



LOS MUSEOS SIN EDIFICIO

ESTUDIO DE CASO PRÁCTICO. EL MUSEO RIOJANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO-MURAC DE 2006 A 2013



UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE

Tesis doctoral realizada por Silvia Cerrolaza Calvo
Dirigida por la Doctora Teresa Marín García

Altea, 2015

RESUMEN

El principal objetivo de esta investigación ha sido la exploración de los diferentes modelos de museo como reflejo de los cambios sociales y culturales. La investigación se ha centrado en el ámbito de los museos sin edificio, analizando con detalle un caso específico de estudio: el Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC. Este caso de estudio ha servido para replantear los límites y funciones de las instituciones museísticas actuales desde la perspectiva de la crítica institucional, para lo cuál se han tenido en cuenta por un lado las prácticas museísticas y por otro las estrategias de gestión colectiva.

La finalidad principal de esta investigación ha sido comprobar si el edificio museístico es imprescindible para la existencia del museo. Partiendo de una concepción actual de museo que va más allá de la concepción clásica del museo como edificio contenedor de objetos, esta investigación pone de relevancia iniciativas que se plantean en los límites de la museología, en los límites entre la calle y el edificio, entre lo público y lo privado, entre ficción y realidad, entre lo instituido y lo instituyente.

La metodología empleada parte de nuestra experiencia práctica en el caso de estudio, tomando como camino metodológico el procedimiento hipotético-deductivo. Desde esta experiencia práctica, basada en la observación participante, se ha realizado un trabajo de carácter reflexivo y teórico.

A continuación destacamos algunas de las conclusiones que se han obtenido mediante esta investigación.

El edificio museístico no es imprescindible para la existencia del museo. La institución museo se está adaptando lentamente a una sociedad cada vez más regida por la movilidad tanto física como mental y por la inmaterialidad; y, en consecuencia, el museo se está convirtiendo también lentamente en una entidad más inmaterial. El museo está mutando hacia una institución variable e incluso efímera.

Tras la corriente de la nueva museología surgen nuevos planteamientos museísticos que propician la aparición de una nueva concepción democrática de la cultura que comienza a plantear el museo del futuro, un museo que ya ha comenzado a integrar diversas

disciplinas, un museo educativo que se relaciona con el entorno, que es participativo y que involucra a la sociedad a través de la comunidad. La participación y la creación colectivas constituyen el punto de partida de la gestión colectiva autónoma. La gestión colectiva está haciendo cambiar la gestión basada en jerarquías verticales hacia jerarquías horizontales, evitando la aparición de un poder hegemónico. La gestión colectiva plantea un rechazo de la institución museística clásica a la vez que afianza las iniciativas autónomas y participativas. El surgimiento de gran cantidad de colectivos gestores autónomos se debe en gran medida al descontento generalizado hacia las políticas culturales impulsadas desde las instituciones, que, a veces por falta de recursos y otras por falta de profesionales preparados para su gestión, no alcanzan a cubrir las necesidades culturales de una población inquieta que no está dispuesta a esperar a que las cosas cambien y que prefiere impulsar los cambios tomando las riendas de la gestión.



A Susana, Sergio, Israel y David, por todo lo que soñamos e hicimos realidad



AGRADECIMIENTOS

A los creadores del MURAC y a todos los que habéis colaborado haciéndolo crecer.
Gracias por estos años.

A Teresa Marín, por tu trabajo de dirección en esta tesis, por dar el cien por cien estando físicamente al cincuenta por ciento. Gracias por tu tiempo. Gracias por tus ánimos.

A Silvia Mercé, por tu apoyo durante todos estos años, tanto con el proyecto de investigación como con los primeros pasos de esta tesis.

A Enjuto (José Manuel Álvarez Enjuto), por tus consejos y por tu ayuda. Gracias.

A Irene De Juan y a la Dirección General de Educación de La Rioja, por permitirme disfrutar durante cinco meses de un permiso no retribuido gracias al cual he dispuesto de un tiempo de dedicación exclusivo para la realización de esta tesis.

A mis padres, por enseñarme que trabajar duro es el principio para obtener todo lo que una se proponga. Gracias por vuestro apoyo y vuestro amor. Gracias por todo.

A mi hermano, por acogerme en tu casa mientras realizaba parte de mi investigación en Vitoria. Gracias por tu apoyo.

A Andrés, por estar siempre aquí cuando te necesito y por hacerte invisible cuando todo me molesta. Gracias por hacer de animador, de psicólogo y de corrector.

A Julia y a Miryam, por aguantar estoicamente comidas y cafés monotemáticos. Gracias por escuchar mis desahogos.

A Mónica Yoldi, por tu ayuda, tu apoyo y todos los ánimos que me has dado durante este tiempo. Gracias por estar siempre disponible para lo que haga falta.

A las amigas y amigos que están siempre, incluso cuando no los necesitas.

AGRADECIMIENTOS

A mis compañeros y compañeras de la ESDIR, gracias a todos los que me habéis animado cada día, en especial a Gracia de Prado.

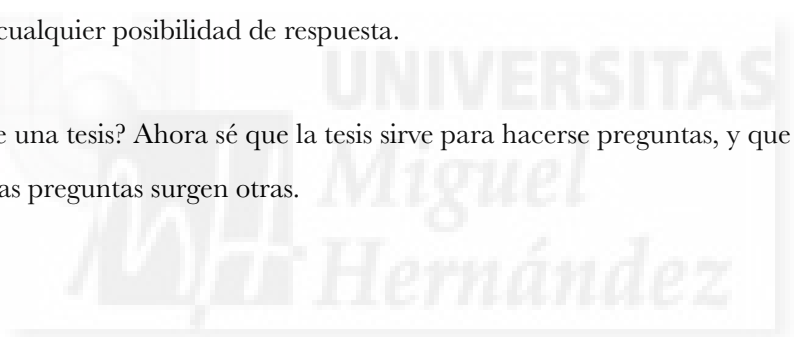
A mis alumnos, en particular a los que este año cursan cuarto, por ser tan comprensivos y por animarme cada día a seguir en el mundo de la docencia. Gracias por ser tan majos.

A todos los que me han animado a seguir con esta tesis cuando ya no podía más. Gracias.

A todos los que no buscan un por qué o un para qué se hacen las cosas, a los que hacen por hacer, a los que ayudan por ayudar, e incluso a los que preguntan por preguntar, sin esperar nada a cambio.

A todos los que me habéis cuestionado para qué sirve una tesis, gracias por mantener abierta la caja de las preguntas. Preguntas que muchas veces están mejor sin contestar para permitir cualquier posibilidad de respuesta.

¿Para qué sirve una tesis? Ahora sé que la tesis sirve para hacerse preguntas, y que cuando respondes a esas preguntas surgen otras.



ÍNDICE

I. PRIMERA PARTE: MUSEOS.....	35
1. INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO Y TIPOLOGÍA DE MUSEO Y CENTRO DE ARTE	37
1.1. Museo y centro de arte. Definición y funciones básicas	37
1.2. Tipologías museísticas	54
2. CUESTIONAMIENTO DE LA INSTITUCIÓN MUSEO Y NUEVOS PLANTEAMIENTOS MUSEÍSTICOS	105
2.1. La influencia de la nueva museología.....	109
2.2. La noción de patrimonio	112
2.3. La educación artística.....	114
2.4. La influencia de las nuevas tecnologías. El museo en internet y las redes sociales	116
2.5. Otros modelos de museo	119
3. MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO	137
3.1. Historia de los museos de arte contemporáneo.....	137
3.2. Funciones de los museos de arte contemporáneo	139
3.3. Los museos de arte contemporáneo en España.....	141
3.4. El marketing cultural.....	154
4. MUSEO EN EL CONTEXTO.....	179
4.1. Procesos de desmaterialización del objeto y sus repercusiones en los modelos expositivos	180
4.2. El arte contextual	188
4.3. Espacios para la práctica artística contextual.....	195
4.4. La calle, la ciudad, el mundo como museo	219
4.5. Público y participación	227
5. MUSEOS SIN EDIFICIO.....	233
5.1. Museos materiales	242
5.2. Museos inmateriales	275
5.3. Museo material-obra inmaterial.....	291
5.4. Museo inmaterial-obra material.....	291
5.5. La variable tiempo.....	293
II. SEGUNDA PARTE: GESTIÓN COLECTIVA Y ESTRATEGIAS DE CREACIÓN	315
1. LOS COLECTIVOS AUTÓNOMOS COMO GESTORES.....	317
1.1. Creación colectiva	318
1.2. Gestión independiente y autogestión.....	322
2. ESTRATEGIAS DEL ARTE CRÍTICO.....	341
2.1. El artivismo	341
2.2. La guerrilla de la comunicación	343
2.3. El apropiacionismo.....	359
3. ESTRATEGIAS DE SELECCIÓN, CLASIFICACIÓN Y REGISTRO	369
3.1. El etiquetado	369
3.2. El registro fotográfico: archivo y señalamiento	378

III. TERCERA PARTE: ESTUDIO DE CASO PRÁCTICO. EL MUSEO RIOJANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO - MURAC DE 2006 A 2013	383
1. CONTEXTO SOCIOCULTURAL: LA RIOJA.....	385
1.1. La cultura en La Rioja, la cultura del Rioja.....	386
1.2. El arte contemporáneo en una ciudad de provincias	388
1.3. La arquitectura espectáculo en La Rioja.....	390
2. GÉNESIS DEL MURAC	393
2.1. Formación y Desarrollo	393
2.2. Los comienzos	397
2.3. Creación de la imagen corporativa y de la identidad visual corporativa	398
2.4. Presentación	412
3. ESTRATEGIAS Y METODOLOGÍAS.....	415
3.1. La ficción como estrategia. Fake e imagen corporativa.....	418
3.2. El arte activo.....	422
3.3. El museo como identidad	423
3.4. El apropiacionismo	424
3.5. Lo cotidiano insólito	425
3.6. Los umbrales urbanos: La calle esponja.....	425
3.7. El etiquetado	426
4. ACTIVIDADES.....	427
4.1. Las colecciones del museo	427
4.2. Exposiciones	431
4.3. Subastas	446
4.4. Acciones urbanas.....	460
4.4. Intervenciones en eventos (sin invitación).....	470
4.5. Colaboraciones	475
4.6. Charlas / conferencias	489
4.7. Artículos.....	499
5. CARACTERÍSTICAS Y PLAN ESTRATÉGICO DEL MURAC.....	501
5.1. MURAC. Resumen de las características principales	501
5.2. Análisis DAFO del MURAC.....	502
BIBLIOGRAFÍA	525
ANEXOS	567

ÍNDICE DE IMÁGENES

• Figura 1. Esquema metodológico de la investigación. Elaboración propia.	30
• Figura 2. Gráfica museos y centros de arte ubicados en edificios de nueva planta o en edificios reutilizados. Elaboración propia.	47
• Figura 3. Tabla comparativa de las características tradicionales de museos y centros de arte contemporáneo. Elaboración Propia	49
• Figura 4. Tipologías museísticas según la disciplina. Tomado de Aurora León (1976)	56
• Figura 5. Tipologías museísticas según la densidad objetual. Tomado de Aurora León (1976)	57
• Figura 6. Tipologías museísticas según el icom (1975-77). Tomado de Francisco Javier Zubiaur Carreño. Elaboración propia	58
• Figura 7. Tabla de tipologías museísticas según el contenido (Estadística de Museos y Colecciones Museográficas mecd) (2012). Elaboración propia.....	60
• Figura 8. Tipologías museísticas según Luis Alonso Fernández (síntesis de varias clasificaciones) (1988). Tomado de Francisco Javier Zubiaur Carreño. Elaboración propia	61
• Figura 9. Tipologías museísticas según la titularidad. Tomado de Estadística de museos y colecciones museográficas 2012, Ministerio de Educación Cultura y Deporte. (2012). Elaboración propia.....	63
• Figura 10. Tipologías museísticas según la dimensión (Georges Henri Rivière) (1971). Elaboración propia.....	65
• Figura 11. Tipologías museísticas en relación con las disciplinas del saber (Georges Henri Rivière) (1974). Elaboración propia.....	67
• Figura 12. Tipologías museísticas según la nueva museología (Umberto Eco) (1989). Tomado de Umberto Eco. Elaboración propia	68
• Figura 13. Clasificación museística y semántica. Tomado de Zunzunegui.....	69
• Figura 14. Principales características individualizadas entre los distintos componentes de la tipología museística propuesta por Santos Zunzunegui. Tomado de Zunzunegui	72
• Figura 15. Tipologías museísticas según la comunicación del museo (1998). Tomado de Francisca Hernández. Elaboración propia	74
• Figura 16. Tipologías museísticas según el continente – Luigi Salerno (1963). Tomado de Luigi Salerno. Elaboración propia	75
• Figura 17. Tipologías museísticas según el continente – Basada en Josep María Montaner (1995). Tomado de Josep María Montaner + Elaboración propia.....	81
• Figura 18. A box of matches with label, 1966. Ben Vautier	82
• Figura 19. Mapa Museo de los horrores urbanísticos de España. Tomado de Ángel Nuñez	92
• Figura 20. Los diez mandamientos del arquitecto de museos, 1989. Dinu Bambaru	99
• Figura 21. Mapa conceptual: tipologías museísticas según el continente. Elaboración propia	102
• Figura 22. Parámetros de la Nueva Museología. Tomado de Ana María Alemán Carmona	111
• Figura 23. Diagramas que representan las propuestas del museo tradicional y del nuevo museo. Elaboración propia.....	111
• Figura 24. Tabla comparativa museo tradicional/nuevo museo. Elaboración propia.	112

- Figura 25. Proporción de visitantes de museos de arte en cada nivel educativo: Porcentaje de cada categoría educacional que visita los museos. Tomado de Pierre Bourdieu y Alain Darbel 115
- Figura 26. Los museos comunitarios. Resumen de las características principales. Tomado de Teresa Morales, Cuauhtémoc Camarena y Constantino Valeriano..... 126
- Figura 27. Maneras de concebir el arte y las interpretaciones que se pueden dar en contextos educativos. Tomado de Arriaga y Agirre. Elaboración propia 130
- Figura 28. Mapa conceptual que resume los nuevos planteamientos museísticos. Elaboración propia..... 134
- Figura 29. Tabla: Nuevos museos: diez cambios imprescindibles, Tomado de Juan Carlos Rico 135
- Figura 30. Museos y Colecciones Museográficas según período de apertura al público por Comunidad Autónoma, tamaño de municipio, tipología y titularidad. Fuente: Estadística de museos y colecciones museográficas 2012 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 147
- Figura 31. Mapa de museos y centros de arte contemporáneo en España. Elaboración propia 149
- Figura 32. Imagen que presentaba el edificio del Convento de Betoño (edificio destinado a albergar el centro cultural krea Expresión Contemporánea) el 8 de noviembre de 2014..... 150
- Figura 33. Gráfica de los museos y centros de arte contemporáneo inaugurados en España entre 1950 y 2014 (por fecha de inauguración). Elaboración propia..... 154
- Figura 34. Orden para el ejercicio del derecho a presentar la candidatura de una Capital Europea de la Cultura. Tomado de la Decisión n.º 1622/2006/CE del Parlamento Europeo y del Consejo (24/10/2006) 160
- Figura 35. Imágenes de marca de las 6 ciudades españolas finalistas para optar al título de capital europea de la cultura. Burgos, Córdoba, Las Palmas, Zaragoza, San Sebastián y Segovia 161
- Figura 36. Imagen del edificio del centro cultural Arts Santa Mònica 168
- Figura 37. Proyecto de identidad del centro cultural Arts Santa Mònica realizado por Mario Eskenazi..... 168
- Figura 38. Imagen que muestra parte del proyecto de identidad realizado por el estudio de Erretres para el centro de creación La Cárcel 169
- Figura 39. Tabla que presenta los cinco parámetros de la concepción de productos/ negocios y la creación de marcas. Tomado de Joan Costa + Elaboración propia (última columna)..... 170
- Figura 40. Gráfico que representa el paso del mundo físico de las marcas al mundo mental de la marca (imago). Tomado de Joan Costa. 172
- Figura 41. Gráfico que representa el paso del mundo físico de las marcas-museo al mundo mental de la marca-museo (imago). Basado en Joan Costa. Elaboración propia. 173
- Figura 42. Diagrama del campo expandido de la escultura. Tomado de Rosalind Krauss. 183
- Figura 43. Representación gráfica de los grosores del límite y el umbral. Fuente: MURAC. 197
- Figura 44. Imagen que representa la zona límite entre la calle y el edificio. Fuente: MURAC 198
- Figura 45. Imagen de la calle/del edificio. Fuente: MURAC 198
- Figura 46. Gráfico zona marginal de la realidad. Fuente: MURAC 199
- Figura 47. Imagen del callejón Leake, Londres. 201
- Figura 48. Intervención del proyecto Object Orange. Detroit Demolition Disneyland - DDD, 2006-2008..... 202
- Figura 49. Bullet Light. Edwin Gardner, 2008 202

• Figura 50. Participantes realizando un Dispatchwork. Jan Vormann.....	203
• Figura 51. Sandbox, Amsterdam. Harmen de Hoop, 1996.	205
• Figura 52. Push button for luck. Autor desconocido. Nueva York, 2007.....	211
• Figura 53. Somos libres vosotros no. BLF Billboard Liberation Front. Cantabria, 2006.....	211
• Figura 54. Vasco de España. Redretro. Madrid, 2004	212
• Figura 55. Prohibiciones, Dosjotas. Madrid, 2007	213
• Figura 56. Homeless Sings in Toronto. Mark Daye. Toronto, 2006.....	214
• Figura 57. Braille. SpY. Madrid, 2006	214
• Figura 58. Ellos. SpY. Zaragoza, 2013.....	215
• Figura 59. Free Territories. Igor Toshevski, 2004-2011	216
• Figura 60. Boys sign, popular gay zone / Girls sign, popular gay zone. SpY. Barrio de Chueca, Madrid, 2004.....	217
• Figura 61. Soccer, sign front of Real Madrid stadium. SpY. Estadio Santiago Bernabéu, Madrid, 2004.....	217
• Figura 62. Risa sign, front of Spanish credit bank. SpY. Banco Español de Crédito, Madrid, 2004	217
• Figura 63. Lissy Meneses. Cartagena de indias, 2008	218
• Figura 64. Tree in front of billboard. Helmut Smits, 2006	218
• Figura 65. Mapa conceptual que representa las interacciones y transiciones del museo en el contexto. Elaboración propia.	225
• Figura 66. Tabla comparativa museo tradicional / nuevo museo / museo en el contexto. Elaboración propia.	227
• Figura 67. Representación de los ejes cartesianos. Elaboración propia.....	238
• Figura 68. Representación de la variable museo y sus valores material-inmaterial. Elaboración propia.....	239
• Figura 69. Representación de la variable obra y sus valores material-inmaterial. Elaboración propia.....	240
• Figura 70. Representación de la interacción entre la variable museo y la variable obra y sus valores material-inmaterial. Elaboración propia.	240
• Figura 71. Representación de las tipologías resultantes de la interacción entre la variable museo y la variable obra y sus valores material-inmaterial. Elaboración propia.	241
• Figura 72. Representación gráfica del museo de territorio limitado continuo y del museo de territorio limitado discontinuo	244
• Figura 73. Esquema comparativo entre el ecomuseo del medio ambiente y el ecomuseo de desarrollo comunitario. Tomado de Georgina Decarli	246
• Figura 74. Vista panorámica del Museo Mausoleo Cementerio de Arte de Morille..	248
• Figura 75. Emplazamientos urbanísticos y rurales del museo.	250
• Ubicación del museo de sitio. Tomado de Aurora León.....	250
• Figura 76. V.O.A.EX., Wolf Vostell, 1976. Escultura de Vostell en su museo de Los Barruecos	253
• Figura 77. Nidos humanos. Marina Abramovic, 2001. Centro de Arte Contemporáneo Montenmedio-Fundación nmac	254
• Figura 78. Localización de las obras del proyecto Arte y Naturaleza. Elaboración propia.	255
• Figura 79. Paneles n.º 79, n.º 45 y n.º 46 de la considerada como última versión del Atlas Mnemosyne, 1924-1929. Aby Warburg.....	262
• Figura 80. La boîte-en-valise, 1935-1941. Marcel Duchamp	264
• Figura 81. Museum Series, finales de los años 1940. Joseph Cornell	265
• Figura 82. Galerie Légitime. Robert Filliou, 1962-1963.....	266
• Figura 83. Nasubi Gallery de Tsuyoshi Ozawa con una obra de Ai Weiwei, 2006....	266
• Figura 84. Homeless Museum, 2002. Filip Noterdaeme	267

• Figura 85. Das Schubladenmuseum, 1970-1977. Herbert Distel.....	269
• Figura 86. John Erickson Museum of Art (jema). John Ericsson. Con la obra Imagine Peace, abril de 2008. Yoko Ono.....	269
• Figura 87. Davis Museum, 2009. Davis Lisboa.....	270
• Figura 88. Centro Portátil de Arte Contemporáneo -CPAC, 2009. María Acha-Kutscher, Tomás Ruiz-Rivas, Eder Castillo y Arturo Ortiz.....	271
• Figura 89. Le musée c'est moi, 2013. Leonel Fernández Pinola.....	274
• Figura 90. Mapa conceptual que resume los tipos de museo incluidos dentro de la tipología de museos doblemente materiales. Elaboración propia.....	274
• Figura 91. Dibujos realizados por Le Corbusier para el Musée à croissance illimitée, 1939.....	285
• Figura 92. Marino Auriti junto a la maqueta de su proyecto Il Palazzo Enciclopedico del Mondo, década de 1950.....	285
• Figura 93. Proyecto de Owen Jones para el edificio de la exposición Tesoros del Arte del Reino Unido, Manchester, 1857.....	294
• Figura 94. Interior de la exposición Tesoros del Arte del Reino Unido, Manchester, 1857. Fundición C. D. Young and Company de Edimburgo, 1857.....	295
• Figura 95. Number 5 & Floating Stones. Instalación de Michael Poulton en el Museum of Temporary Art, Ontario, Canadá.....	299
• Figura 96. Cronología del Museo de Arte Moderno. Departamento de las Águilas 1968-1972. Tomado del catálogo de la exposición de Marcel Broodthaers. Elaboración propia.....	304
• Figura 97. Musée du point de vue. Jean-Daniel Berclaz.....	310
• Figura 98. Esquema de los tipos de creación en progresión de complejidad. Tomado de Teresa Marín.....	318
• Figura 99. Tipologías de la creación colectiva. Tomado de Teresa Marín.....	319
• Figura 100. Mapa taxonómico de términos asociados al concepto de creación colectiva. Tomado de Teresa Marín.....	320
• Figura 101. Tabula rosa, 2004. Borjana Ventsislavova, Miroslav Nicić y Mladen Penev. Montaje publicado en la revista Adbusters.....	346
• Figura 102. Weltregierung, 1980. Klaus Staack.....	346
• Figura 103. Imagen que representa el juego de letras Alan Smithee y «The Alias Men».....	349
• Figura 104. Intervención realizada por Luther Blissett en el castillo de Santa Bárbara, Alicante, enero de 2008.....	352
• Figura 105. Egg Vase, 1997. Porcelana. Marcel Wanders (izquierda) / Do Egg Vase, 2008. Cartón de huevos, espuma de poliestireno y cinta adhesiva blanca. Mathieu Maingourd (derecha).....	365
• Figura 106. La ventana indiscreta, 1954. Alfred Hitchcock (izquierda) / Remake, 1995. Pierre Huyghe (derecha).....	366
• Figura 107. The Two Fridas, 2011. Remake de Claire Ball (izquierda) / The Two Fridas, 1939. Frida Kahlo (derecha).....	366
• Figura 108. Esquema del etiquetado. Tomado de MURAC.....	371
• Figura 109. Mierda de artista. Piero Manzoni, 1961.....	372
• Figura 110. The Yellow Arrow project. Counts Media, 2004-2006.....	373
• Figura 111. Graffiti Report Card. Brandon Baunach de DesignCrack.....	374
• Figura 112. Graffiti Critique. Drew Heffron, 2005.....	374
• Figura 113. Most things look better when you put them in a circle. Banksy.....	375
• Figura 114. Urban Curators. Realizado en Providence, Rhode Island, 2007.....	376
• Figura 115. Imagen corporativa del Ayuntamiento de Sevilla.....	377
• Figura 116. SI –madeja– DO. La Fiambrera. Sevilla, 1999.....	377
• Figura 117. Berlín Ohne Scheiss. Alejandro Lecuna, 2006.....	378

- Figura 118. Ilustración De cómo la invención de la rotonda salvó la escultura moderna. Miguel Brieva, 2007.387
- Figura 119. Aspecto que presentaba la fachada del Museo de La Rioja el 13 de mayo de 2008 y el 15 de mayo de 2009390
- Figura 120. Bodega de Marqués de Riscal. Frank Gehry, 2006391
- Figura 121. Bodegas Ysios. Santiago Calatrava, 2001.....391
- Figura 122. Estructura realizada por Zaha Hadid para las Bodegas López de Heredia, 2002.....392
- Figura 123. Imagen que representa la idea del Museo como validador. Fuente: MURAC397
- Figura 124 Imagen gráfica de varios museos de arte contemporáneo.....398
- Figura 125. Primer esbozo de la marca MURAC399
- Figura 126. Anagrama definitivo del MURAC. Versiones en color, en positivo y en negativo400
- Figura 127. Marca del MURAC junto a la de otros museos de arte contemporáneo.401
- Figura 128. Ampliación de la tabla que presenta los cinco parámetros de la concepción de productos/negocios y la creación de marcas. Tomado de Joan Costa + Elaboración propia (dos últimas columnas).....402
- Figura 129. Muestra de algunas de las páginas del programa integral desarrollado para el MURAC.....403
- Figura 130. Ejemplo de utilización del asterisco aplicado digitalmente cubriendo las caras de los componentes del MURAC404
- Figura 131. Esquema: Evolución de la marca a la imagen. Tomado de Joan Costa. 405
- Figura 132. Imagen del merchandising y de la papelería del MURAC406
- Figura 133. Cartel promocional del MURAC406
- Figura 134. Pegada de carteles. Logroño, octubre de 2006407
- Figura 135. Aspecto que presentaba la web del MURAC a finales de 2006.....407
- Figura 136. Cartel falso realizado con motivo del Día Internacional de los museos..409
- Figura 137. Sello de caucho utilizado por el MURAC para validar sus documentos.410
- Figura 138. Aplicación de la cinta adhesiva en un evento del MURAC410
- Figura 139. Esquema que representa como funciona la transmisión de la información a través del canal personal. Fuente MURAC411
- Figura 140. Esquema que representa como funciona la transmisión de la información a través del canal institucional. Fuente MURAC412
- Figura 141. Imagen de la carta de presentación del MURAC413
- Figura 142. Imagen que acompaña a la presentación del MURAC en su página web414
- Figura 143. Representación gráfica del paso de la identidad a la entidad. Fuente MURAC415
- Figura 144. Imagen que representa la labor del museo contenedor. Fuente: MURAC416
- Figura 145. Imagen que representa la diferencia entre el museo embudo y el museo altavoz. Fuente: MURAC417
- Figura 146. Imagen que ilustra la posición de credibilidad que adquiere el MURAC al constituirse como museo419
- Figura 147. Ejemplo de uno de los correos recibido por el MURAC.420
- Figura 148. Imagen de la web de turismo con los datos del MURAC en sustitución de los del museo del Torreón. 25 de marzo de 2008.421
- Figura 149. Etiqueta utilizada para la catalogación de la Colección permanente428
- Figura 150. Obras pertenecientes a la Colección permanente.....428

- Figura 151. Imagen comparativa de una obra perteneciente a la Colección permanente en la fecha de su catalogación y 18 meses después429
- Figura 152. Imagen de la caja (anverso y reverso), de las pegatinas y de las instrucciones para la catalogación de obras en la Colección libre430
- Figura 153. Imagen de una obra de la Colección libre430
- Figura 154. Imagen de uno de los autorretratos realizados432
- Figura 155. Imagen del proceso de realización de la pizarra Cómo llegar a ser un artista en La Rioja.....434
- Figura 156. Imagen de la pizarra Cómo llegar a ser un artista en La Rioja434
- Figura 157. Imagen del cartel de la muestra Colección de grandes piezas de arte contemporáneo celebrada en la Galería Minúscula436
- Figura 158. Dots Obsession. Yayoi Kusama, 2010437
- Figura 159. You. Urs Fischer, 2007438
- Figura 160. The artist who swallowed the world. Erwin Wurm, 2006438
- Figura 161. Untitled. Maurizio Cattelan, 2007439
- Figura 162. Inopportune: Stage One. Cai Guo Qiang, 2004440
- Figura 163. Untitled (Public Opinion). Félix González-Torres, 1991441
- Figura 164. Untitled (America). Félix González-Torres, 1994-95441
- Figura 165. After Walker Evans. Sherrie Levine, 1981442
- Figura 166. One and Three Chairs. Joseph Kosuth, 1965442
- Figura 167. Spider. Louise Bourgeois, 1999443
- Figura 168. Untitled. Barbara Kruger, 1970443
- Figura 169. Plano general de la exposición Colección de Grandes Obras de Arte Contemporáneo. Galería Minúscula, 2010444
- Figura 170. Imagen de las camisetas promocionales de Exhibition.445
- Figura 171. Imagen del cartel anunciador de la Subasta de grandes piezas de arte contemporáneo447
- Figura 172. Sin título (Cindy Sherman, 1990). Original (izquierda) y réplica (derecha).....449
- Figura 173. Fountain (Bruce Nauman, 1966). Original (izquierda) y réplica (derecha).....449
- Figura 174. Una obra de la serie Esculturas en un minuto (Erwin Wurm, 1997). Original (izquierda) y réplica (derecha).....450
- Figura 175. Obras expuestas antes del comienzo de las pujas.451
- Figura 176. Untitled (Black star) (Maurizio Cattelan, 2011) Original (izquierda) y réplica Untitled (Black asterisk) (derecha)452
- Figura 177. Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum? (Guerrilla Girls, 2002) Original (arriba) y réplica (abajo)453
- Figura 178. Fragmento desprendido de la cúpula de la sala xx del Palacio de Naciones Unidas (Miquel Barceló, 2007). Original (izquierda) y réplica (derecha).....453
- Figura 179. The Quintet of the Astonished (Bill Viola, 2000). Original (izquierda) y réplica (derecha)453
- Figura 180. Emma Suárez (Alberto García-Alix, 1987). Original (izquierda) y réplica (derecha).....454
- Figura 181. Nan One Month after being Battered (Nan Goldin, 1984). Original (izquierda) y réplica (derecha)454
- Figura 182. Hiring and Arrangement of 30 Workers in Relation to their Skin Color (Santiago Sierra, 2002). Original (izquierda) y réplica (derecha)454
- Figura 183. Algunos compradores orgullosos de sus adquisiciones455
- Figura 184. Ejemplo de uno de los títulos de propiedad.....455
- Figura 185. Imagen del cartel publicitario de No te hagas el sueco457
- Figura 186. Aire de piedra (Lygia Clark, 1966)457

• Figura 187. Imágenes proyectadas durante la explicación del significado del verbo «suecar».....	458
• Figura 188. Imágenes de las instrucciones de realización para la obra Aire de piedra	459
• Figura 189. Imagen de la celebración del primer desayuno promovido por el MURAC	463
• Figura 190. Imagen de la celebración del cuarto desayuno promovido por el MURAC	464
• Figura 191 Invitación al Primer Desayuno Intercontinental	465
• Figura 192. Imagen del Primer desayuno intercontinental celebrado en Logroño	466
• Figura 193. Imagen del Primer desayuno intercontinental celebrado en Venezuela, publicada en el Facebook del MURAC	466
• Figura 194. Imágenes de la intervención Pegada electoral. Logroño, marzo de 2008.....	468
• Figura 195. Imagen de la tienda del MURAC	469
• Figura 196. El colectivo Logroño en Bici paseando con los globos de La ciudad la inventas tú.	471
• Figura 197. Reparto de globos de La ciudad la inventas tú.....	472
• Figura 198 Ciudadanos con sus acreditaciones de inventores de su ciudad	472
• Figura 199. Detalle de las acreditaciones	473
• Figura 200. Muestra de una de las pintadas que autoriza la libre intervención pública.....	474
• Figura 201. Imagen de una pared intervenida tomada el día 25 de septiembre de 2014	474
• Figura 202. Asistentes agrupados mediante el uso de la cinta adhesiva corporativa del MURAC	476
• Figura 203. Certificado expedido por el MURAC	476
• Figura 204. Cartela informativa colocada en uno de los bares de la calle San Juan ..	477
• Figura 205. Manteles de los vecinos colocados en la calle San Juan	478
• Figura 206. Fotografías colocadas en el escaparate de uno de los bares de la calle San Juan	479
• Figura 207. Fotografía de una pareja de vecinos de la calle San Juan en su cocina....	479
• Figura 208. Chapas con retratos de los vecinos colocadas en la chaqueta de una visitante	480
• Figura 209. Imágenes de la intervención ¡Qué se te oiga!	481
• Figura 210. Imagen de la preparación del Parquindei.	482
• Figura 211. Alumnos del Colegio Los Ángeles interactuando con el mural Arte y conocimiento.....	487
• Figura 212. Imagen del mural Arte y conocimiento	487
• Figura 213. Imagen de la cartela explicativa del mural Arte y conocimiento	488
• Figura 214. Imagen del público de la visita guiada realizada tras la conferencia Próxima parada: La calle esponja.	491
• Figura 215. Cronograma del curso Sostenibilidad urbana creativa. Tomado de Belinda Tato. Correspondencia personal.	494
• Figura 216. Los creadores del murac durante la conferencia Sostenibilidad urbana creativa	494
• Figura 217. Imagen de la videoconferencia en la Universidad del Zulia.....	495
• Figura 218. Imagen del cartel promocional de la Merienda de ideas	497
• Figura 219. Imagen de la Merienda de ideas	498
• Figura 220. DAFO del MURAC, 2014. Elaboración propia.	503
• Figura 221. Resumen del plan estratégico del MURAC. Elaboración propia.	507

INTRODUCCIÓN

CONTEXTUALIZACIÓN DEL TEMA GENERAL

En el presente trabajo nos proponemos abordar como tema general el estudio de los museos sin edificio en el ámbito del arte contemporáneo. Una vez contextualizados algunos aspectos clave de los museos de arte contemporáneo y estudiadas las tipologías, características y modos de funcionamiento de los museos sin edificio, nuestra investigación se ha centrado en un caso de estudio concreto, el del Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC. En este caso de estudio pueden rastrearse algunas de las problemáticas contemporáneas sobre los límites y las crisis de las instituciones museísticas.

En los últimos años hemos asistido a una proliferación de museos de arte contemporáneo basada en la utilización de la cultura como inversión turística, en políticas de desarrollo económico (en muchos casos con intereses especulativos) o en lavados de cara de lugares denostados y entornos marginales.

La investigación que nos ocupa parte de la preocupación sobre cómo han de ser los museos del futuro, cuál es su papel o función en la sociedad actual, una sociedad en crisis, no sólo económica sino también cultural, crisis en los formatos, canales de distribución y acceso a la cultura. Todo ello conlleva una pérdida de la esencia del museo como institución cultural con el propósito de difundir conocimiento. Los museos actuales parecen haber priorizado la forma a la función, convirtiendo el edificio museístico en el ornamento, en el reclamo.

Por otro lado, tomando como punto de partida que el arte puede encontrarse en lo cotidiano, no siendo necesario ir a un lugar concreto, por ejemplo un museo, para disfrutar del hecho artístico, la concepción del museo de arte se abre hacia otros modos de concebir la experiencia estética.

La motivación personal en la elección del tema tratado reside en el conocimiento del funcionamiento del sistema del arte en contexto local de La Rioja y en la implicación personal en el proceso de creación y desarrollo del Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC.

El interés de los temas estudiados, en relación con la crisis de las instituciones museísticas, los límites del arte, los conflictos del arte contemporáneo y los modos de exhibición y de conservación de las obras, reside en su actualidad y vigencia. Algunos ejemplos de esta vigencia son artículos como *Procesos de hibridación: la evolución de las infraestructuras museísticas, gestión independiente y autogestión como reinención del sistema del arte*¹, de Nekane Aramburu o el proyecto *10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*, dirigido por la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España-ADACE. También existen diversos proyectos expositivos como el realizado en el MARCO de Vigo, *El medio es el museo*, por nombrar sólo algunos ejemplos. Los temas relativos a la crisis museística que se centra en la institución contemporánea abren el camino al estudio de la proliferación de colectivos y sus análisis y al auge de prácticas y estrategias del arte contemporáneo desarrolladas en contextos no tradicionales.

El interés específico del caso de estudio reside en su repercusión en el contexto local y nacional. El Museo Riojano de Arte Contemporáneo ha sido objeto de estudio en algunas investigaciones que mencionaremos a continuación. El proyecto *Archivos Colectivos*², un trabajo de documentación y difusión de la historia y situación de los espacios independientes y colectivos de artistas en el Estado español desde 1980 a 2010. Más allá de una simple recopilación documental, la web y el libro *Archivos Colectivos* recogen modelos y experiencias de autogestión, producción y comunicación en la esfera cultural en un momento en el que ésta carecía de infraestructuras y modelos institucionales. Con esta genealogía, *Archivos Colectivos* permite volver a plantear la situación de la producción cultural en España y los cruces de relaciones e influencias entre espacios autónomos e institucionales. Este estudio está realizado por la gestora cultural y comisaria Nekane Aramburu, con la ayuda del Ministerio de Cultura. El proyecto de final de máster de Izaskun Echevarría *Una experiencia colectiva. Colectivos artísticos con y sin espacio. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia*³, que trata problemáticas relacionadas con colectivos y espacios autogestionados en el contexto español de los últimos años. En

¹ ARAMBURU, Nekane: «Procesos de hibridación: la evolución de las infraestructuras museísticas, gestión independiente y autogestión como reinención del sistema del arte» en ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.): *Reinventando los museos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2013, p. 67.

² ARAMBURU, Nekane: *Historia de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado Español (1980-2010)*, Vitoria-Gasteiz: (autoedición), 2011.

³ ECHEVARRÍA MADINABEITIA, Izaskun: *Una experiencia colectiva. Colectivos artísticos con y sin espacio. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia*, Proyecto final de máster, Máster en Artes visuales y Multimedia, Departamentos de escultura y pintura, Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia, 2013. [en línea] [Fecha de consulta: 06/05/2014]. Disponible en: <http://unaexperienciacolectiva.net>.

El proyecto consta además de un documental de igual título: ECHEVARRÍA MADINABEITIA, Izaskun: *Una experiencia colectiva. Colectivos artísticos con y sin espacio. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia*. Documental, 2013, 37:16 min. [en línea] [Fecha de consulta: 06/05/2014]. Disponible en: <http://vimeo.com/93981261>

ambos trabajos el MURAC es uno de los colectivos objeto de estudio. Asimismo, el MURAC ha sido entrevistado para recabar información sobre la conservación de obras de arte en los museos y centros de arte contemporáneo españoles para la tesis doctoral *Los museos y centros de arte contemporáneos españoles y su visión sobre la conservación de obras*⁴.

Además de todo lo expuesto, el MURAC surge en un momento en el que el eterno debate sobre la institución museo está en alza, debido a una proliferación de museos y centros de arte contemporáneo en España truncada aparentemente por el surgimiento de una crisis económica que se suma a una crisis de gestión museística institucional. Por otro lado, esta misma crisis también ha provocando respuestas creativas que cuestionan los modelos establecidos y plantean otros modos de hacer.

ANTECEDENTES

En cuanto a los antecedentes de investigaciones que han tratado temas afines al ámbito de nuestro estudio, tomamos como referencia el proyecto de investigación museística *Antagonismos. Casos de estudio del Museu D'Art Contemporani de Barcelona-MACBA*⁵, que analizaba los aspectos políticos y de carácter activista de las prácticas artísticas desde los años 1960 hasta 2001.

En una línea similar encontramos una tesis doctoral que versa sobre las intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales, titulada: *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*⁶. Esta investigación valora y reflexiona sobre la problemática de las intervenciones artísticas contemporáneas fuera de los espacios tradicionales de la galería, el museo y las colecciones, circunscrito al marco geográfico de Estados Unidos y al intervalo temporal de los treinta años comprendidos entre 1965 y 1995.

⁴ ARTEAGA GARCÍA, Karla: *Los museos y centros de arte contemporáneos españoles y su visión sobre la conservación de obras*, [Tesis doctoral], Universidad de Sevilla, 2014.

⁵ MACBA: «Antagonismos, casos de estudio», *Museo MACBA*, Barcelona, 2001. [en línea] [Fecha de consulta: 09/12/2013]. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-antagonismos>

⁶ FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca: *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, [Tesis doctoral], Universidad de Barcelona, 1999.

Otros trabajos relacionados con la temática son las tesis doctorales *El mundo del arte y su gestión, la necesidad de las instituciones en la gestión artística*⁷ y *La expresión de una línea museística singular*⁸. La primera por su planteamiento de la institución como destacado gestor artístico y cultural, frente a la segunda por su planteamiento del edificio del museo como espectáculo. Un nuevo edificio museístico puede ser concebido y materializado como una obra creativa y convertirse en la pieza principal de la colección, capaz de cautivar al público por sí misma, más allá del contenido que albergue.

Destacamos como referentes, por la aproximación al tema y la implicación personal de sus autoras, dos tesis doctorales desarrolladas dentro de la línea de investigación *Hacia un museo virtual del arte público y el diseño urbano*, del programa de doctorado *Espacio Público y Regeneración Urbana. Arte, teoría y conservación del patrimonio*, de la Universidad de Barcelona. Por un lado, *Saberes y aprendizajes en la construcción de la identidad y la subjetividad de una educadora de museos: El caso del proyecto Cartografiem-nos en el museo Es Baluard*⁹. Esta tesis es una investigación narrativa sobre la construcción de los saberes y aprendizajes de la autora como educadora en Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. Después de una necesaria introducción al marco general dentro del cual se desarrolla el estudio, en el que se analiza tanto el museo como la función del departamento educativo dentro del mismo, aborda el escenario concreto en el que se centra este trabajo. Por otro lado, *Cartografiem-nos y Cartografies de La Mina: Art, espai públic, participació ciutadana*¹⁰ trabajo que destacamos por su carácter claramente interdisciplinar, ya que aborda tres campos de búsqueda específicos: el arte público, la participación ciudadana y el espacio público. Los fundamentos de la búsqueda se centran en el proyecto *Cartografies de La Mina*, que plantea, entre los años 2002 y 2006, un proceso de participación ciudadana en relación con el arte y el espacio público de La Mina, barrio de Sant Adrià de Besòs (Barcelona).

En relación con el uso de las nuevas tecnologías en los museos, tomamos como referencia la tesis *Museos virtuales y digitales: proyectos y realidades. Del arte del objeto al ciberarte*¹¹, en la que la autora parte de dos premisas que considera fundamentales: la posesión de obras de arte

⁷ BAUTISTA BROCAL, María Estefanía: *El mundo del arte y su gestión, la necesidad de las instituciones en la gestión artística*, [Tesis doctoral], Universidad de Murcia, 2011.

⁸ FALCÓN MERAZ, José Manuel: *La expresión de una línea museística singular*, [Tesis doctoral], Universitat Politècnica de Catalunya, 2008.

⁹ AMENGUAL QUEVEDO, Irene: *Saberes y aprendizajes en la construcción de la identidad y la subjetividad de una educadora de museos: El caso del proyecto "Cartografiem-nos" en el museo Es Baluard*, [Tesis doctoral], Universitat de Barcelona, 2012.

¹⁰ RICART ULLDEMOLINS, Nuria: *Cartografies de La Mina: Art, espai públic, participació ciutadana*, [Tesis doctoral], Universitat de Barcelona, 2010.

¹¹ BELLIDO GANT, María Luisa: *Museos virtuales y digitales: proyectos y realidades. Del arte del objeto al ciberarte*, [Tesis doctoral], Universidad Carlos III de Madrid, 1999.

consustancial al ser humano y el deseo de un Museo Imaginario que albergue todas las creaciones artísticas, afín a los planteamientos de André Malraux.

Teniendo en cuenta estos antecedentes y trabajos actuales en torno al cuestionamiento de las funciones y formatos expositivos de los museos, planteamos una investigación en la que se pretenden estudiar los modelos de museo carentes de edificio y las experiencias museológicas contemporáneas en los límites entre la calle y el edificio.

Además de los antecedentes de investigación tomamos como referencia otros estudios con el objetivo de contextualizar los temas a tratar. Partimos de una introducción a los conceptos de museo, museo de arte, museo de arte contemporáneo y centro de arte, y al de otros espacios expositivos contemporáneos como: centros culturales, centros de producción artística, centros de documentación de arte, salas de exposiciones y fundaciones. Después realizamos un análisis de las tipologías museísticas basadas en criterios tradicionales y de las basadas en criterios alternativos. Tras la introducción terminológica y tipológica situamos la investigación en el ámbito del cuestionamiento de la institución museo tomando como punto de partida las influencias de la nueva museología, la noción de patrimonio, la educación artística y las influencias de las nuevas tecnologías. Todo ello nos lleva a analizar otras tipologías museísticas, como el museo inclusivo, el museo comunitario, el museo pedagógico, el museo participativo, el museo social y el museo interdisciplinar. Para este contexto nos basamos fundamentalmente en manuales de museología, como por ejemplo: *Manual de museología*¹², *El museo como espacio de comunicación*¹³, *La museología. Curso de museología: Textos y testimonios*¹⁴, *Curso de museología*¹⁵, *El Museo. Teoría, praxis y utopía*¹⁶, etc.

Partiendo de las teorías aportadas en estudios previos hacemos un recorrido por la historia de los museos de arte contemporáneo y sus funciones, y por la historia de los museos de arte contemporáneo en España. Para ello nos basamos en los análisis realizados por Juan Antonio Ramírez en *El sistema del arte en España*¹⁷, el proyecto de

¹² HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *Manual de museología*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998.

¹³ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo como espacio de comunicación*, Gijón Trea, 2011.

¹⁴ RIVIÈRE, George Henri: *La museología. Curso de museología: Textos y testimonios*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1993.

¹⁵ ZUBLAUR CARREÑO, Francisco Javier: *Curso de museología*, Gijón, Trea, 2004.

¹⁶ LEÓN, Aurora: *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1982.

¹⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.): *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010.

Museology *Museos y centros de arte contemporáneo en España*¹⁸, el número 95-96 de la revista *Lápiz Especial Centros del Arte Contemporáneo en España*¹⁹, *Historia de los Museos en España*²⁰ de María Jesús Bolaños, entre otros. Además trataremos el tema del museo en el contexto, para su desarrollo nos basamos sobre todo en el texto *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*²¹, de Paul Ardenne.

Consideraremos también diversos antecedentes teóricos y artísticos para el estudio de la parte dedicada a los museos sin edificio. Tomaremos como punto de inicio, entre otros, por su aproximación conceptual al ámbito de estudio, los siguientes antecedentes: El *Atlas Mnemosyne* (El atlas de imágenes), de Aby Warburg; *La boîte-en-valise* (La caja en la maleta), de Marcel Duchamp; *Le Musée Imaginaire* (El Museo Imaginario), de André Malraux; *Il Palazzo Enciclopedico del Mondo* (El Palacio Enciclopédico del Mundo), de Marino Auriti; el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas), de Marcel Broodthaers; y algunos ejemplos coetáneos como el LIMAC-Museo de Arte Contemporáneo de Lima de Sandra Gamarra. Estos antecedentes poseen un carácter muy heterogéneo debido a que los planteamientos de los museos carentes de edificio también lo son, por ello aunamos como referencias de estudio, tratadas al mismo nivel, tanto obras artísticas como escritos teóricos.

Nos serviremos, en la segunda parte, de diversos ejemplos de gestión colectiva en el entorno expositivo, así como algunas de las estrategias de creación colectiva. Para ello nos basaremos sobre todo en el trabajo desarrollado por colectivos, espacios o proyectos como: *Recetas Urbanas*, *Antimuseo*, *Todo por la Praxis*, *Liquidación Total*, *Espacio Abisal*, *Consonni*, *Barra diagonal*, *Sin espacio*, *Idensitat*, etc., y en estrategias de creación como la guerrilla de la comunicación, el *artivismo* y a la corriente artística del apropiacionismo. Además de la información sobre los diferentes colectivos, para las estrategias nos basaremos principalmente en escritos como *Manual de guerrilla de la comunicación*²² o *Arte de Contexto*²³, por citar dos ejemplos. Y en lo relativo al apropiacionismo, en la tesis *Apropiacionismo y*

¹⁸ OLIVARES, Rosa / GARCÍA, Carolina: *Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España*, Madrid, Exit, 2011.

¹⁹ AA.VV.: «Especial Centros del Arte Contemporáneo en España», *Lápiz* n.º 95-96, Madrid, 1993.

²⁰ BOLANOS, María Jesús: *Historia de los Museos en España*, Gijón, Trea, 2008.

²¹ ARDENNE, Paul: *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, 2006.

²² A.F.R.I.K.A. Grupo autónomo; BLISSETT, Luther; BRÜNZELS, Sonja: *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus, 2000.

²³ CLARAMONTE, Jordi: *Arte de Contexto*, San Sebastián, Nerea, 2010.

*citación en el arte de los 80: Mike Bidlo, Louise Lawler, Sherrie Levine, Sigmar Polke, Richard Prince, David Salle, y Cindy Sherman*²⁴.

En la tercera parte se complementará el estudio teórico con la profundización en el análisis del caso práctico del Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC.

HIPÓTESIS DE PARTIDA

Como hipótesis general de este trabajo nos proponemos comprobar si el **edificio museístico es imprescindible para la existencia del museo**. La concepción actual de museo va más allá de la concepción clásica del museo como edificio contenedor de objetos. Están ganando protagonismo prácticas museológicas contemporáneas que se plantean en los límites entre la calle y el edificio, entre lo público y lo privado, entre ficción y realidad, entre lo instituido y lo instituyente.

Para comprobar la hipótesis general nos hemos planteado dos grupos de cuestiones, uno en cuanto a las prácticas museísticas y otro en cuanto a las estrategias colectivas. En lo relativo a las prácticas museísticas nos proponemos, a través del estudio teórico y del análisis del caso de estudio, comprobar si:

- Las actuales **definiciones de museo responden a las necesidades socioculturales y artísticas actuales**. Los museos son una institución cambiante que se adapta a los cambios sociales y culturales, y por tanto sus necesidades varían. La relevancia de la nueva museología plantea una mayor importancia de la diversificación de funciones de los museos, priorizando nuevas funciones como la inclusión, la generación de comunidades, la participación social, lo pedagógico, la interdisciplinaridad, o la sustitución de la colección por el patrimonio. Las necesidades de los museos actuales pasan por adaptarse a una sociedad cada vez más inmaterial y menos permanente. Los museos de arte contemporáneo actuales están mutando hacia nuevas formas de existencia o nuevos modelos posibles de museo, que posibilitan la relación entre la

²⁴ YOLDI LÓPEZ, Mónica: *Apropiacionismo y citación en el arte de los 80: Mike Bidlo, Louise Lawler, Sherrie Levine, Sigmar Polke, Richard Prince, David Salle, y Cindy Sherman*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1999.

comunidad, el territorio y el patrimonio (tanto material como inmaterial). Entre las nuevas formas de existencia de los museos actuales se encuentra la de los museos sin edificio.

- La **falta de sentido crítico en la gestión de las instituciones** ha contribuido a un mayor cuestionamiento social y artístico de lo institucional en la actualidad.
- La **marca-museo** puede llegar a sustituir al edificio como identidad museística.
- El **arte contextual** puede ser utilizado como medio de revitalización del espacio público, acercando el arte al público en lugar de esperar a que sea el público el que se acerque al arte.
- La **pérdida de la objetualidad de la obra de arte** nos lleva también, en consecuencia, a la **pérdida del edificio** destinado a la exposición de la obra o al cuestionamiento de su necesidad.
- Los **museos sin edificio** podrían proponerse como modelo de los **museos del futuro**.

En lo relativo a las estrategias colectivas nos proponemos, a través del estudio teórico y del análisis del caso de estudio, comprobar si:

- Las experiencias de **gestión colectiva** están provocando cambios en la gestión cultural, desde jerarquías verticales hacia jerarquías horizontales.
- La **metodología y estrategias del arte crítico** utilizadas por el MURAC, como ejemplificación del cuestionamiento que plantea el arte crítico frente a los límites y funciones de las instituciones artísticas actuales, suponen una forma de materialización del museo sin edificio.
- Se podrían **considerar como museos** aquellas **creaciones que juegan con las características de la institución museo** para ponerlo en entredicho. Nos interesa especialmente plantear este cuestionamiento, no con el objetivo de solucionar el problema, sino como intento de analizar si se podrían considerar como museos aquellas obras artísticas o falsos museos que juegan con las características de la institución museo para cuestionarlo. Utilizaremos las características de estos planteamientos museísticos limítrofes con el objetivo de plantear una propuesta de museo del futuro.

OBJETIVOS

El objetivo que nos proponemos abordar como área general de la investigación es la exploración de los diferentes modelos de museo como reflejo de los cambios sociales y culturales. Debido a la extensión del tema y con el fin de acotar el alcance de la investigación, hemos decidido centrar la exploración en dos objetivos generales: estudiar el ámbito de los museos carentes de edificio (museos sin paredes, museos imaginarios, museos abiertos, museos sin límites, etc.) y analizar un caso práctico: el Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC en el período temporal comprendido entre los años 2006 y 2013. Este caso nos sirve para ejemplificar problemáticas y paradojas recurrentes que plantean las prácticas y estrategias críticas del arte contemporáneo frente a los límites y funciones de las instituciones artísticas actuales.

Entre los objetivos específicos de la investigación se encuentran:

- Explorar los modelos de museo.
- Estudiar los diferentes criterios que se aplican en las clasificaciones museísticas para ver si responden a los criterios de uso de los museos actuales.
- Estudiar el concepto marca-museo.
- Analizar experiencias y tipologías museológicas contemporáneas.
- Plantear cómo serán los museos del futuro.
- Inspeccionar los lugares de encuentro y creación que se constituyen en el umbral entre lo público y lo privado, en los límites entre la calle y el edificio.
- Estudiar las diferencias entre museos virtuales y museos materiales con espacio virtual.
- Examinar las estrategias de trabajo utilizadas por el MURAC (el *fake*, el *artivismo*, la creación colectiva, la identidad múltiple, la autogestión, los conceptos de público/espectador y su evolución, la participación, el uso de las nuevas tecnologías, etc.) con el objetivo de establecer algunos de los métodos empleados en la crítica a las instituciones museísticas.
- Reflexionar, valorar y compartir la labor desarrollada desde el MURAC.

METODOLOGÍA

En el planteamiento metodológico de la investigación predomina un enfoque cualitativo, aunque en algunos casos concretos se ha utilizado el enfoque cuantitativo cuando ha sido necesario contabilizar algún fenómeno concreto, o con el fin de reforzar algún planteamiento cualitativo.

Partiendo de nuestra experiencia práctica en el caso de estudio se ha tomado como camino metodológico el procedimiento hipotético-deductivo. A partir de esa experiencia práctica nos planteamos un trabajo de carácter reflexivo y teórico. Para el desarrollo teórico partimos de la formulación de unas hipótesis que tratamos de analizar, contrastar y demostrar. En el corpus teórico de la tesis partimos de unos enunciados de carácter universal para inferir enunciados particulares basados en las siguientes fuentes: bibliografía específica de museología e historia y teoría del arte; bibliografía de otros campos de conocimiento: historia y teoría del diseño, sociología, fotografía y arquitectura; catálogos de exposiciones y/o intervenciones artísticas; y otras fuentes: artículos de periódicos y revistas, folletos u otras publicaciones de museos o exposiciones, artículos en línea, *blogs* y páginas web y audiovisuales. Además, nos basamos en la observación participante como procedimiento de recolección de datos, para lo que empleamos la información personal directa, así como toda la documentación generada por el MURAC durante su periodo de actividad: recortes de prensa, borradores de textos, borradores de presentaciones para conferencias, bocetos de ideación, conversaciones mantenidas por correo electrónico, recuerdos, conversaciones personales mantenidas con el resto del grupo, la propia página web del museo, los registros guardados en las plataformas 2.0 utilizadas por el MURAC, como Facebook, Flickr, Slide Share, etc.

El estudio de casos es una forma de investigación eminentemente empírica en la que las fuentes de las que se extrae la información, además de los documentos, son la observación y la observación participante. La observación participante supone un grado de implicación mayor en el caso que la observación en la que no se participa. Esto se debe a que «la persona que realiza la investigación ya no es sólo una observadora externa y neutral sino que toma partido e influye en el curso de los acontecimiento que intenta estudiar.»²⁵

²⁵ COLLER, Xavier: *Estudio de casos*, Colección Cuadernos Metodológicos, n.º 30, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005, p. 86.

Nos gustaría resaltar la importancia que tiene en la investigación la implicación personal, ya que consideramos que el análisis no sería tan profundo desde la perspectiva de una observación externa, por lo que valoramos como uno de los puntos clave de la metodología de investigación el hecho de realizar la investigación desde la observación interna de los hechos, desde el «formar parte de» y no desde el «observar desde dentro». Entendemos que el sistema de investigación basado en la observación participante es subjetivo, pero la observación siempre lo es. Aquí se defiende que el pertenecer al grupo de los creadores del Museo Riojano de Arte Contemporáneo evita problemas de interpretación, ya que «quien investiga conoce los códigos vigentes en su propio grupo y puede hacerlos explícitos»²⁶. Como advierte Donald Schön en su escrito *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*²⁷, el conocimiento se produce cuando la investigación se realiza en los propios contextos donde se desarrolla la práctica. Reflexionar desde la acción es una forma de investigar en el contexto práctico.

Volviendo al tema de la objetividad, o de la subjetividad, según se mire, la observación participante es un instrumento que trabaja desde la sensibilidad y el sentimiento. La objetividad en el ámbito del conocimiento no es sinónimo de verdad, aunque a menudo se confunden sus significados. Posicionamos nuestra investigación desde el conocimiento situado, tomando partido por una puesta en valor de aspectos subjetivos en la investigación frente a parámetros de objetividad predefinidos que perpetúan discursos hegemónicos, ya que esta investigación trata de cuestionar algunos de esos valores establecidos. Para Donna Haraway²⁸ la objetividad sólo puede darse desde una perspectiva parcial. Desde el punto de vista del conocimiento situado propuesto por Haraway se pone en evidencia el lugar desde el cual se parte, es decir, toda mirada está condicionada por la subjetividad propia del contexto cultural en el que cada uno está inserto, y por tanto no existe una única verdad universal o una objetividad suprema.

Además, se combina el análisis del caso práctico con la realización del mapa de teorías y contexto de la investigación (que incluye el vaciado de información y muestreo sobre colectivos, museos y centros de arte). Como se puede apreciar en el esquema (fig. 1) en la

²⁶ GUASCH, Óscar: *Observación participante*, Colección Cuadernos Metodológicos, n.º 20, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2002, p. 11.

²⁷ SCHÖN, Donald: *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 72.

²⁸ HARAWAY, Donna: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.

INTRODUCCIÓN

intersección de los dos óvalos, que representan el análisis del caso práctico y el mapa de teorías y contexto de la investigación.

En la tercera parte también se ha utilizado como técnica de análisis el DAFO, para analizar y evaluar la situación del MURAC y realizar un plan estratégico para el futuro.

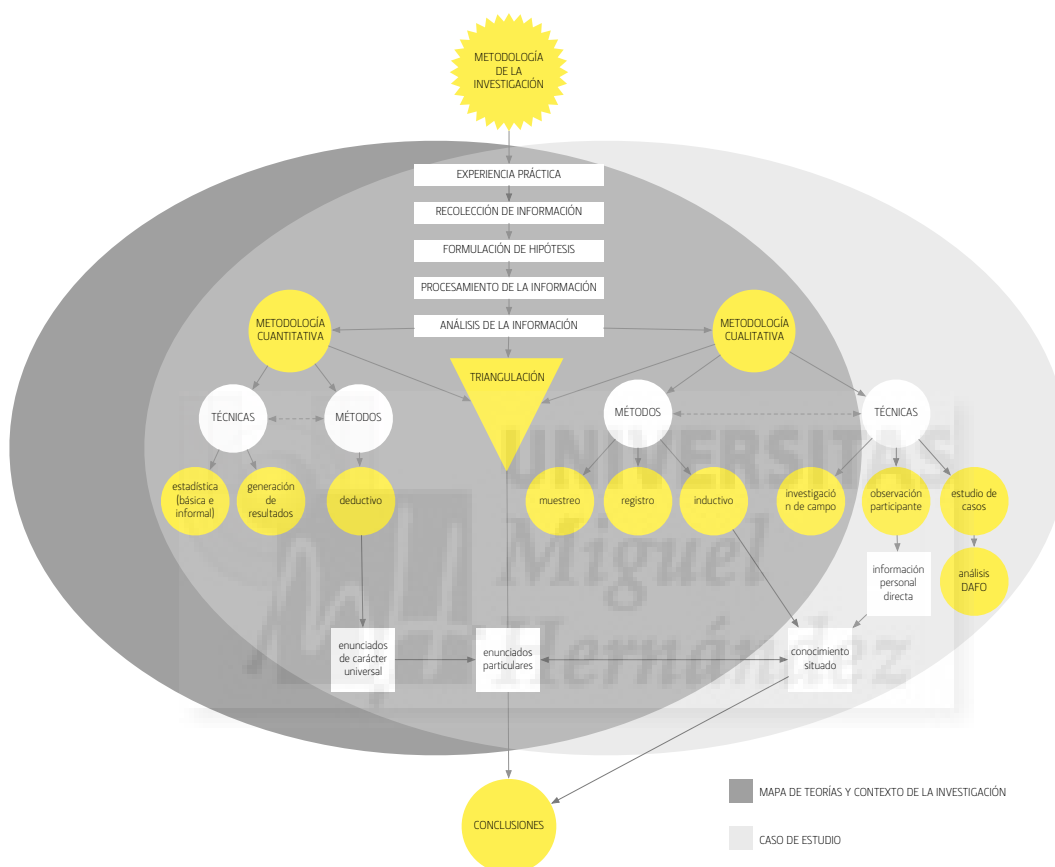


Figura 1. Esquema metodológico de la investigación. Elaboración propia.

MARCO TEÓRICO

Antes de analizar el caso de estudio nos hemos visto en la necesidad de contextualizar el estudio desde una problemática más amplia; la de los museos en general y la de los de arte contemporáneo en particular. La contextualización del marco teórico se divide en dos partes. En la primera parte tratamos el tema de los museos y en la segunda parte la gestión colectiva y las estrategias de creación. La primera parte comienza con la

definición de museo y centro de arte, para continuar explorando el cuestionamiento de la institución museo y con ello el sistema del arte, adentrándonos posteriormente en el desarrollo y crecimiento de los museos de arte contemporáneo en España. Una vez situados en el contexto, hemos realizado un análisis de los museos sin edificio partiendo de una clasificación sistemática que los organiza según tres variables: el museo, la obra y el tiempo, en torno a cuatro valores: material, inmaterial, permanente y temporal; terminando el capítulo con el planteamiento del museo en el contexto. La segunda parte del marco teórico abarca el ámbito de la gestión colectiva independiente a través de ejemplos de gestión colectiva de carácter autónomo, las estrategias del arte crítico y las estrategias de selección, clasificación y registro.

El marco teórico en el que se contextualiza este trabajo se inscribe dentro de la corriente crítica de redefinición de la institución cultural y artística en España que comienza en la transición democrática y se extiende hasta la actualidad. El marco se extiende desde el terreno acotado de los modelos museísticos institucionales a los modelos instituyentes, muchas veces denominados peyorativamente como modelos «antisistema».

ACOTACIÓN

En el ámbito de la museología el estudio de los museos se ha realizado mayoritariamente desde la concepción tradicional de institución y no desde su crítica. En la primera parte de la tesis que nos ocupa el estudio de los museos se ha realizado desde la concepción tradicional de institución. Desde este punto de partida tradicional, el presente trabajo reexamina las instituciones museísticas dedicadas al arte contemporáneo prestando especial atención a aquellas formaciones (tanto propiamente museísticas, como artísticas, como formaciones colectivas) que se alejan del concepto tradicional de museo y ponen en duda o replantean tanto sus formas como sus funciones.

La abundancia de museos sin edificio constituye un campo de estudio poco explorado que se adentra en la concepción del museo como espacio a construir y no como espacio construido.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo no pretende hacer un análisis exhaustivo de todos los fenómenos museísticos carentes de edificación, ya que sería inabarcable, sino mostrar un gran abanico de posibilidades. Para poder profundizar en algunos aspectos concretos de este tipo de casos hemos centrado nuestra investigación en el Museo Riojano de Arte Contemporáneo, no porque éste sea considerado paradigmático sino porque es el más cercano a nosotros, ya que estuvimos involucrados en su creación y desarrollo, y ésta cercanía nos ha permitido observarlo y analizarlo desde dentro.

ESTRUCTURA

La estructura de esta investigación se divide en tres secciones diferenciadas. En las dos primeras partes describiremos el marco teórico, analizando en la primera parte los aspectos que conciernen a los museos y en la segunda lo relativo a la gestión colectiva y a las estrategias de creación. En la tercera parte analizaremos el estudio del caso práctico.

La primera parte se divide en cinco capítulos. El primer capítulo es una introducción al concepto y tipología de museo y centro de arte contemporáneo. En el segundo capítulo nos centramos en el cuestionamiento de la institución museo y en los nuevos planteamientos museísticos. En el tercer capítulo realizamos un breve recorrido por la historia de los museos de arte contemporáneo y sus funciones, prestando especial atención al ámbito del Estado español. El cuarto capítulo lo hemos dedicado al planteamiento del museo en el contexto. El quinto y último capítulo de la primera parte lo hemos dedicado al estudio y planteamiento de las diferentes tipologías de museos sin edificio, ya sean estos de carácter material o inmaterial.

La segunda parte se divide en tres capítulos. En el primero tratamos el tema de la gestión colectiva autónoma, en el segundo las estrategias del arte crítico (el *artivismo* y la guerrilla de la comunicación y el apropiacionismo) y en el tercero las estrategias de selección, catalogación y registro (el etiquetado y el registro fotográfico).

La tercera parte la dedicamos íntegramente al estudio del caso práctico. Esta parte se divide en cinco capítulos. En el primero describimos el contexto sociocultural de la comunidad en la que se inscribe el caso, La Rioja. En el segundo capítulo narramos la

génesis del Museo Riojano de Arte Contemporáneo. El tercer capítulo lo hemos dedicado a mostrar la metodología y los ámbitos de actuación del MURAC. En el cuarto capítulo mostramos las actividades realizadas por el MURAC entre los años 2006 y 2013. En el quinto capítulo hemos realizado un breve resumen de las características principales del MURAC, antes de concluir con un análisis DAFO del Museo Riojano de Arte Contemporáneo.

En el desarrollo de las dos primeras secciones hemos utilizado fuentes bibliográficas sobre museología, historia y teoría del arte y específicas sobre los temas de estudio planteados. Se han tomado como referencia diversos textos para las definiciones de los conceptos básicos, con el objetivo de esclarecer el punto de partida general para los nuevos planteamientos que surgen en la búsqueda de experiencias museológicas contemporáneas. En ningún momento pretendemos hacer un análisis o un estudio pormenorizado de la situación museística general, sino un esbozo del contexto en el que nos encontramos inmersos, una muestra del caldo de cultivo en el que están surgiendo los nuevos planteamientos museísticos, los nuevos formatos expositivos y el trasvase de diferentes experiencias artísticas desde los ámbitos del creador al comisario, de la realidad a la ficción, del público pasivo al participativo, de la financiación a la autogestión, de la creación individual a la colectiva, etc. Además, en el desarrollo las dos primeras partes, también nos hemos apoyado en el uso de bibliografía específica. Esta bibliografía es la base sobre la que se constituyen los cimientos conceptuales en los que se asienta la construcción teórica del Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC.

En el desarrollo de la tercera sección, partimos de información personal directa, ya que pertenecemos al grupo de fundadores que participan en la gestión, creación y difusión del Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC y sus actividades; por ello, el modo de extracción de la información es de primera mano.

La bibliografía utilizada se ha organizado en dos partes claramente diferenciadas. Por un lado se encuentra toda la bibliografía sobre el marco teórico de nuestro estudio, y por otro la bibliografía y documentación específica del caso de estudio. La bibliografía del primer bloque se ha organizado de manera que resulte sencilla su localización, por ello se ha dispuesto por tipos de fuente: libros catálogos y monografías, normativa aparecida en publicaciones oficiales, artículos y publicaciones periódicas (en soporte impreso y

electrónico), tesis y trabajos de investigación no publicados, referencias audiovisuales y referencias web. En el bloque de los artículos y las publicaciones periódicas se ha primado la tipología sobre el soporte, debido a que gran parte de las fuentes consultadas se encuentran en formato electrónico y muchas de ellas en formatos tanto electrónico como impreso, con lo que su clasificación por separado resultaría complicada y confusa para el lector. El motivo por el que se incluyen gran cantidad de artículos en el estudio se debe a que el cuestionamiento de la institución museística es un debate abierto del que surgen nuevos artículos con bastante frecuencia.

Al final del documento adjuntamos dos anexos de elaboración propia que han servido para la realización del trabajo en varios aspectos, siendo el más relevante el de organizar y cuantificar algunas de las estadísticas que se detallan en el cuerpo de la tesis.



I. PRIMERA PARTE: MUSEOS



1. INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO Y TIPOLOGÍA DE MUSEO Y CENTRO DE ARTE

1.1. Museo y centro de arte. Definición y funciones básicas

Antes de profundizar en el tema principal de nuestra investigación, el de los museos sin edificio, comenzaremos definiendo los conceptos de museo y centro de arte, así como otro tipo de espacios expositivos, con el objetivo de establecer unas definiciones que sirvan de punto de partida y de referencia para la investigación.

1.1.1. Definición general del concepto de museo

La designación de museo fue utilizada por primera vez en Alejandría en el *Muséion* de Ptolomeo II (construido en el año 285 a.C.) dedicado a las musas. Este museo se erigió como un anexo de la Biblioteca de Alejandría y, además de ser un santuario para la adoración de las musas, era una escuela de filosofía y de investigación científica en la que también se custodiaban obras de arte. Estaba compuesto por varios edificios: un anfiteatro, un observatorio astronómico, un jardín botánico y otro zoológico, etc.

Desde entonces, la definición y los usos del museo han variado. Como podemos observar en el Diccionario de la Real Academia Española la palabra museo tiene cuatro acepciones, de las cuales tres lo describen como un lugar, dos de ellas muestran la finalidad de la conservación, tres la de la exposición y otras dos la finalidad del estudio.

1. m. Lugar en que se conservan y exponen colecciones de objetos artísticos, científicos, etc.
2. m. Institución, sin fines de lucro, cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición al público de objetos de interés cultural.
3. m. Lugar donde se exhiben objetos o curiosidades que pueden atraer el interés del público, con fines turísticos.
4. m. Edificio o lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales.

Una de las de las fuentes más interesantes a considerar en la búsqueda de nuestra definición es el ICOM (*International Council Of Museums*) o Consejo Internacional de Museos.

El ICOM pertenece a la UNESCO y es una organización de alcance mundial, dedicada a la promoción y protección del patrimonio cultural y natural, presente y futuro, material e inmaterial. Como la propia organización argumenta en su página web: «La definición de museo ha evolucionado a lo largo del tiempo en función de los cambios de la sociedad. Desde su creación en 1946, el ICOM actualiza esta definición para que corresponda con la realidad de la comunidad museística mundial»²⁹.

Por ello, para realizar una comparativa en la evolución de las definiciones de museo establecidas por el ICOM, tomaremos tres fechas clave: la primera definición³⁰, que establecieron en sus primeros estatutos³¹, redactados en 1947; la definición de 1974; y la última³², adoptada durante la 22ª Asamblea General de Viena en 2007, que se mantiene desde hace siete años.

La definición de 1947, como se puede observar a continuación, es bastante amplia, ya que considera museo:

Toda institución permanente que conserva y expone colecciones de objetos de carácter cultural o científico, para fines de estudio, educación y deleite. Entran en esta definición:

- a) las salas de exposición que con carácter permanente mantienen las bibliotecas públicas y las colecciones de archivos;
- b) los monumentos históricos, sus partes o dependencias, tales como los tesoros de las catedrales, lugares históricos, arqueológicos o naturales, si están abiertos oficialmente al público;
- c) jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros y otras instituciones que muestran ejemplares vivos;
- d) los parques naturales.

Destacamos que, según Francisca Hernández, esta enunciación de 1947 ofrece una de las primeras definiciones «oficiales» de museo, que además se convertirá en el origen del concepto del museo moderno:

Esta definición marcará un hito importante en el desarrollo del Museo Moderno y será un punto de referencia que tendrá resonancias prácticas en la política museística de los diversos países. Será a partir de la década de los cincuenta cuando se inicien las primeras renovaciones museográficas que intentarán cambiar la imagen del Museo decimonónico.³³

²⁹ Página web del ICOM [en línea] [Fecha de consulta: 15/05/2014]. Disponible en: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

³⁰ Es, además, considerada como la primera definición oficial de museo.

³¹ El ICOM se creó en 1946.

³² Consulta realizada el 15/05/2014

³³ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: «Evolución del concepto de museo», *Revista General de Información y Documentación*, Universidad Complutense de Madrid, Vol 2, n.º 1, 1992, p. 88 [en línea] [Fecha de consulta: 15/03/2014]. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9292120085A/11902>

La definición de 1974 añade a la anterior, como hecho destacado, que el museo es una institución cuyo fin no es la consecución de un beneficio económico. Considerando el museo como una:

Institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite testimonios materiales del hombre y su medio.

Se incluye también los siguientes elementos:

- a) Los Institutos de conservación y galerías de exposición dependientes de *Archivos y Bibliotecas*.
- b) Los lugares y monumentos arqueológicos, etnográficos y naturales y los sitios y monumentos históricos, teniendo la naturaleza de un nuevo museo por sus actividades de adquisición, conservación y comunicación.
- c) Las Instituciones que presentan especímenes vivientes tales como los jardines botánicos y zoológicos, acuario, vivarium, etcétera.

En 1983, la 14ª Asamblea General del ICOM, que se celebró en Londres el 1 y 2 de agosto, añade al artículo anterior lo siguiente:

- d) Los parques naturales, los arqueológicos e históricos.
- e) Los centros científicos y planetarios.

La definición de 1974 fue ratificada en 1989 por la 16ª Asamblea General del ICOM y estuvo vigente hasta 2007, cuando se incorporó el ámbito del patrimonio inmaterial. La definición de 2007 dice así: «Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo»³⁴.

A estas definiciones añadimos la establecida en la Ley del Patrimonio Histórico Español, de 1985, en la que se expone una definición de museo en la línea proclamada por el ICOM: «Son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural»³⁵. Ésta misma definición es ratificada en el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos³⁶.

³⁴ Definición tomada de la página web del Consejo Internacional de Museos - ICOM ([en línea] [Fecha de consulta: 22/01/2014]. Disponible en: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

³⁵ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, BOE n.º 155 de 29 de junio de 1985, Capítulo II De los archivos, Bibliotecas y Museos, artículo 59.3., p. 20.349.

³⁶ Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, BOE n.º 114, de 13 de mayo de 1987, Artículo 1º Definición de museos, p. 13.961.

Tomando como referencia las definiciones anteriormente mencionadas, se desprenden como funciones principales del museo las siguientes:

- Adquisitiva (crear una colección)
- Conservadora
- Investigadora (estudio, investigación, documentación...)
- Difusiva (comunicar, exhibir, exponer, publicar...)
- Educativa
- Contemplativa o de deleite

1.1.2. Definición del concepto de museo de arte

Los museos de arte son de naturaleza histórica, pero suelen clasificarse como una categoría independiente debido a que sus principios museísticos difieren de los de los museos históricos propiamente dichos. Para Aurora León los museos de arte son aquellos que:

Acogen las piezas de las civilizaciones dotadas implícita y cualitativamente de un valor artístico conferido por la intencionalidad interna de un autor, por el reconocimiento progresivo de la Historia y crítica artística y por su pertenencia al campo del arte [...] Ramas integrantes del Arte son la pintura, escultura, arquitectura, poesía, música, artes dramáticas, artes gráficas, artes industriales y artes menores. Pero este grupo de artes tradicionales hay que ampliarlo con actuales expresiones artísticas – fotografía, cómics, cine...³⁷

Según la teoría del arte, explica Arthur Danto en su obra *La transfiguración del lugar común*, «un objeto material (o artefacto) se dice obra de arte cuando así se considera desde el marco institucional del *mundo del arte*»³⁸. Esa es la diferencia existente entre una obra de arte y una mera cosa. Esta diferencia es ejemplificada por Danto en la siguiente comparación:

Esto parece sólo dejarnos con el marco institucional: igual que alguien se convierte en marido al satisfacer ciertas condiciones institucionales definidas, a pesar de que por fuera no parezca distinto de cualquier otro hombre, algo parecido es una obra de arte si satisface ciertas condiciones definidas institucionalmente, aunque por fuera no parezca distinta de un objeto que no es una obra de arte³⁹

³⁷ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, pp. 116-117.

³⁸ DANTO, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 27.

³⁹ *Ibidem*, p. 58.

La intencionalidad artística reconocida por el mundo del arte, ya sea ésta aplicada desde la conciencia del autor, avalada por la historia o ensalzada por la crítica, es la característica fundamental que distingue la naturaleza de las creaciones que albergan los museos de arte, a diferencia del resto de museos de carácter histórico.

1.1.3. Definición del concepto de museo de arte contemporáneo

Según la clasificación museística tradicional, los museos de arte se organizan de forma cronológica: «la época perteneciente a la Antigüedad se reserva a los museos Arqueológicos, la perteneciente al mundo medieval y moderno es la que engrosa los fondos de los museos llamados de Bellas Artes y la etapa actual conforma el museo de Arte Contemporáneo»⁴⁰.

El término contemporáneo, según el Diccionario de la Real Academia Española, en su primera acepción, es lo «existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa» y, en la segunda, lo «perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive». El término contemporáneo con relación a la conservación museística suscita una duda razonable, se trata de conservar algo que se está dando en este momento, que se está creando a la vez que se intenta coleccionarlo y preservarlo.

Con respecto a este hecho, Danto, en el primer capítulo de su libro *Después del fin del arte*, explica las diferencias entre moderno, posmoderno y contemporáneo. Tomamos como referencia su aclaración de «contemporáneo»:

Creo que por mucho tiempo «el arte contemporáneo» fue simplemente *el arte moderno que se está haciendo ahora*. [...] «Contemporáneo», en el sentido más evidente, significa simplemente lo que está sucediendo ahora: el arte contemporáneo sería el arte producido por nuestros contemporáneos. [...] Así como la historia del arte ha evolucionado internamente, el arte contemporáneo ha pasado a significar arte producido con una determinada estructura de producción nunca visto antes, creo, en toda la historia del arte. [...] «contemporáneo» ha llegado a designar algo más que simplemente el arte del momento presente. En mi opinión designa menos un período que lo que pasa después de terminados los períodos de una narrativa maestra del arte y menos aún un estilo de arte que un estilo de utilizar estilos.⁴¹

⁴⁰ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 117.

⁴¹ DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 32.

La problemática de lo contemporáneo se muestra en la descripción aportada por Aurora León, en su clasificación de tipologías museísticas según la disciplina. León explica la problemática del museo de arte contemporáneo de la siguiente forma:

Referirse a un museo de Arte Contemporáneo y sintonizar con conceptos como ideologías, vanguardia, compromiso, polémica, libertad, audacia, innovación o tradición así como con actitudes clasificadas más o menos estereotipadamente de «progres», detractores, anatemistas, conservadores, reaccionarios, libertarios, académicos..., es un fenómeno social prendido a la cultura contemporánea. Todos los elementos que conforman la sociedad y la cultura actual confluyen a esta situación real del museo de Arte Contemporáneo. Situación real que oscila entre el caos y la urgencia de encontrar soluciones viables al problema de estos centros, afectado de inevitables conflictos [...] También, esa falta de estabilidad se concreta en el carácter de doble transitoriedad:

- a) Acoger objetos actuales entre lo *efímero* y lo *consolidable*.
- b) La anarquía planificadora a la hora de su creación.⁴²

Otras definiciones son más neutras, como la aportada por Francisca Hernández, para la que los museos de arte contemporáneo:

Son las instituciones con colecciones permanentes que desarrollan las funciones propias de un museo. Su carácter contemporáneo implica un concepto dinámico en constante reformulación, abierto a la creatividad actual y siempre en disposición de ampliar sus propios contenidos.⁴³

Las funciones del museo de arte contemporáneo que se deducen de lo anteriormente expuesto son, por tanto, las mismas que se aplican a cualquier otro museo con la única peculiaridad de que los objetos a coleccionar y conservar son de carácter actual. Siendo sus funciones básicas las siguientes:

- Adquisitiva (colección permanente de objetos actuales)
- Conservadora
- Investigadora (estudio, investigación, documentación...)
- Difusiva (comunicar, exhibir, exponer, publicar...)
- Educativa
- Contemplativa o de deleite

Pero ésta no es la única corriente definitoria en lo que se refiere a los museos de arte contemporáneo. En el capítulo anteriormente citado de *Después del fin del arte*, Danto se plantea qué es lo que un museo post-histórico debe ser o hacer. Este planteamiento nos ayuda a esclarecer la posición que el museo de arte contemporáneo debe tener en nuestro tiempo.

⁴² LEÓN, Aurora: *op. cit.*, pp. 124-125.

⁴³ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo...*, *op. cit.*, p. 173.

El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y realizaciones como para permitir ser capturado en una única dimensión y, en efecto, un argumento puede ser que en gran parte sea incompatible con los imperativos de un museo, donde se requiera una clase enteramente diferente de administración, tal que se evitara el conjunto de estructuras del museo, y cuyo interés fuese el de comprometer al arte directamente con la vida de aquellas personas que no han visto razón para utilizar el museo no como un *tesorium* de belleza, ni como un santuario de formas espirituales. Para que un museo se comprometa con este tipo de arte debe renunciar a gran parte de la estructura y la teoría que define el museo en sus otros modelos.⁴⁴

De este planteamiento se derivan otro tipo de estructuras expositivas que proliferan en los años 80 y que se alejan de las funciones del museo convencional, los centros de arte contemporáneo. Para Nekane Aramburu, se había experimentado una paulatina transformación «del museo-*museo*, al llamado museo-*centro de arte*, destinado a albergar múltiples actividades más allá de las meramente expositivas y didácticas: marketing, shopping, turismo, pautados por las estadísticas como puntos de anclaje para su supervivencia»⁴⁵.

1.1.4. Definición del concepto de centro de arte contemporáneo

El centro de arte contemporáneo deriva de las *kunsthalle*s, término alemán que significa literalmente sala de arte, que realizaban exposiciones temporales de arte. Estas salas eran apoyadas por la *kunstverein*⁴⁶ local, destacando como precursoras la *Kunstvereine* de la Colonia de Artistas de Matildenhöle (1899) y la *Kunsthalle* de Berna (1918). Las *kunsthalle*s «tratan de mostrar el arte contemporáneo a través de un programa dinámico y equilibrado que contempla tanto las obras locales como las extranjeras»⁴⁷. El término *kunsthalle* se ha venido utilizando internacionalmente para expresar el concepto de centro cultural que expone arte actual.

El término centro de arte es acuñado por primera vez en Francia a consecuencia de la creación del Centro Georges Pompidou, inaugurado en París en 1977. El Centro Pompidou se caracterizó, en su planteamiento inicial⁴⁸, por ser pionero en la concepción

⁴⁴ DANTO, Arthur C.: *Después...*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁵ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 67.

⁴⁶ Asociación de coleccionistas de arte y artistas locales, que no se conforman con exponer sus propias obras, sino que buscan la difusión del arte internacional.

⁴⁷ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo...*, *op. cit.*, pp. 161-162.

⁴⁸ Proyectado en 1970 bajo el influjo del Mayo del 68.

del museo de arte contemporáneo como centro de creación y de participación, involucrado con la sociedad.

Una de las definiciones básicas del término centro de arte es la aportada por Ana Ávila en su texto *Los viejos y los nuevos museos*, en el que describe el centro de arte como un «espacio dinámico donde son posibles actividades diversas, interdisciplinares, abierto a las más recientes expresiones artísticas y donde las colecciones no constituyen una prioridad, e incluso no son necesarias, puesto que la obra de arte se constata a través de las exposiciones temporales»⁴⁹. La definición no es sencilla, ya que «entre los centros de arte podemos distinguir dos tipos generales, como son los dedicados más a la exposición de obras o bien a la creación artística»⁵⁰, o ambos a la vez.

En el artículo *Museos y Centros de Arte* escrito por Luis Alonso Fernández para la revista *Lápiz*, en 1993, éste describe el centro de arte como

un establecimiento cuyos orígenes hay que situarlos en la convivencia y hasta la necesidad de recibir en principio *lecciones* de arte, donde se muestran los artistas locales, y donde se instala también otro tipo de arte que interesa a la comunidad —incluidas las artes en acción—, pero en el que ordinariamente no existe una colección permanente de objetos.

Por tanto, un centro de arte no es un museo, [...]. Para la mayor parte de los especialistas, los centros de arte sólo toman prestadas y exhiben obras ajenas. No coleccionan ni preservan nada, no son museos.⁵¹

La comparación de los museos de arte contemporáneo con los centros de arte resulta inevitable. La mayor parte de las definiciones encontradas se basan en la contraposición de las características de unos frente a los otros, por lo que estableceremos una comparativa entre ambos tipos para asentar las claves de los centros de arte y, en consecuencia, sus funciones principales.

⁴⁹ ÁVILA, Ana: «Los viejos y los nuevos museos» en RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.): *op. cit.*, p. 261.

⁵⁰ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: «Museos y Centros de Arte» en AA. VV.: «Especial...», *op. cit.*, p. 21.

⁵¹ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: «Museos y Centros de Arte» en AA. VV.: «Especial...», *op. cit.*, pp. 18-20.

1.1.5. Diferencias y similitudes entre museo y centro de arte

En el mismo artículo citado anteriormente, Luis Alonso Fernández establecía la diferencia entre los museos institucionalizados y los centros de arte:

La distinción esencial entre museo y centro de arte estriba, en cualquier caso, en que éste, creado por y para la comunidad de su entorno, existe en función de la actividad del «entretenimiento». El museo, en cambio, es una institución permanente nacida para realizar una función educadora, difusora y estética importante desde la preservación, investigación y exhibición de su propia colección.⁵²

Basándonos en esta definición, podríamos establecer como función principal de la actividad del centro de arte el entretenimiento; pero la función de un centro de arte va mucho más allá de entretener al público.

Josep María Montaner dice de los centros de arte, en comparación con los museos de arte contemporáneo:

En ellos no se van a instalar colecciones permanentes ni selecciones didácticas, sino que van a ser contenedores de instalaciones realizadas *ad hoc*, en colaboración directa con artistas que basan su trabajo en la innovación, ya sean autores consagrados o artistas jóvenes. Son espacios singulares y monográficos, abiertos a la experimentación y la prospección, que ensayan nuevas maneras de mostrar el arte reciente a la sociedad.⁵³

Luis Alonso Fernández manifiesta claramente la necesidad de constatar las diferencias entre los espacios dedicados al arte contemporáneo:

Hemos de diferenciar los *museos institucionalizados* de los denominados *centros de arte*. Los primeros están sometidos a unas coordenadas de carácter convencional y estable en ciertos sentidos, en especial las que hacen referencia a la presentación del arte consagrado o más asumido socialmente y la normativa museológica más rigurosa. Los segundos, aplicando programas más abiertos que el museo —de carácter singular o monográfico preferentemente—, han estabilizado soluciones para la presentación e instalación de cierto tipo de arte contemporáneo: el nacido de los últimos comportamientos socioartísticos [provenientes de las tendencias estéticas de los años setenta y de sus *neos* de los ochenta]⁵⁴

Las diferencias fundamentales a nivel teórico (no a nivel práctico) entre el museo y el centro de arte son, principalmente, que en el centro de arte no existe una colección permanente de objetos y en el museo se consideraba fundamental. Esto está cambiando y sucede que, cada vez más, en los museos de arte contemporáneo, si este tipo de colección existe no se muestra de forma permanente sino en exposiciones temporales, algo que se

⁵² *Ibidem*, p. 20.

⁵³ MONTANER, Josep María: *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p. 88.

⁵⁴ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: «Museos y Centros de Arte» en AA. VV.: «Especial...», *op. cit.*, p. 18.

aproxima más a la labor que estaba siendo desarrollada por los centros de arte, pero generalmente realizadas con fondos de colecciones ajenas. Según la *Estadística de museos y colecciones museográficas 2012* realizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, los museos de Arte Contemporáneo son los que más exposiciones temporales realizaron⁵⁵, con un 73,8%, con respecto a los del resto de tipologías.

Otra de las diferencias, también a nivel teórico, estriba en que el centro de arte busca la implicación de la comunidad, con una función preferentemente educativa y social, con mayor dedicación a la creación artística frente al carácter más internacional y globalizador atribuido al museo tradicional. Este hecho también está cambiado significativamente, ya que cada vez es más común entre los museos la búsqueda de complicidad con el entorno en el que se insertan. Muchos de los centros y museos de arte contemporáneo dedican gran parte de su espacio —físico y temporal— a la exposición, pero también son cada vez más numerosos los que dedican parte de ese espacio a la creación, a la formación, a la educación de la comunidad de su entorno, al uso de las nuevas tecnologías⁵⁶ como medio de conexión entre comunidades en red, redes sociales, etc.

Basándonos en la siguiente cita de Josep María Montaner, podríamos añadir a la lista otra diferencia entre el museo y el centro de arte. Esta diferencia se basa en el tipo de edificio en el que cada uno se sitúa. Según Montaner, en los años ochenta se desarrollan dos tipologías arquitectónicas, según si el espacio expositivo iba a estar dedicado a museo o a centro de arte.

El programa convencional de museo de arte contemporáneo tiende a situarse en edificios de nueva planta, tamaño medio, iluminación natural cenital, salas de exposición grandes, suelos de madera y paredes blancas. En cambio, el programa innovador de centro de arte contemporáneo tiende a buscar antiguos contenedores industriales, almacenes, palacios, escuelas, etc. Precisamente esto es lo que los años ochenta han establecido como espacio artístico experimental y vanguardista, siguiendo el deseo ya expresado por Joseph Beuys y compartido por muchos de los autores contemporáneos: «es preferible exponer en una fábrica que en un museo de nueva planta».⁵⁷

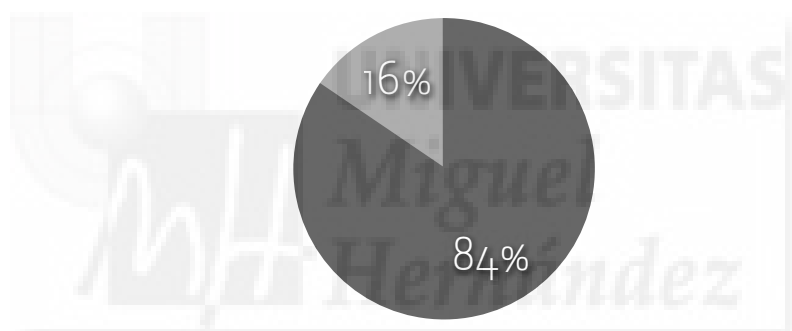
⁵⁵ Para más información pueden consultarse el gráfico 10 *Museos y Colecciones Museográficas según realización de exposiciones temporales por tipología (En porcentaje del total)* de la página 26 y la tabla 5.1 *Museos y Colecciones Museográficas según la realización de exposiciones temporales por comunidad autónoma, tamaño de municipio y tipología* de la página 81 en MECD: *Estadística de museos y colecciones museográficas 2012*, Madrid, Subdirección General de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Febrero, 2014, p. 35 [en línea] [Fecha de consulta: 17/06/2014]. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/em/portada.html>

⁵⁶ Los *Encuentros sobre Redes Sociales en Museos, Centros de Arte y de Producción* que se vienen celebrando desde el año 2010 en el MUSAC son una buena muestra del interés existente por el uso de las nuevas tecnologías en los espacios museísticos.

⁵⁷ MONTANER, Josep María: *Museos...*, *op. cit.*, p. 89.

Por tanto, a nivel general, podríamos establecer que los museos suelen constituir sus sedes en edificios de nueva construcción, mientras que los centros de arte acostumbran a ubicarse en edificios rehabilitados, además en muchos casos la reutilización de los edificios conlleva la construcción de ampliaciones del edificio original. Para constatar esto, en el ámbito del estado español, hemos contabilizado la cantidad de museos y centros de arte que se ubican en edificios de nueva construcción o en edificios reutilizados. Para ello, se han contabilizado⁵⁸ los museos y centros de arte inaugurados en el período temporal que abarca desde 1950 hasta 2014. Hemos obviado en el compute los híbridos, es decir, museo-centro⁵⁹, casa-museo⁶⁰; los institutos⁶¹, etc. por considerar que estas tipologías son escasas y tienen características tan específicas que no aportarían demasiados datos a las conclusiones de este análisis.

- Museos ubicados en edificios reutilizados
- Museos ubicados en edificios de nueva planta



- Centros de arte ubicados en edificios reutilizados
- Centros de arte ubicados en edificios de nueva planta

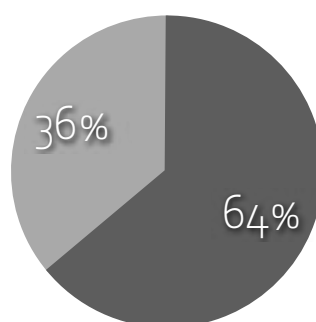


Figura 2. Gráfica museos y centros de arte ubicados en edificios de nueva planta o en edificios reutilizados. Elaboración propia.

⁵⁸ Los datos relativos a cada uno de los museos y centros de arte están incluidos en el anexo 2 *Museos, centros de arte contemporáneo y centros culturales, de producción, etc. Inaugurados en España desde 1950 hasta 2014*.

⁵⁹ En España existen actualmente 4 museos-centro, de los cuales 2 se ubican en edificios de nueva planta y los otros 2 en edificios reutilizados.

⁶⁰ Las casas museo, como su propio nombre indica suelen ubicarse en edificios anteriormente utilizados como viviendas, ocupando, por lo tanto, edificios reutilizados.

⁶¹ Existen dos institutos de arte contemporáneo, ambos ubicados en parte en edificios rehabilitados y en parte en ampliaciones de nueva planta.

En España, de los 58 museos que exponen arte contemporáneo 9 se ubican en edificios de nueva planta, y 49 en edificios reutilizados y de los 25 centros de arte, 9 se ubican en edificios de nueva planta y 16 en edificios reutilizados. En la gráfica mostramos los datos en porcentajes (fig. 2).

Las conclusiones que extraemos son que en proporción (la cantidad es la misma) existen más centros de arte ubicados en edificios reutilizados que museos que reutilicen edificios, pero que ambos se dan en mayor cantidad en edificios reutilizados y no en edificios de nueva construcción. Por lo que la diferencia que sostenía Montaner en 1996 no se mantiene hoy, al menos en España, aunque consideramos que esto sí sucede en otros países.

Para concluir este apartado, aunque las diferencias son en la actualidad difusas en la mayoría de los casos, podemos establecer teóricamente que las funciones del centro de arte son las siguientes:

- Productora (producción de exposiciones)
- Exhibidora
- Dinamizadora
- Comunicadora
- Educadora
- Socializadora

En la práctica, más que atender a su denominación, tendremos que observar las características específicas de cada proyecto y la identidad propia de cada institución. Para poder averiguar las funciones que realiza cada museo o centro de arte, deberemos atender a sus planteamientos, a las actividades que realizan y a cómo se sitúan ante las diferentes posiciones que se pueden adoptar.

Destacamos que las diferencias entre museo y centro de arte que exponemos a modo de resumen en la siguiente tabla (fig. 3) son de carácter generalista y no se aplican de forma unánime en las diferentes instituciones; y que, al no existir una línea que delimite claramente todas las funciones que realizan ambos espacios expositivos, reflejaremos esto en la tabla mediante el uso de una línea discontinua para visualizar la holgura existente

entre ambos espacios. Nótese, también, la intencionalidad en el uso de los sufijos aplicados. El uso del sufijo -ora denota intencionalidad activa, es decir, implica al sujeto; en contraposición al sufijo -iva que denota intencionalidad pasiva, es decir, implica al objeto. Con la utilización de estos sufijos, pretendemos indicar la disposición para la implicación del público en las funciones del museo o centro de arte. Esto supone otra comparación, que es argumentada por María Luisa Bellido Gant de la siguiente forma:

En líneas generales los museos de arte contemporáneo están dedicados a apoyar y difundir las creaciones contemporáneas y ser una institución viva y dinámica, presentando una oferta importante dentro de la sociedad cultural que caracteriza nuestros días. A pesar de su relativa juventud, estas instituciones no se han librado de vivir en un momento de cierta indefinición sobre su naturaleza y sus ámbitos de actuación. Esto se debe, en parte, al surgimiento de los centros de arte contemporáneo, con los que han entrado en estrecha competencia. Surgidos en la década de 1960, se caracterizan por la pluralidad de funciones y por el deseo de convertir el museo en un espacio de cultura viva y participativa, frente al museo tradicional, en el que el visitante era un espectador pasivo y sin posibilidad de intervenir.⁶²

COMPARATIVA DE LAS CARACTERÍSTICAS TRADICIONALES DE MUSEOS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO		
	MUSEO TRADICIONAL	CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
CONTENIDO	Con colección permanente	Carecen de colección permanente
FUNCIONES	Adquisitiva	Productora
	Conservadora	Exhibidora
	Investigadora	Dinamizadora
	Difusiva	Comunicadora
	Educativa	Educadora
	Contemplativa o de deleite	Socializadora
CONTINENTE	Edificio de nueva planta	Antiguo contenedor industrial
CARÁCTER	Internacional y globalizador	Relacional con la comunidad de su entorno
PÚBLICO	Espectador pasivo	Espectador participativo

Figura 3. Tabla comparativa de las características tradicionales de museos y centros de arte contemporáneo. Elaboración Propia

Consideramos necesario aclarar que la *Tabla comparativa de las características tradicionales de museos y centros de arte contemporáneo* (fig. 3) no estamos reflejando la realidad de los museos de arte actuales, ya que estos tienen en cuenta aspectos de la nueva museología que trataremos más adelante. Las características tradicionales de los museos y centros de arte a los que hacemos referencia provienen de una concepción tradicional. La columna de la

⁶² BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Trea, Gijón, 2001, pp. 182-183.

izquierda hace referencia a la concepción de museo clásico, anterior a la nueva museología, sin embargo, la columna de la derecha hace referencia a los centros de arte que comenzaron a surgir tras la nueva museología, y que por tanto se dan en el contexto de las teorías de la nueva museología. Esta catalogación pretende hacer visible las diferencias existentes entre museos de arte y centros de arte en el momento en el que empezaron a surgir los centros de arte, momento en el que las diferencias eran más nítidas, no como en el momento actual en el que los museos de arte contemporáneo han tomado características y funciones que en un principio comenzaron a aplicarse en los centros de arte contemporáneo. La influencia de los museos de arte contemporáneo en los museos de concepción tradicional puede observarse claramente en la actualidad en el desarrollo de la función educativa de los museos y en el cambio de carácter del espectador pasivo por el espectador participativo. Algunos museos españoles son un claro ejemplo de intentos de otro tipo de políticas con sus públicos y de actividades de educación interesantes, por ejemplo, MNCARS, MACBA, Patio Herreriano y Es Baluard.

Una vez establecidas las características y funciones principales tanto de los museos de arte contemporáneo como de los centros de arte contemporáneo, pasaremos a analizar otros espacios expositivos coetáneos que van a tener una influencia relevante en la investigación que nos ocupa.

1.1.6. Otros espacios

En este subapartado analizaremos los espacios expositivos artísticos. Entre dichos espacios a analizar se encuentran los centros culturales, los centros de producción, los centros de documentación e investigación, las fundaciones y las salas de exposiciones.

1.1.6.1. Centros culturales

Los centros culturales comenzaron a proliferar en España con la llegada de la democracia. Se rehabilitaron antiguos edificios situados en zonas degradadas de las

ciudades con el argumento de que los ciudadanos pudieran participar de manera activa y creativa en el ámbito cultural local. En muchos casos la demanda de instituciones culturales, que en diversas ocasiones parte de las propias comunidades vecinales o culturales, acaba convirtiéndose en un instrumento gentrificador que no permiten canalizar las demandas sociales de los vecinos y es utilizada como excusa para encubrir intereses especulativos urbanísticos. En España son numerosos los ejemplos de este tipo, por nombrar solo algunos, sucedió en Barcelona en el barrio del Raval con el CCCB y el Arts Santa Mónica, y más adelante con el Centro Civic Convent de San Agusti en el Born, con Matadero en Madrid, con la Laboral en Gijón, y se está intentado también en Valencia con Las Naves y La Rambleta.

A diferencia del centro de arte contemporáneo, anteriormente definido,

la definición de centro cultural abarca un concepto más amplio que el de arte contemporáneo, pudiendo incluir toda manifestación de la cultura contemporánea como la música, la literatura, el teatro, el cine o cualquier otra actividad que contribuya a democratizar la producción cultural y la creación artística. Los centros culturales tratan de abrir nuevos espacios capaces de generar discursos que hagan referencia al entorno local sin negarse a acercarse a otros discursos más amplios y globales, en un intento de que la cultura y todos los procesos que la hacen posible sea cada vez mejor conocida y aceptada.⁶³

Esta concepción más abarcadora de centro promueve un diálogo y una interacción entre las diferentes expresiones culturales y una mayor acercamiento de los habitantes de un lugar a la cultura. El centro cultural es un recinto dotado de diversos espacios, como biblioteca, auditorio, sala de exposiciones, etc., donde la comunidad desarrolla actividades como talleres, seminarios, cursos, conciertos, exposiciones, obras de teatro, etc.

1.1.6.2. Centros de producción artística

Los centros de producción o espacios de producción son espacios activos de producción artística cuya finalidad principal es la de crear, pudiendo o no exponer las producciones que en ellos se realizan. Estos centros suelen estar dotados con espacios que funcionan a modo de taller o estudio artístico, que se ponen a disposición de los jóvenes creadores

⁶³ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo...*, *op. cit.*, pp. 166-167.

para que estos puedan desarrollar sus proyectos. Además, pueden disponer de espacios de documentación como bibliotecas o zonas con acceso a internet.

El motivo de incluir este tipo de espacios en la investigación que nos ocupa es que algunos centros de arte contemporáneo funcionan también como centros de producción, al integrar entre sus actividades la cesión de espacios de producción.

1.1.6.3. Centros de documentación de arte

Los centros de documentación o centros de investigación se alejan de la función exhibidora propia de los centros de arte para centrarse en el estudio, la investigación y la reflexión. Están enfocados a profesores, críticos, investigadores y a todos aquellos que deseen reflexionar sobre el arte. En ellos se realizan actividades formativas como cursos, seminarios, grupos de trabajo, etc. Generalmente, disponen de bibliotecas con amplios fondos documentales, suelen publicar libros y revistas y en ocasiones disponen de editorial propia.

1.1.6.4. Salas de exposiciones

Una sala de exposiciones es un espacio expositivo que no ocupa un edificio completo, sino una parte de éste. Generalmente, la gestión de la sala de exposiciones suele depender de la entidad a la que pertenece el edificio que la alberga, aunque también puede darse el caso de que la sala de exposiciones se encuentre en un bajo comercial y no tenga relación alguna con el resto del edificio. Las salas de exposiciones pueden ser de titularidad tanto privada como pública y pueden depender de multitud de organismos, como universidades, escuelas, centros culturales, entidades bancarias, empresas, organizaciones, etc.

En el ámbito de la investigación que nos ocupa, trataremos algunos ejemplos concretos de este tipo de espacios expositivos en relación a la gestión de espacios, pero por su

multiplicidad y variedad no vamos a entrar a realizar un análisis concienzudo de estos espacios.

1.1.6.5. Fundaciones

La Fundación no es un espacio museístico en sí, sino una figura jurídica, una forma de organización regulada en el ámbito estatal por la Ley estatal 50/2002, de 26 de diciembre, de Fundaciones y otras legislaciones específicas de la materia en las siguientes comunidades autónomas: Andalucía, Aragón, Asturias, Baleares, Canarias, Castilla y León, Cataluña, Galicia, La Rioja, Madrid, Navarra, País Vasco y Comunidad Valenciana.

El motivo de incluir esta categoría, a pesar de que no constituye en sí un espacio expositivo, es que gran parte de los museos y colecciones museográficas de arte contemporáneo en España se conforman como fundaciones.

La Asociación Española de Fundaciones define la fundación como «una organización dotada de personalidad jurídica privada que se caracteriza por perseguir, sin ánimo de lucro, fines de interés general a favor de un colectivo genérico de beneficiarios»⁶⁴.

Una fundación consiste, básicamente, en el patrimonio del que se desprende un fundador para adscribirlo a un fin de interés general, por lo tanto su carácter es patrimonial. En un principio, el patrimonio de una fundación se constituye por la dotación inicial, dineraria o no. Esta dotación inicial se puede incrementar posteriormente. El patrimonio de la fundación está constituido por todos los bienes, derechos y obligaciones que sean susceptibles de valoración económica. «La dotación patrimonial de un museo-fundación suele dar cuerpo a sus fondos muebles, es decir, a las colecciones, o a parte de ellos.»⁶⁵ El patrimonio de una fundación puede, por tanto, estar constituido por una colección de obras inicial (dotación inicial) que puede verse o no incrementada. Además, este tipo de organización, siempre sin ánimo de lucro, puede ser tanto público como privado e incluso

⁶⁴ Definición tomada de la página web de la Asociación Española de Fundaciones: <http://www.fundaciones.org/es/que-es-fundacion>

⁶⁵ ÁVILA, Ana: «Los viejos y los nuevos museos» en RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.): *op. cit.*, p. 178.

mixto. Según Ana Ávila, la fundación, en el ámbito de los espacios expositivos contemporáneos, es:

una fórmula recurrente en los recientes modelos de gestión de la política cultural como garantía de eficiencia y persecución de los objetivos trazados. Las Administraciones territoriales también gestionan museos a través de esta figura del Derecho privado, en la que están representadas instituciones públicas (gobiernos autónomos, Diputaciones Provinciales, Ministerio de Cultura, Ayuntamientos) y entidades privadas, y cuenta con unos estatutos como documento básico y un Patronato como órgano rector.⁶⁶

La forma en la que más se aplica la fundación en el ámbito museístico es la de Museo-Fundación. Destacan tres tipos de dotación: la basada en el legado de un artista (por lo general, se constituyen como museos monográficos), la basada en el patrimonio artístico de una entidad bancaria y la basada en los bienes de una empresa privada pertenecientes al mundo del arte.

1.2. Tipologías museísticas

En el ámbito de la museología, existen numerosas clasificaciones que procuran establecer un orden sistemático de los diferentes tipos de museos, basándose en diversos criterios clasificatorios. Estos criterios varían de una clasificación a otra, siendo la más común la de las agrupaciones realizadas en torno al contenido que los museos albergan, aunque existen otro tipo de clasificaciones basadas en diversos criterios, pudiendo ser estos de carácter clásico o alternativo. Francisco Javier Zubiaur Carreño expone en su libro *Curso de museología* que, en lo que a tipologías museísticas se refiere, «la mayor parte de las agrupaciones realizadas se ha fijado en el *contenido*, es decir, la disciplina a la que se refieren las colecciones que conservan»⁶⁷.

Son numerosas las clasificaciones que destacan a nivel internacional. Por citar sólo algunos ejemplos: las aportadas por Luigi Salerno, Georges Henri Rivière, Crispin Paine y Timothi Ambrose. En España, sobresalen las clasificaciones de María Luisa Herrera Escudero, Juan Antonio Gaya Nuño, Aurora León Alonso, Francisca Hernández

⁶⁶ ÁVILA, Ana: «Los viejos y los nuevos museos» en RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.): *op. cit.*, pp. 176-177.

⁶⁷ ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *op. cit.*, p. 36.

Hernández, Luis Alonso Fernández y Josep Ballart Hernández. Tras analizar diversas clasificaciones, haremos referencia a aquellas que consideramos más relevantes para los objetivos de nuestra investigación. Tomaremos para ello algunas clasificaciones realizadas por otros autores, basadas o no en agrupaciones clásicas. Observaremos, a continuación, las clasificaciones realizadas por: Aurora León, el Consejo Internacional de Museos, Luis Alonso Fernández, Francisca Hernández Hernández, Luigi Salerno, Josep María Montaner, Georges Henri Rivière, Umberto Eco y Santos Zunzunegui, entre otros.

1.2.1. Basadas en criterios tradicionales

1.2.1.1. Según las características del contenido

Aurora León estudia y expone con amplitud el tema de las tipologías museísticas en su libro *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, realizando varias clasificaciones de tipologías museísticas: según la disciplina, según la densidad objetual y según la propiedad o financiación.

Según la disciplina (Aurora León)

Para la clasificación que atiende a las disciplinas se basa en que:

El rasgo que más propiamente define a un museo es la hetero/homogeneidad de su contenido. Entendiendo por disciplina una actividad humana que presenta un cuerpo de doctrina en sus reglas y métodos operados con una instrucción artística, histórica, científica o técnica se pueden obtener cinco grupos de materias museables según las orientaciones vayan dirigidas al Arte, la Historia, la Ciencia, la Tecnología y la Etnología.⁶⁸

Dentro de la materia arte, establece otras divisiones basadas en la disciplina, incluyendo: los museos arqueológicos, los museos de bellas artes, los museos de estilo y los museos de arte contemporáneo.

⁶⁸ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 114.

I. PRIMERA PARTE: MUSEOS

En la tabla adjunta (fig. 4) mostramos un resumen de la clasificación basada en la disciplina realizada por Aurora León.

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN LA DISCIPLINA	ARTE	Museo arqueológico	Epigrafía		
			Numismática		
			Glíptica		
		Museo de bellas artes	Pintura, escultura, artes menores, grabados, dibujos...		
		Museo de arte contemporáneo	Bellas artes + fotografía, cómic, reproducciones, <i>happenings</i>		
		Museo de estilo	Monográficos		
			Ambientales	Reconstrucciones de cuadros de época	
				Reconstrucciones arquitectónicas	
				Atmósfera de época	
		HISTORIA	Museo de historia de las ideas		
	Museo del ejército y militar				
	Museo correo y sello universal		Nacional, cronológico, temática		
	Museo de medios de transporte		Ferrocarril, carruajes, coches		
	Museo de criminología				
	Museo de farmacia				
	Museo de medicina				
	Museo naval				
	Museo de aeronáutica				
	ETNOLOGÍA	Museo etnográfico			
		Museo de folclore			
		Museo de artes y costumbres populares			
	CIENCIA	Museo de ciencias naturales			
		Museo de ciencias físicas			
		Museo de ciencias químicas			
		Museo de instrumentos científicos			
	TÉCNICA	Museo de técnica publicitaria			
		Museo de maquinaria industrial			
		Museo de reproducciones			
		Museo de artes y oficios			

Figura 4. Tipologías museísticas según la disciplina. Tomado de Aurora León (1976)

Según la densidad objetual (Aurora León)

En la clasificación según densidad objetual (fig. 5), Aurora León organiza los museos en generales, especializados y mixtos.

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN LA DENSIDAD OBJETUAL	Museos generales	
	Museos especializados	Técnica artística
		Arte
		Materia física
		Actividad sociocultural
		Artista
		Casa-Museo
	Museos mixtos	

Figura 5. Tipologías museísticas según la densidad objetual. Tomado de Aurora León (1976)

Según la disciplina (ICOM)

La calificación del Consejo Internacional de Museos atiende a la naturaleza de las colecciones, clasificando los museos en base a ocho tipologías básicas: museos de arte, de historia natural, de etnografía y folclore, históricos, de las ciencias y de las técnicas, de ciencias sociales y servicios sociales, de comercio y de las comunicaciones y de agricultura y productos del suelo. En la siguiente tabla (fig. 6) puede observarse también las tipologías que engloban estas ocho tipologías básicas.

I. PRIMERA PARTE: MUSEOS

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN EL CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS	MUSEOS DE ARTE (bellas artes, artes aplicadas y arqueología)	Museos de pintura
		Museos de escultura
		Museos de grabado
		Museos de artes gráficas: diseños, grabados y litografías
		Museos de arqueología y antigüedades
		Museos de artes decorativas y aplicadas
		Museos de arte religioso
		Museos de música
	MUSEOS DE HISTORIA NATURAL (botánica, zoología, geología, paleontología, antropología, etc.)	Museos de geología y mineralogía
		Museos de botánica, jardines botánicos
		Museos de zoología, jardines zoológicos, acuarios
		Museos de antropología física
	MUSEOS DE ETNOGRAFÍA Y FOLCLORE	
	MUSEOS HISTÓRICOS	Museos biográficos (referidos a grupos de individuos)
		Museos y colecciones de objetos y recuerdos de una época determinada
		Museos conmemorativos (recordando un acontecimiento)
		Museos biográficos (de un personaje o casa-museo)
		Museos de historia de una ciudad
		Museos históricos y arqueológicos
		Museos de guerra y del ejército
		Museos de la marina
	MUSEOS DE LAS CIENCIAS Y DE LAS TÉCNICAS	Museo de las ciencias y de las técnicas, en general
		Museo de física
		Museo de oceanografía
		Museo de medicina y cirugía
		Museo de técnicas industriales, industria del automóvil
		Museo de manufacturas y productos manufacturados.
	MUSEOS DE CIENCIAS SOCIALES Y SERVICIOS SOCIALES	Museo de pedagogía, enseñanza y educación
Museo de justicia y de policía		
MUSEOS DE COMERCIO Y DE LAS COMUNICACIONES	Museos de la moneda y de sistemas bancarios	
	Museos de los transportes	
	Museos de correos	
MUSEOS DE AGRICULTURA Y DE LOS PRODUCTOS DEL SUELO		

Figura 6. Tipologías museísticas según el ICOM (1975-77). Tomado de Francisco Javier Zubiaur Carreño. Elaboración propia

Según la disciplina (MEDC)

A continuación, describiremos la clasificación que utilizó el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para elaborar la variable de clasificación «Tipología del museo o colección museográfica», en su *Estadística de museos y colecciones museográficas 2012*. Para la clasificación de los museos y colecciones museográficas se aplicó una distribución que, partiendo de la clasificación de la UNESCO, tiene en cuenta aportaciones de especialistas en la materia y observaciones realizadas por las comunidades y ciudades autónomas. Las categorías de esta clasificación responden a las siguientes definiciones:

- Bellas artes: contiene obras de arte realizadas fundamentalmente desde la Antigüedad al siglo XIX (arquitectura, escultura, pintura, dibujo, grabado y arte sacro).
- Artes decorativas: contiene obras artísticas de carácter ornamental. También se denominan artes aplicadas o industriales.
- Arte contemporáneo: contiene obras de arte realizadas en su mayor parte en los siglos XX y XXI. Se incluyen la fotografía y el cine.
- Casa-museo: museo ubicado en la casa natal o residencia de un personaje.
- Arqueológico: contiene objetos, portadores de valores históricos y/o artísticos, procedentes de excavaciones, prospecciones y hallazgos arqueológicos. Se incluyen las especialidades de numismática, glíptica, epigrafía y otras.
- De sitio: contiene determinados bienes históricos (yacimientos arqueológicos, monumentos, ejemplos *in situ* del pasado industrial, etc.) en el lugar para el que fueron concebidos originariamente (se incluyen los centros de interpretación arqueológicos, siempre que tengan una colección con fondos originales, y se excluyen los centros de interpretación de la naturaleza).
- Histórico: se incluyen en esta categoría los museos y colecciones museográficas que ilustran acontecimientos o períodos históricos, personalidades, los museos militares, etc.
- Ciencias naturales e historia natural: contiene objetos relacionados con la biología, botánica, geología, zoología, antropología física, paleontología, mineralogía, ecología, etc.
- Ciencia y tecnología: contiene objetos representativos de la evolución de la historia de la ciencia y de la técnica, y además se ocupa de la difusión de sus principios generales. Se excluyen los planetarios y los centros científicos, salvo aquellos que dispongan de un museo o colección museográfica.
- Etnografía y antropología: se dedica a culturas o elementos culturales preindustriales contemporáneos o pertenecientes a un pasado reciente. Se incluyen en esta categoría los museos de folclore, artes, tradiciones y costumbres populares.
- Especializado: profundiza en una parcela del patrimonio cultural no cubierta en otra categoría.
- General: museo o colección museográfica que puede identificarse por más de una de las categorías anteriores.
- Otros: aquellos que no pueden incluirse en las categorías anteriores.⁶⁹

La siguiente tabla (fig. 7) muestra un resumen de las tipologías establecidas por el MECD para la realización de su *Estadística de Museos y Colecciones Museográficas de 2012*.

⁶⁹ MECD: *op. cit.*, p. 109.

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN EL CONTENIDO (ESTADÍSTICA DE MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS, MECD 2012)	Bellas artes
	Artes decorativas
	Arte contemporáneo
	Casa-museo
	Arqueológico
	De sitio
	Histórico
	Ciencias naturales e historia natural
	Ciencia y tecnología
	Etnografía y antropología
	Especializado
	General
	Otros

Figura 7. Tabla de tipologías museísticas según el contenido (Estadística de Museos y Colecciones Museoográficas MECD) (2012). Elaboración propia

Síntesis de varias clasificaciones (Luis Alonso Fernández)

Algunas clasificaciones tienden a la síntesis de otras en busca de una clasificación universal. Destaca en este aspecto la clasificación de Luis Alonso Fernández, que, en su libro *Museos y museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*⁷⁰, sintetiza varias clasificaciones; entre ellas, las mencionadas de Aurora León y el ICOM, además de las de Juan Antonio Gaya Nuño, Miguel Beltrán Lloris, María Luisa Herrera, Rosa Subirana y Gratiniano Nieto. Dicha síntesis de clasificaciones queda dividida en seis categorías: museos de arte; museos generales, especializados monográficos y mixtos; museos de historia (en los que remite a la clasificación de Germain Bazin); museos de etnología, antropología y artes populares; museos de ciencias naturales; y museos científicos y de técnica industrial. En la tabla adjunta (fig. 8) mostramos el resumen de las tipologías establecidas por Luis Alonso Fernández.

⁷⁰ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museos y museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998, 1.ª parte, vol. 1. Cap. V. (citado por ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *op. cit.*, p. 39).

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN LUIS ALONSO FERNÁNDEZ (SÍNTESIS DE VARIAS CLASIFICACIONES)	MUSEOS DE ARTE	Arqueológicos
		Bellas artes
		Arte contemporáneo
		Artes decorativas
	MUSEOS GENERALES, ESPECIALIZADOS, MONOGRÁFICOS, MIXTOS	Ciudades-museo
		Museos al aire libre
		Museos jardines
		Reservas y parques naturales. Ecomuseos
	MUSEOS DE HISTORIA: MUSEOS MILITARES Y NAVALES (Remite a la clasificación de Germain Bazin)	De historia general
		Biográficos
		De folclore
		Al aire libre
		De numismática
		Tipográficos
		De la navegación
		Militares
		De medios de transporte
		Otros especiales
		MUSEOS DE ETNOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA Y DE ARTES POPULARES
	MUSEOS DE CIENCIAS NATURALES	
MUSEOS CIENTÍFICOS Y DE TÉCNICA INDUSTRIAL		

Figura 8. Tipologías museísticas según Luis Alonso Fernández (síntesis de varias clasificaciones) (1988).
Tomado de Francisco Javier Zubiaur Carreño. Elaboración propia

Hasta el momento hemos tratado las clasificaciones más comunes en lo relativo a la organización de los museos, basadas en su mayor parte en aspectos relativos al contenido de los museos, como las disciplinas o naturaleza de los objetos que albergan o la densidad de estos. En adelante trataremos otro tipo de clasificaciones menos comunes, pero no por ello menos interesantes.

1.2.1.2. Según la titularidad

Las clasificaciones que hacen referencia a la propiedad, a la dependencia administrativa o a la gestión de los museos son poco comunes. Dentro de la clasificación basada en la propiedad o fuentes de financiación, según los criterios de Aurora León, los museos se dividen en públicos —municipales, eclesiásticos y de instituciones culturales diversas (universidades, academias, etc.)— o privados. Esta clasificación resultaba poco específica para los objetivos de nuestra investigación, por lo que también hemos tomado como referencia los datos mostrados en la clasificación del Sistema Español de Museos⁷¹, que distingue entre museos públicos, privados y colecciones, y en la *Estadística de museos y colecciones museográficas 2012*, realizada por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte⁷². Tras analizar las tres clasificaciones mencionadas, hemos seleccionado los datos obtenidos de la mencionada estadística del MECD para realizar la siguiente tabla resumen de las *Tipologías museísticas según la titularidad* (fig. 9). En conclusión, podemos encontrar dos tipologías básicas de museos según la titularidad: los museos de titularidad pública y los museos de titularidad privada, además de una tercera categoría mixta que combina las dos primeras; existiendo dentro de cada una de las categorías diversidad de organismos titulares.

Todavía podría precisarse más, ya que en muchos casos hay que distinguir la titularidad de la gestión. La titularidad hace referencia a la persona física o jurídica que es titular patrimonial del museo o colección museográfica, y la gestión a la institución o entidad que se encarga de la organización y funcionamiento del museo; pero entrar en estos detalles sobrepasaría los objetivos de esta investigación, por lo que nos centraremos en la titularidad, aunque, inevitablemente, en algunos casos mencionaremos características relativas a la gestión. En cualquier caso, la tabla resumen que se muestra a continuación clasifica por igual las tipologías existentes tanto en lo que se refiere a la titularidad como en lo que se refiere a la gestión. De hecho, la clasificación realizada por el MECD remite a la misma.

⁷¹ ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *op. cit.*, pp. 41-42.

⁷² MECD: *op. cit.*, p. 35.

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN LA TITULARIDAD (MECD 2012)	PÚBLICA	ADMINISTRACIÓN GENERAL DEL ESTADO	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
			Ministerio de Defensa
			Patrimonio Nacional
			Otros Ministerios
			Otros Organismos
		ADMINISTRACIÓN AUTONÓMICA	Consejería o Departamento de Cultura
			Otras Consejería o Departamentos
			Otros Organismo (Universidades, etc.)
		ADMINISTRACIÓN LOCAL	Diputación
			Cabildo/Consejo Insular
			Ayuntamiento
			Otros
		OTROS	Empresa pública/Fundación pública
	Varios organismos públicos		
	Otros		
	PRIVADA	Asociación	
		Fundación	
		Eclesiástica	
		Sociedad	
		Unipersonal	
Varios organismos privados			
Otros			
MIXTA	Varios organismos públicos y privados		

Figura 9. Tipologías museísticas según la titularidad. Tomado de Estadística de museos y colecciones museográficas 2012, Ministerio de Educación Cultura y Deporte. (2012). Elaboración propia

1.2.2. Basadas en criterios alternativos

1.2.2.1. Según la nueva museología

Dentro de este apartado, resultan interesantes las clasificaciones establecidas en torno a la corriente de la nueva museología, por lo que explicaremos brevemente en qué consiste esta corriente.

Tras un ambiente general de crisis del museo como institución y como concepto, surgió una corriente denominada «nueva museología» que comenzó en la década de 1960, aportando la idea del museo como un centro vivo. La nueva museología afecta principalmente a la socialización del museo, poniéndose éste al servicio del ciudadano. Con esta nueva corriente

se apuesta por un museo participativo y «vivo», en el que la búsqueda de nuevos lenguajes y formas de exponer, de enseñar y llegar al visitante sean dinámicas y constantemente renovadas, evitando que el museo se convierta de nuevo en un «cementerio» de obras de arte. La idea de que el museo sea para la sociedad, una sociedad en constante cambio que éste deberá recoger, que sea el vehículo adecuado para ejercer de medio didáctico y científico es primordial, al tiempo que se comienza ya a hablar de motor de regeneración económica y social.⁷³

Desde la llegada de la nueva museología, el museo se entiende como un organismo social que se adapta a las necesidades de la sociedad. Es considerado un organismo vivo, activo y participativo en el que prima el contacto directo entre el público y los objetos expuestos. Estas ideas fueron los principios básicos de la nueva museología y fueron recogidas en 1984 en la Declaración de Quebec.

En el mundo contemporáneo, que tiende a integrar todas las formas de desarrollo, la museología debe ampliar sus objetivos, más allá de su papel y funciones tradicionales de identificación, conservación y educación, para que su acción pueda incidir mejor en el entorno humano y físico.

Para conseguir este objetivo e integrar a la población en su acción, la museología recurre cada vez más a la interdisciplinariedad, a los nuevos métodos de comunicación, comunes a todo tipo de acción cultural, y a nuevos métodos de gestión capaces de integrar a los usuarios.

Preservando los hallazgos materiales de civilizaciones pasadas, protegiendo aquellos que son testimonio de las aspiraciones y de la tecnología actual, la nueva museología —eco-museología, museología comunitaria y otras formas de museología activa— se interesa, en primer lugar, por el desarrollo de los pueblos, reflejando los principios de su evolución y asociándolos a los proyectos de futuro.⁷⁴

Clasificación dimensional (Georges Henri Rivière)

Uno de los teóricos más importantes de este movimiento de la nueva museología es el museólogo francés Georges Henri Rivière, del que destacamos su teoría sobre el museo del tiempo y el museo del espacio:

⁷³ LUCEA, Beatriz: «Historia del museo» en MONTAÑÉS, Carmen (coord.): *El museo: Un espacio didáctico y social*, Huesca, Mira Editores, 2001, pp. 26-27.

⁷⁴ DECLARACIÓN DE QUEBEC: *Principios Básicos de una nueva museología*, Quebec, 12 de octubre de 1984.

El museo del tiempo expone bajo su techo colecciones de especímenes y de objetos junto a programas audiovisuales representativos de su entorno, agrupados por periodos cronológicos.

El museo del espacio comporta un conjunto controlado de terrenos continuos o discontinuos, unidades ecológicas representativas del entorno regional, incluyendo o no edificios de interés cultural conservados en un sitio o trasladados, equipados a la manera de los museos etnológicos al aire libre. Esta propuesta la experimentará, con la ayuda de sus vecinos, en la vieja localidad siderúrgica francesa de Le Creusot Montceau-Les-Mines, donde creará su prototipo de ecomuseo entre 1971 y 1974.⁷⁵

Obtendríamos de esta teoría de Rivière dos categorías de museo (fig. 10): por un lado, la categoría de los museos temporales, museos bajo techado en los que se manifiesta la dimensión temporal de un territorio y de sus habitantes; y, por el otro, la de los museos espaciales, de dimensión descentralizada.

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN LA DIMENSIÓN (GEORGES HENRI RIVIÈRE)	MUSEO DEL TIEMPO
	MUSEO DEL ESPACIO (ecomuseo)

Figura 10. Tipologías museísticas según la dimensión (Georges Henri Rivière) (1971). Elaboración propia

Como consecuencia de los planteamientos de la nueva museología, surge el fenómeno de la musealización del territorio, apareciendo nuevos espacios museísticos al aire libre, como el ecomuseo, del que trataremos más adelante (v. I-4.1.1.1.1.).

Según las disciplinas del saber (Georges Henri Rivière)

En el libro *La museología. Curso de museología: Textos y testimonios*⁷⁶ se realiza una clasificación museística basada en las lecciones que Georges Henri Rivière impartía en su *Curso de museología* en la Universidad de París IV entre 1970 y 1982. La lección en la que se basa dicha clasificación lleva por título «Disciplinas del museo en relación a las disciplinas del saber» y data de 1973, con revisiones de las lecciones de otros años, predominando la versión de 1974.

Esta clasificación aporta un cambio significativo en las tipologías museísticas basadas en la disciplina, incluyendo una concepción del museo más abierta al combinar en parte la

⁷⁵ DESVALLÉES, André: «Muséologie», *ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS*, Corpus 15, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, París, Éditions W.-M.N.E.S., 1992 (vol. 1) y 1994 (vol. 2), p. 924. (citado por ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *op. cit.*, p. 54).

⁷⁶ RIVIÈRE, George Henri: *op. cit.*

clasificación por disciplinas con la clasificación por densidad objetual⁷⁷. La clasificación de Rivière no se basa en la disciplina única, como muchas otras, sino que explora otras opciones como la interdisciplinariedad. En la siguiente tabla (fig. 11) se resumen las características principales de las tipologías establecidas por Rivière. Una de las conclusiones a las que se llega es la dificultad que tienen los museos para ser completamente fieles a una disciplina, cuestionándose entonces las fronteras tradicionales establecidas en las clasificaciones museísticas. Ya que dentro de las cuatro categorías básicas (museos de arte, museos de ciencias humanas, museos de ciencias naturales y museos de ciencias y técnicas) pueden establecerse además otras tipologías englobadas en éstas por la interacción de cada una de las disciplinas principales con otras. El cuestionamiento reside en que, por ejemplo, un museo de arte lo es a la vez de historia, así como uno industrial puede poner de relieve aspectos sociales o pedagógicos, o un museo de historia natural se nutre también de la antropología. Por ello, la unidisciplinariedad se presenta como una cuestión complicada, ya que los impulsos políticos y sociales van variando las perspectivas y haciendo que se tengan en cuenta otros ejes, como el pedagógico, el sociológico o el ecológico, mutando la unidisciplinariedad en interdisciplinariedad entendida desde un mismo hilo conductor con múltiples puntos de vista.

⁷⁷ Recordemos que León incluía en esta clasificación los museos generales, los especializados y los mixtos.

1. INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO Y TIPOLOGÍA DE MUSEO Y CENTRO DE ARTE

DISCIPLINAS DEL MUSEO EN RELACIÓN CON LAS DISCIPLINAS DEL SABER (GEORGES HENRI RIVIÈRE)	UNIDISCIPLINARES (especializados / una disciplina)	Museos de arte	Artes plásticas, gráficas y aplicadas
			Artes del espectáculo
			Música y danza
			Literatura
			Fotografía y cine
			Arquitectura
		Museos de ciencias del hombre	Historia
			Etnología, antropología, folclore
			Pedagogía
			Medicina, higiene
	Museos de ciencias de la naturaleza	Ocio	
	Museos de ciencias exactas y de técnicas avanzadas		
	MULTIDISCIPLINARES, MIXTOS O PLURIDISCIPLINARES (varias disciplinas que no pueden relacionarse entre sí)	Especializados con vocación interdisciplinar (un tema único tratado bajo aspectos variados)	Biográficos (un autor)
			Monográficos (un tema)
INTERDISCIPLINARES		Interdisciplinariedad en la unidisciplinariedad (varias disciplinas / un hilo conductor)	Museos de arte
			Museos de ciencias del hombre
			Museos de ciencias de la naturaleza
ECOMUSEOS		Museos de ciencias exactas y de técnicas avanzadas	

Figura 11. Tipologías museísticas en relación con las disciplinas del saber (Georges Henri Rivière) (1974).
Elaboración propia

Clasificación anti-tradicional (Umberto Eco)

Otra clasificación que se engloba dentro de las teorías de la nueva museología es la que se deriva del texto «Ideas para un museo»⁷⁸, en el que Umberto Eco se posiciona contra los museos «tradicionales», planteando un «museo alternativo» que trate de evitar las contradicciones, tanto conceptuales como prácticas, del museo tradicional. Para ello, propone cuatro alternativas: el *museo didáctico*, el *museo móvil*, el *museo experimental de ficción científica* y el *museo lúdico*, como se muestra en la tabla adjunta (fig. 12). Su museo didáctico centra toda la atención en una sola obra, una obra única acompañada de toda la documentación necesaria para su comprensión. El museo móvil trata de dinamizar las presentaciones tradicionales mediante exposiciones temáticas. El museo experimental de ficción, que según Eco «ya no es un museo», está basado en las exposiciones universales y exhibe más las técnicas expositivas que los objetos. Por último, el museo lúdico e interactivo requiere de la participación activa del público mediante la manipulación de diversos objetos didácticos. «De esta manera, concluye Eco, podrá alcanzarse un museo que no sólo se visite una vez, como por obligación meramente turística, sino que se convierta en “el lugar de muchas citas graduales en el tiempo”»⁷⁹.

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN LA NUEVA MUSEOLOGÍA (UMBERTO ECO)	MUSEOS TRADICIONALES	
	MUSEOS ALTERNATIVOS	Museo didáctico
		Museo móvil
		Museo experimental de ficción científica
		Museo lúdico e interactivo

Figura 12. Tipologías museísticas según la nueva museología (Umberto Eco) (1989). Tomado de Umberto Eco. Elaboración propia

⁷⁸ ECO, Umberto: «Ideas para un museo», *Letra internacional*, Madrid, 1989 n.º 15-16, pp. 65-66 (citado por ZUNZUNEGUI, Santos: *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, pp. 78-79).

⁷⁹ *Ibidem*, p. 79.

1.2.2.2. Clasificación semántica (Santos Zunzunegui)

En lo relativo a las clasificaciones entre museos tradicionales y no tradicionales, una de las clasificaciones más singulares e interesantes es la realizada por Santos Zunzunegui en su libro *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, que versa sobre los Museos de Bellas Artes. A lo largo de la tercera parte de este libro, titulada *Para una tipología museística*, desarrolla una disertación basada en una oposición cuádruple, que se extiende hasta el final del libro. Al comienzo de su razonamiento indica:

Quisiera [...] proponer la fundación de una tipología posible sobre la oposición entre lo que llamaré *Museo Tradicional* y lo que puede llamarse *Museo Moderno*. Entre el museo moderno y el museo tradicional se da una oposición semántica que es del orden lógico de la contrariedad y cada uno de los términos está en relación de presunción recíproca. La utilización del cuadro semiótico permite plantear los términos vinculados por una relación de contradicción con los dos primeramente formulados: o sea, el *no-tradicional* y el *no-moderno*. A partir de estas cuatro oposiciones, podemos establecer una tipología de los Museos de Bellas Artes [...]⁸⁰

Los cuatro extremos en los que basa su clasificación museística y semántica son: Tradicional, Moderno, No-Tradicional y No-Moderno, con los que dice «podemos establecer una tipología de los museos de Bellas Artes»⁸¹. Para esclarecer la confrontación que desarrolla, se basa en el siguiente esquema (fig. 13).

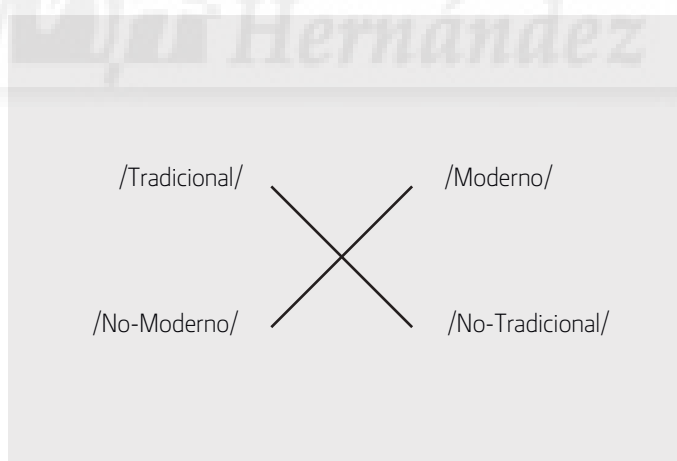


Figura 13. Clasificación museística y semántica. Tomado de Zunzunegui⁸²

⁸⁰ ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, pp. 80-81.

⁸¹ *Ídem.*

⁸² *Ídem.*

Conviene aclarar que la clasificación tipológica que Zunzunegui realiza no se encuentra en correspondencia exacta con la observación empírica, sino que se da una combinación de los cuatro valores, con un predominio de uno de los valores.

Zunzunegui resalta la oposición entre «el Museo Tradicional, entendido como espacio de la *mirada dirigida* (el *recorrido indicativo*, llamado a asegurar el recorrido cognoscitivo), y el Museo Moderno, contemplado como espacio de la *mirada flotante*, como lugar que busca permitir una relación no mediatizada con las obras que en él se ubican»⁸³, es decir, el no-recorrido. Para explicar la sistemática del museo Moderno, Zunzunegui pone como ejemplo el proyecto de Mies van der Rohe de 1943 «Museo para una ciudad pequeña», explicando que:

En este proyecto se ha suprimido la barrera entre la obra de arte, situada en el interior, y el exterior mediante un jardín para exponer esculturas situado en la entrada. Las esculturas expuestas en el interior disfrutan de la misma libertad espacial pues la planta libre permite contemplarlas contra el fondo formado por las montañas circundantes. El espacio arquitectónico, así configurado, es una definición volumétrica, más que un confinamiento espacial.⁸⁴

Al igual que los Museos Tradicionales, los Museos No-modernos son «museos de *recorrido*, en los que el espacio es, de nuevo, utilizado como *destinador delegado*»⁸⁵. Zunzunegui lo explica poniendo como ejemplo el Musée D'Orsay, alegando que su edificio hace de la obra de Victor Laloux «no un mero *contenedor*, sino una obra más del conjunto expositivo [...]. Aquí, el *continente*, sin dejar de serlo, forma parte por completo del *contenido*.»⁸⁶ Este hecho supone una solución para la incapacidad que manifestaba el Museo Tradicional de acoger obras arquitectónicas, algo que Frank Lloyd Wright ya destacó argumentando que «una de las virtudes de su propuesta para el Guggenheim de Nueva York residía, precisamente, en el hecho de que resolvía la difícil existencia de museos arquitectónicos, hasta el punto de hablar de *Archeseum*.»⁸⁷ Continuando con lo relativo al continente y al contenido, «a diferencia [...] del Museo Tradicional, el Moderno niega abiertamente [...] cualquier posible identificación externa que pueda servir de indicativo acerca de su contenido. Estamos ante una arquitectura voluntariamente indeterminada»⁸⁸. Los museos modernos funcionan como cajas transparentes, como museos «abiertos» aspirando a

⁸³ ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 83.

⁸⁴ ROHE, Mies van der: «Museum for a Small City», *Architectural Furor*, n.º 78, 1943, pp. 84-85 (citado por ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 93).

⁸⁵ ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 96.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 97.

⁸⁷ *Ibidem*, nota al pie n.º 86, p. 97.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 90-91.

eliminar las barreras entre interior y exterior. En el museo moderno «el contenedor no es sino un espacio que se quiere neutro para facilitar el mejor rendimiento de esa *pura percepción* descarnada que caracteriza a la *mirada moderna*.»⁸⁹

Como ejemplo de exposición posmoderna, Zunzunegui cita *Les Immatériaux*, exposición celebrada en el Centre Georges Pompidou entre el 28 de marzo y el 15 de julio de 1985. La novedad de esta exhibición reside, en palabras de Zunzunegui, en que «la dimensión pedagógica de la exposición entra en crisis para ser sustituida por la idea de *recorrido de la sensibilidad*». El director de la muestra, Jean François Lyotard, manifestaba lo siguiente:

Se trata de una tarea cultural paralela a la de la enseñanza: resulta de la hipótesis de que las gentes tienen una capacidad que no se desarrolla en el marco de la enseñanza y que es preciso desarrollar. Nuestro equipo no busca hacer una exposición pedagógica —explicar, por ejemplo las nuevas tecnologías...—, sino una exposición que sea una obra de arte. Apuntar, no a la capacidad de adquisición de un público sino más bien a su sensibilidad, es decir, a un sentimiento estético.»⁹⁰

De este planteamiento se derivan dos hechos que Zunzunegui pone de relevancia. En primer lugar, la referencia a la «crisis de legitimación del arte contemporáneo»⁹¹. En segundo lugar:

La profunda conciencia de la exposición (y del museo, por añadidura) como *lugar en donde se reinventa el mundo*. Se renuncia a la referencialización tradicional, a una historia del arte entendida como espacio de expresión de ciertas tendencias consideradas «centrales», para constatar la emergencia de las denominadas «voces regionales» que hacen estallar la organización rígidamente jerarquizada, sostén, hasta fechas recientes, de la estructura de las exhibiciones artísticas.⁹²

En lo relativo a los Museos No-Tradicionales, el mismo autor expone que «deberán ser museos que impugnen de alguna manera la idea de recorrido [...]; su poética será la del *fragmento* (como opuesto a la del *detalle*) y deberán alterar de manera sustancial la dialéctica clásica entre continente y contenido»⁹³. Pone como ejemplo el Museum für Moderne Kunst, situado en Frankfurt, proyectado por Hans Hollein y construido en 1991. Dice que, en él, «la presentación de las piezas rechaza cualquier criterio homologable con un presunto “recorrido histórico” e ignora, conscientemente, toda voluntad “didáctica”»⁹⁴. Dicho museo invierte la función museística de atesorar el arte consagrado para «bajo el

⁸⁹ *Ibidem*, p. 162.

⁹⁰ LYOTARD, Jean-François, en THÉOFLAKIS, Elie: *Modernes et après? Les Immatériaux*, París, Autrement, 1985, pp. 6-7 (citado por ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 108).

⁹¹ ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 109.

⁹² *Ibidem*, p. 110.

⁹³ *Ibidem*, p. 111.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 114.

lema de hacer un museo para la siguiente generación (y olvidándose de la tarea presente y de la dimensión histórica de todo saber), llevar a cabo la “entronización de la Kunsthalle”, la escenificación temporal, y de la instalación, la “performance” ritual, en “Museo”»⁹⁵.

Para resumir todos los conceptos aportados por Zunzunegui en torno a los cuatro conceptos de museo contrapuestos, adjuntamos el siguiente cuadro resumen (fig. 14), que condensa los aspectos clave de estas cuatro tipologías.

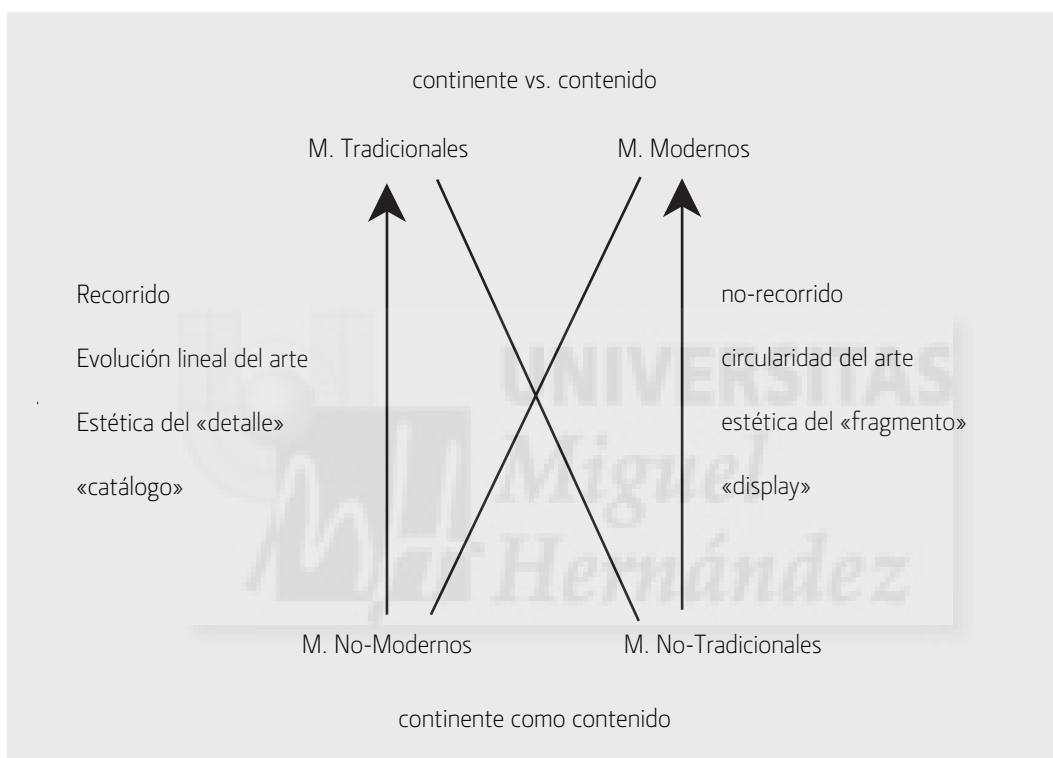


Figura 14. Principales características individualizadas entre los distintos componentes de la tipología museística propuesta por Santos Zunzunegui. Tomado de Zunzunegui⁹⁶

Como síntesis, podemos establecer que tanto en los Museos Tradicionales como en los Museos No-Modernos prevalece la idea de recorrido, mostrando una evolución lineal del arte basada en la estética del detalle, y que utilizan el catálogo como extensión de la exposición; frente a los Museos Modernos y los Museos No-Tradicionales, en los que predomina la idea de no-recorrido, mostrando la circularidad del arte basada en la estética del fragmento, y que se apoyan en el display como elemento pedagógico.

⁹⁵ BARAÑANO, Kosme M.: «El Museo de Arte Moderno de Francfort», *ABC*, 11-7-1991, p. 122 (citado por ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, pp. 114-115).

⁹⁶ El citado cuadro puede consultarse en ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 124.

Además de las cuatro propuestas básicas surgirían otras cuatro combinaciones duales: Tradicional/Moderno, Tradicional/No-Moderno, No-Moderno/No-Moderno y No-tradicional/Moderno, pero no nos extenderemos más en estas distinciones, ya que uno de los objetivos de analizar la propuesta de Zunzunegui es ayudar a dilucidar la distinción entre museo y centro de arte. El único arquetipo que Zunzunegui aporta como ejemplo de la existencia de un museo que cumple a la vez las dos tipologías de negación, es decir No-Moderno y No-Moderno, es el Beaubourg de París.

La posible existencia de un museo que sea, a la vez, «no-tradicional» y «no-moderno» se plantea como la combinación de dos posiciones construidas ambas sobre la idea de *negación*. Desde mi punto de vista, existe al menos un proyecto museístico (y digo proyecto y no realización, al menos en su estado actual tras sufrir numerosos avatares y transformaciones a lo largo de los años) en el que puede encontrarse ejemplificada esta variante: se trata del parisino Centre Georges Pompidou, más conocido como el Beaubourg.

¿Cuál era la propuesta de Beaubourg? Producir la siempre deseada integración del público, no ya como mero receptor pasivo del arte, sino como actor/productor del espectáculo.⁹⁷

Primeramente, Zunzunegui plantea esta combinación de tipologías negativas, que se dan en el proyecto del Beaubourg, basándose en que este centro tenía como objetivo borrar las tradicionales distancias que existen entre las artes y en que fomentaba la producción artística en relación con lo popular y con lo cotidiano; hechos que, posteriormente, rebatía fundamentándose en que la evolución del Centre Georges Pompidou no es fiel a su proyecto, razonándolo del siguiente modo:

quizá sea pertinente reemplazar la ubicación tipológica del Pompidou. Si la integración del primitivo «proyecto Beaubourg» en el paradigma museístico podía parecer evidente (/no-clásico/ y /no-moderno/), el recorrido diacrónico efectuado manifiesta diáfano que, en su origen, más que negarse determinados valores de la categoría museística (los valores tradicionales o los modernos, o ambos a la vez), nos encontramos ante la negación de la categoría semántica entera, en cuanto tal. Es decir, el proyecto perfilaba los rasgos de lo que denominaremos *antimuseo*, entendiendo por tal otra categoría en la que se pretende superar de manera automática la oposición de lo cotidiano/ y lo espectacular/ a través de su conjunción en un *topos* investido de funciones singulares. Ello permite leer la sucesivas *reconducciones* del proyecto Beaubourg como intentos de proceder a su reinclusión, definitiva, en el marco tranquilizador de la tipología tradicional basado sobre la inapelable separación del ocio y el trabajo.⁹⁸

Como vemos, la principal distinción que resalta Zunzunegui es la propuesta del Beaubourg de la integración del público como actor-productor del espectáculo, o, lo que es lo mismo, la unión del arte con la vida; algo que ya apuntábamos y reflejábamos a modo de resumen en la *Tabla comparativa de las características tradicionales de museos y centros de arte contemporáneo* (fig. 3).

⁹⁷ ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 132.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 139.

1.2.2.3. Clasificación según la comunicación del museo

La siguiente clasificación (fig. 15) está extraída del libro *El museo como espacio de comunicación*⁹⁹. En él, Francisca Hernández toma como hilo conductor la comunicación del museo, al considerar el museo «como un medio de comunicación como la radio, la televisión y los medios interactivos»¹⁰⁰. A lo largo del texto, se realiza un análisis desde una perspectiva histórica, centrandó la atención en cuáles han sido los mecanismos comunicativos del museo desde los orígenes hasta nuestros días.

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN LA COMUNICACIÓN	EL MUSEO COMO LENGUAJE	Museos fríos
		Museos calientes
	LOS MUSEOS TEMPLO (Museología del objeto)	Museos de arte
		Museos de historia natural
		Museos arqueológicos
		Museos antropológicos
		Museos etnográficos
	NUEVOS ESPACIOS DE LAS ARTES	Museos de arte contemporáneo
		Centros de arte contemporáneo
		Centros culturales
	LA MUSEOLOGÍA DE LA IDEA	Museos de la ciencia, de la tecnología y de la industria
		Centros científicos
	LA MUSEOLOGÍA DEL ENFOQUE O PUNTO DE VISTA	Museos espectáculo
		Ecomuseos

Figura 15. Tipologías museísticas según la comunicación del museo (1998). Tomado de Francisca Hernández. Elaboración propia

1.2.2.4. Clasificación según el continente

Atenderemos ahora a las clasificaciones que toman como origen el edificio del museo. Una de las particularidades que más destaca entre los museos es la importancia que se le

⁹⁹ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo...*, *op. cit.*

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 12.

da al edificio. A pesar de este hecho, las clasificaciones museísticas realizadas en relación al continente de los museos son escasas.

En el extranjero, destaca la clasificación realizada a principios de los sesenta por Luigi Salerno¹⁰¹, que presta atención tanto al continente como al contenido (fig. 16). Con respecto al continente, la clasificación de Salerno se divide en dos grandes tipos: los museos antiguos, es decir, aquellos en los que se reutiliza un edificio adaptándolo a museo; y los museos de nueva planta, que son aquellos en los que se construyen nuevos edificios proyectados para ser museos.

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN EL CONTENIDO Y EL CONTINENTE (Luigi Salerno)	SEGÚN EL CONTINENTE	MUSEOS DE ANTIGUA FORMACIÓN	Edificios antiguos y o históricos adaptados a museos (edificios rehabilitados)
		MUSEOS DE NUEVA PLANTA	Edificios creados ex profeso para albergar museos (edificios de nueva planta)
	SEGÚN EL CONTENIDO	MUSEOS DOCUMENTALES (sin connotaciones artísticas)	
		MUSEOS DE ARTES	

Figura 16. Tipologías museísticas según el continente – Luigi Salerno (1963). Tomado de Luigi Salerno. Elaboración propia

En España, encontramos clasificaciones relativas al continente, como la de Adela García-Herrera¹⁰², que agrupa los museos por su relación con tres parámetros: el patrimonio, la ciudad y el paisaje. Así, cataloga los museos por su relación *con el patrimonio, desde la ciudad y en el paisaje*.

Los edificios de los museos son la primera carta de presentación de éstos y deben contar, como detalla Gutiérrez Usillos en su libro *Manual práctico de museos*, con unas determinadas características:

- *Accesibilidad*, tanto externa (buena comunicación dentro de la ciudad) como interna, para la movilidad interior de las obras de arte, de personal, etcétera.
- *Seguridad y comodidad*, para las colecciones, el personal que trabaja y el visitante.
- *Representatividad*: adecuación al mensaje que se quiere transmitir. La arquitectura funciona como imagen o reclamo de la institución, como símbolo del mismo.
- *Flexibilidad y adaptación*. Deben ser espacios modulables, adaptables a nuevas áreas y extensiones o susceptibles de ampliación llegado el caso.¹⁰³

¹⁰¹ SALERNO, Luigi et al: «Musei e collezioni», en *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia-Roma, vol. IX, pp. 738-771, 1963.

¹⁰² GARCÍA-HERRERA, Adela: «Diálogo en tres frecuencias. Museos con el patrimonio, desde la ciudad y ante el paisaje», *Arquitectura Viva*, n.º 77, 2001, p. 20-21 (citado por ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, pp. 77-78).

¹⁰³ GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés: *Manual práctico de museos*, Gijón, Trea, 2012, p. 55.

De estas características, la de representatividad es una de las más buscadas. El edificio debe expresar el contenido de la colección que alberga, pero muchas veces se convierte en señuelo propagandístico y es el principal atractivo publicitario de la entidad cultural, que es lo que suele denominarse como museo contenedor.

Museo contenedor

Los fondos del museo, su contenido, suelen ser la principal característica de clasificación a la hora de establecer tipologías museísticas, debido a que, en un principio, los fondos eran la justificación para la creación de un museo, ya que su importancia radicaba en la exclusividad de los objetos que el museo poseía. Pero una de las formas dominantes en la arquitectura de museos es la del museo como contenedor. En este tipo de museo prevalece el concepto del edificio como envoltorio, como caja que conserva y sirve de vehículo para mostrar la obra. La importancia de la exclusividad de los objetos invade al continente de estos, convirtiéndose en muchas ocasiones en el elemento más especial de un museo.

Podemos deducir una clasificación que presta atención únicamente a las características del continente, tomando como referencia el texto de Josep María Montaner, *Museos para el nuevo siglo*¹⁰⁴. La clasificación de Montaner se establece en torno a la idea del museo como caja. Desde esta clasificación, establece cuatro tipos de museo en torno a su continente: la caja decorada, la caja transparente (cubo blanco), la caja cerrada (museo-búnker) y la caja sagrada (cueva del tesoro).

La caja decorada se basa en el concepto decimonónico del edificio adornado con profusión. Los ejemplos de este tipo de monumentos arquitectónicos son numerosos: el Altes Museum en Berlín (1830), la Gliptoteca de Múnich (1830) o el Museo Thorvaldsen en Copenhague (1848), entre otros. Tal y como lo expone Montaner:

En todos los museos públicos de principios del siglo XIX destaca la abundancia de decoración y policromía. Con ellos nace la ya endémica polémica entre museólogos y arquitectos sobre el exceso o no de diseño del contenedor arquitectónico. [...] estos primeros museos convertidos hoy en monumentos históricos, no son nada neutros, sino que son cajas decoradas que protegen con su ornamentación los objetos a exponer.¹⁰⁵

¹⁰⁴ MONTANER, Josep María: *Museos...*, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 7.

La caja transparente se basa en el modelo del *white cube* (cubo blanco), termino acuñado por el artista Brian O'Doherty en 1976, modelo que busca la mayor neutralidad en el espacio expositivo «y que identificamos con esos interiores arquitectónicos aptos para conferir valor artístico pleno a lo que aíslan en su interior»¹⁰⁶.

Las paredes blancas fueron en sí mismas una respuesta a un modo de presentación, fueron un sistema para destacar el arte contemporáneo y para generar un modo de acercamiento puro a las obras que se estaban creando al mismo tiempo que se estaban observando. Las paredes blancas separaban de la historia, sirvieron para generar un discurso de laboratorio, una explicación lógica de los procesos y evoluciones dentro del arte contemporáneo.¹⁰⁷

Frente al modelo anterior de la caja ornamentada y de la obra enmarcada, se propaga la exposición aséptica de las obras:

la transparencia, la planta libre y flexible, el espacio universal, la funcionalidad, la precisión tecnológica como elemento de identificación del destino del edificio, la neutralidad y ausencia de mediación entre espacio y obra a exponer. Todo ello culmina con las propuestas de museo planteadas por Mies van der Rohe —«Museo para una ciudad pequeña» (1942)— y por Le Corbusier —«Museo de crecimiento ilimitado» (1939).

[...] esta idea del museo neutro, blanco y transparente, constituye más un deseo que una realidad. Se trata de un ideal efímero e irreal que la misma arquitectura moderna ha realizado en contadas ocasiones, sólo en casos límite.¹⁰⁸

Esta actitud estética es comparable al concepto de clínica que describe Germain Bazin: «El museo no debe ser ya un palacio, sino [...] una clínica. Una clínica para obras maestras, edificio funcional, en el que se ha previsto todo para asegurar la mejor conservación de los objetos y para la comodidad de los que han de utilizarlo»¹⁰⁹. Una modalidad desarrollada a partir del cubo blanco es la del cubo transparente. Como ejemplos podríamos citar la Nueva Galería Nacional de Berlín, de Mies van der Rohe (1968), planteada como un museo diáfano y un espacio sin arquitectura que, a diferencia del cubo blanco, era un cubo transparente lleno de luz; y el Museo de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi (1968), ejemplo destacado de edificio transparente y de planta totalmente libre. Cuando el edificio se hace transparente «la arquitectura sin pretenderlo se hace presente, incluye el entorno y diluye sus contenidos anulando cualquier propuesta de expografía creativa»¹¹⁰. Podemos verlo, también, en proyectos como el de Rem

¹⁰⁶ ARNALDO, Javier: «El museo en los protocolos de la creatividad. La exhibición como cultura» en ARNALDO, Javier (ed.): *Modelo museo: El coleccionismo en la creación contemporánea*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013, p. 19.

¹⁰⁷ MANEN FARRERO, Martí: *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, Bilbao, Consonni, 2012, p. 13.

¹⁰⁸ MONTANER, Josep María: *Museos...*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹ BAZÍN, Germain: *El tiempo de los museos*, Barcelona, Daimon, 1969, p. 265.

¹¹⁰ GARCÍA ISABEL, María: «La museografía creativa» en ARNALDO, Javier (ed.): *Modelo...*, *op. cit.*, p. 95.

Koolhaas para la Kunsthal de Rotterdam (1992) o el del Institute of Contemporary Art de Boston del estudio Diller Scofidio + Renfro (2006).

En Norteamérica, los museos de los años sesenta y setenta se alejan del concepto de museo transparente y trabajan con la idea de la caja cerrada, se diseñan «museos-búnker, cajas cerradas sin ventanas, realizados en hormigón armado»¹¹¹. Son claros exponentes de esta categoría el Whitney Museum of American Art, en Nueva York, de Marcel Breuer (1966); el Sheldon Memorial Art Gallery, en Nebraska, de Philip Johnson (1963); o el Museo Hirschhorn, en Washington, de Gordon Bunshaft & SOM (1973).

Algunos arquitectos recurren al concepto de cueva del tesoro, a la caja sagrada, al concepto de museo alojado en la tierra, a la cueva mágica, volviendo hacia un tiempo en el que «se rememoran antiguos templos excavados en el terreno, recreando el viaje a un mundo subterráneo de cuevas misteriosas o lugares sagrados pertenecientes a tiempos remotos»¹¹². Algunos ejemplos de esta tipología son el Museo de los glaciares, en Fjærland (Noruega), de Sierre Behn (1991); el proyecto de 1989, no construido, de Hans Hollein, para el Guggenheim Museum de Salzburgo (Austria), que se escondería cavado en un peñasco; o el Museo de Historia Chikatsu-Asuka, en Osaka (1994), de Tadao Ando. Podemos encontrar antecedentes del concepto de caja sagrada en la museificación de la Iglesia medieval. Tomamos como referencia las palabras que Federico García Serrano escribe en su texto «Una mirada atrás», refiriéndose al mundo gótico:

El mundo gótico, con el carácter monumental de sus catedrales y el asentamiento de los modos de vida urbanos, desarrolló la magnificación del coleccionismo. Las catedrales se constituyeron en monumentos de carácter museístico, albergando tesoros con relicarios, piezas de orfebrería, manuscritos, vestiduras litúrgicas y demás piezas artísticas que aportaban no sólo suntuosidad sino también glorificación pública y mundana de los valores religiosos. [...] El arte se había convertido en imprescindible para la expresión de ese pensamiento simbólico. Los templos de la religión eran también los templos del arte. El museo era también la Iglesia y en consecuencia, no podía sino producirse el fenómeno de la sacralización, que hizo del arte y del artesano o artista un intermediario, como el propio clero, entre el mundo de las cosas terrenales y el mundo de las cosas espirituales.¹¹³

Un museo se relaciona con un lugar de culto, al modo religioso. Prima la visión del museo como templo sagrado imperturbable, más que como lugar de aprendizaje y transmisión de conocimiento. Como sostiene Furió, «se están erigiendo como las nuevas catedrales

¹¹¹ MONTANER, Josep María: *Museos...*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹² *Ibidem*, p. 12.

¹¹³ GARCÍA SERRANO, Federico: «La formación histórica del concepto de museo. Una mirada atrás», *El Museo Imaginado. Museo Virtual y Base de Datos de la Pintura Española fuera de España*, Madrid, 2000, p. 6 [en línea] [Fecha de consulta: 11/05/2014]. Disponible en: <http://www.museoimaginado.com/TEXTOS/Museo.pdf>

culturales, al servicio de la nueva religión de la cultura.»¹¹⁴ A menudo, el espectador no comprende las obras igual que no comprende las escrituras, su acercamiento es temeroso y se plantea el arte como una devoción, una contemplación basada en la fe, en la creencia del artista como ser superior. Para Luis Fernández-Galiano

La arquitectura del museo, contagiada por el fervor del culto, se ha convertido al credo místico del arte, y sus dibujantes persiguen el éxtasis con la misma tenacidad que los fieles que acuden a sus salas luminosas y blancas. Los románticos llamaron a los museos «iglesias estéticas», y esa sería una definición que convendría a los actuales si en ellos la revelación no hubiera sustituido a la belleza [...]. Ninguna ciudad que se respete puede prescindir de su catedral de las artes, y los museos de arte contemporáneo se sufragan piadosamente por los gobiernos como diezmo obligado en favor de la renovación espiritual de una sociedad descreída.¹¹⁵

El dibujante Juanjo Sáez explica, en su libro *El arte. Conversaciones imaginarias con mi madre*, sus ideas acerca del misticismo del arte. A colación de su primera visita al Guggenheim de Bilbao, compara el museo con la catedral de Burgos.

Para las personas, contemplar obras tan colosales predispone a lo sobrenatural de una manera inconsciente.
Es el sentimiento místico que todos tenemos, sin saberlo, para mí es lo que dio origen a las religiones. Las catedrales son un increíble anuncio de NEÓN en el que se lee CREER EN DIOS.
Ahora con la construcción de museos como el Guggenheim se busca lo mismo, la única diferencia es que en el neón del Guggenheim se lee:
CREER EN EL ARTE.¹¹⁶

Además de las cuatro clases de caja ya citadas, también se desprenden del texto de Montaner otras tipologías de contenedor museístico, más cercanas a la idea de caja abierta, e incluso en algunos casos de caja disuelta, es decir, próximas a la idea de museo sin edificio. Según Montaner, la idea de museo abierto comienza, a partir de los años setenta, cuando los museos desarrollan una nueva sensibilidad urbana.

No son sólo monumentos, que era el atributo de los museos del siglo XIX, sino que se configuran como focos urbanos integrados al lugar, que articulan las diversas piezas ya existentes y que configuran incluso espacios al aire libre: patios, plazas, calles, rampas, jardines con esculturas.¹¹⁷

Los ejemplos de caja disuelta son diversos: museos al aire libre, museos en la calle, parques de esculturas, etc. Algunos ejemplos de estos tipos de museo serán analizados, más adelante, en el capítulo *Museos sin edificio* (v. I.5.). Para Montaner,

¹¹⁴ FURIÓ, Vicenç: *Sociología del Arte*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 298.

¹¹⁵ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: «Museos sagrados», en *AV Monografías (Monografías de arquitectura y vivienda)*, n° 39, Madrid, 1993, p. 2. (citado por BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 185).

¹¹⁶ SÁEZ, Juanjo: *El arte. Conversaciones imaginarias con mi madre*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006, p. 24.

¹¹⁷ MONTANER, Josep María: *Museos...*, *op. cit.*, pp. 61-62.

el museo contemporáneo ha roto su esclavitud respecto a la caja. Los museos urbanos pueden ser cajas tan transparentes como un *show-room*. Y los museos no urbanos, esparcidos en el paisaje, están en contacto directo con el lugar al que se refieren, por ejemplo, una implantación arqueológica o industrial primitiva. No sólo esto, la misma existencia de museos al aire libre y de esculturas en los espacios públicos de la ciudad, demuestra la disolución del contenedor. La caja, convertida en cristal, al final se ha diluido. Los objetos antes albergados en el museo se han liberado y caracterizan abiertamente la ciudad y el paisaje.¹¹⁸

A esta clasificación extraída del texto de Montaner añadiremos dos tipos de cajas: el concepto de caja de resonancia y el de caja registradora. El museo como caja de resonancia es el museo que tiene la finalidad de amplificar las actividades que en él se realizan, que funciona a modo de altavoz, difundiendo la cultura, no encerrándola en su interior. Algo que la caja transparente no cumple. El museo altavoz se presenta, frente al museo embudo o museo búnker que engulle y enclaustra el arte entre sus cuatro paredes, como un museo que amplifica, que difunde. En esta categoría se engloban la mayor parte de los centros de arte y cultura contemporáneos, debido a que la difusión de sus actividades es una de sus funciones más importantes. Por museo caja registradora entendemos aquel museo en el que no se cumple la función «sin ánimo de lucro» que forma parte de la definición de los museos, convirtiéndose el beneficio económico en uno de sus objetivos. Según argumenta Nekane Aramburu:

No podemos negar que el turismo cultural aporta a los museos beneficios económicos y empleo. Por ejemplo, según consta en el informe la *Cuenta Satélite de la Cultura en España*, publicado por el Ministerio de Cultura de España, las actividades culturales y las actividades ligadas a la propiedad intelectual en el periodo 2000-2009 supusieron un aporte al VAB (Valor Añadido Bruto Total) entre 3,2% y el 4,1%. Es decir, como se indica en dicho informe, la contribución de la cultura es superior a la generada por la energía, la agricultura, la ganadería y la pesca. Además el *Anuario de Estadísticas Culturales 2011* elaborado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte indica que «el volumen de personas ocupadas en 2010 en el ámbito cultural, 508,7 mil, supone un 2,8% del empleo total en España». Así pues el equilibrio entre la explotación turístico-industrial y el sentido de lugar de conocimiento e investigación cultural podrían abrir esperanzas para la reconversión del sector.¹¹⁹

Adjuntamos como resumen la tabla *Tipologías museísticas según el continente* (fig. 17). Las tipologías marcadas con asterisco no se han extraído del citado texto de Montaner sino que son conclusiones propias del estudio realizado.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹¹⁹ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 71.

TIPOLOGÍAS MUSEÍSTICAS SEGÚN EL CONTINENTE (basada en Josep María Montaner)	CAJA DECORADA
	CAJA TRASPARENTE
	CAJA CERRADA
	CAJA SAGRADA
	CAJA ABIERTA
	CAJA DE RESONANCIA* (Museo Altavoz)
	CAJA REGISTRADORA*

Figura 17. Tipologías museísticas según el continente – Basada en Josep María Montaner (1995). Tomado de Josep María Montaner + Elaboración propia

Hasta el momento, hemos tratado las tipologías de museo que se encuentran dentro del ámbito del llamado museo contenedor, es decir, aquel que se fundamenta en las características físicas del edificio museístico. A continuación, seguiremos ampliando esta clasificación.

Museo mausoleo

En relación con la tipología de caja cerrada, una de las tipologías de museo más extendida es la del llamado museo mausoleo. Un mausoleo, que toma su nombre de la majestuosa tumba de Mausolo, sátrapa de Caria, es un monumento funerario magnífico y suntuoso cuya característica principal es que amplía la función de tumba, transformándola en un santuario donde se rinde culto a la memoria de los difuntos que allí yacen. Para seguir con la etimología, tomaremos una cita de Adorno del capítulo *Museo Valéry Proust* de su libro *Crítica de la cultura y sociedad I*, en la que relaciona las palabras museo y mausoleo.

La palabra *museal* tiene en alemán un matiz desagradable. Se refiere a objetos con los que el observador ya no tiene una relación viva y que están muriendo. Estos objetos son conservados más por consideraciones históricas que por necesidad actual. El museo y el mausoleo no están unidos sólo por una asociación fonética. Los museos son como panteones de obras de arte.¹²⁰

Paul Valéry decía: «No me gustan demasiado los museos. Hay muchos admirables, con nada deleitable. Las ideas de clasificación, conservación y utilidad pública, que son justas y claras, tienen poca relación con el deleite»¹²¹. Según argumenta Foster,

¹²⁰ ADORNO, Theodor W.: *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid, Akal, 2008, p.159.

¹²¹ VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999, p. 137.

para Adorno, Valéry representa la visión de que el museo es donde «ejecutamos al arte del pasado». «Museo y mausoleo están conectados por algo más que una asociación fonética», escribe el crítico alemán, como por boca del poeta crítico francés. «Los museos son como los sepulcros familiares de las obras de arte».¹²²

Esta forma de calificar al museo es extensa e intensa, «no hay término despectivo que no haya venido a zaherirla. La intención satírica se ha explayado en las comparaciones denigrantes. Se ha llamado al museo asilo lúgubre, hospital de inválidos, prisión del arte, cementerio de la belleza.»¹²³ Son múltiples los ejemplos que encontramos de personajes relevantes y movimientos artísticos que se han manifestado en contra del museo como sepulcro del arte, como los ya citados Valéry y Proust, Menéndez Pelayo, Malraux, etc. Algunos de ellos, más radicales, proponen ideas incendiarias, como Luis Buñuel, que manifestaba: «Siempre me ha parecido más atractiva la idea de incendiar un museo que la de abrir un centro cultural o fundar un hospital»¹²⁴. Otros siguen esas ideas incendiarias y las materializan en obras de arte, como Ben Vautier con su *A box of matches with label*, (Una caja de cerillas con etiqueta) (fig. 18), una caja de cerillas cuyo cometido es destruir el arte, los museos, etc.

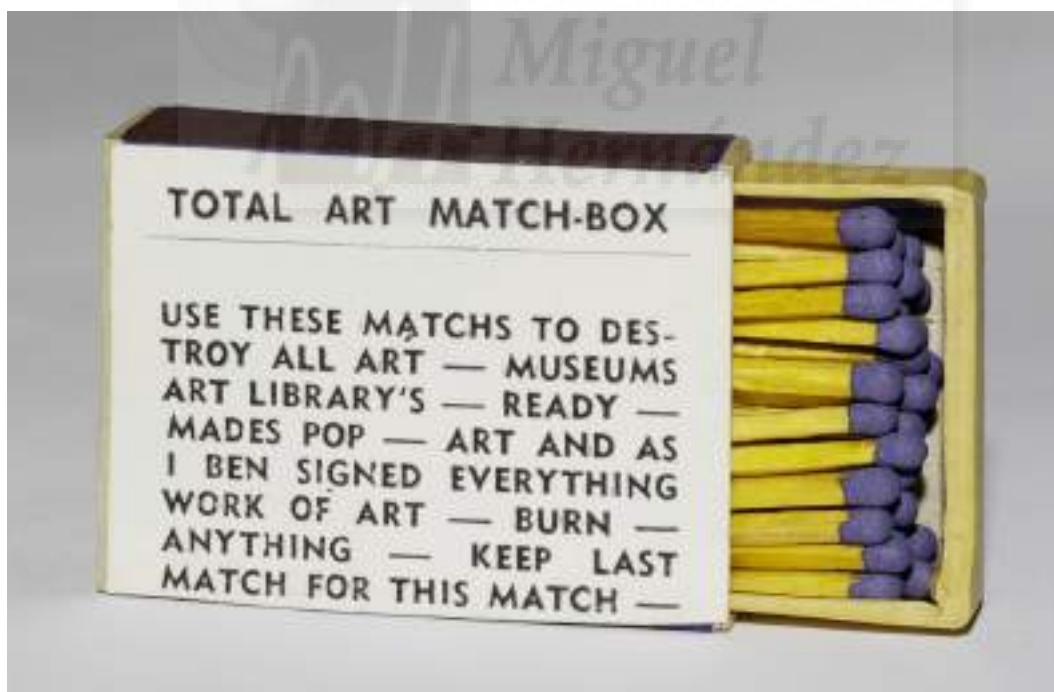


Figura 18. *A box of matches with label*, 1966. Ben Vautier

¹²² FOSTER, Hal: *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004, p. 71.

¹²³ OVEJERO, Andrés: *Concepto actual de museo artístico*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1934, p. 54 (citado por BOLAÑOS, María Jesús: *op. cit.*, p. 327).

¹²⁴ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 106.

El artista Jean Dubuffet, utilizaba el término Art Brut, «un arte que pretende dejar a un lado al “clan de los intelectuales profesionales” y los “tanatorios del embalsamamiento”, como denomina a los museos»¹²⁵. Chris Marker, al igual que Dubuffet, opinaba que el museo es el lugar en el que abandonamos los objetos que están muertos, y así lo narra la voz en off de su película *Les statues meurent aussi* (1953):

Quando los hombres están muertos, entran en la historia. Cuando las estatuas están muertas, entran en el arte. Esta botánica de la muerte es lo que llamamos cultura.

Esto es porque el pueblo de las estatuas es mortal. Un día, nuestros rostros de piedra, a su vez, se desmoronan. Una civilización deja tras de sí estos rastros mutilados como Pulgarcito deja sus guijarros.

Pero la historia lo ha devorado todo. Un objeto muere cuando la mirada viva que lo recorre desaparece. Y cuando nosotros desaparezcamos, nuestros objetos quedarán en el lugar donde dejamos los objetos de los negros: en el museo.¹²⁶

Algunas de estas ideas ya fueron expresadas anteriormente, en 1861, por Théophile Thoré, que declaró que los museos «nunca existirían si el arte gozara de buena salud y la energía creativa floreciera. Los museos no son más que cementerios del arte, catacumbas en las que los despojos de lo que una vez fueron cosas vivas están dispuestos con una promiscuidad sepulcral».¹²⁷

También los futuristas plasmaron sus ideas pirómanas en su *Primer manifiesto futurista*, publicado por *Le Figaro* el 20 de Febrero de 1909, en el que decían, entre otras cosas:

Deseamos demoler los museos y las bibliotecas, combatir la moralidad y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.¹²⁸

Italia ha sido durante muchos años la bolsa de los chamarileros, y nosotros queremos desembarazarla de sus museos innumerables, que la cubren de innumerables cementerios. ¡Museos, cementerios!... Idénticos verdaderamente en su siniestra promiscuidad de cuerpos que no se conocen. Dormitorios públicos donde se duerme para siempre junto a otros seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de los pintores y de los escultores, destruyéndose mutuamente a líneas y pinceladas en el mismo museo.

Admitimos que se haga a estas necrópolis una visita anual... como va a verse anualmente a los muertos queridos, y hasta concebimos que se ofrenden flores a los pies de *La Gioconda* una vez al año... ¡Pero ir a pasear a diario por los museos nuestras tristezas, nuestros pobres arrestos y nuestra inquietud, no lo admitimos!... ¿Es que queréis envenenaros? ¿Es que queréis pudrirnos?

¹²⁵ ESPARZA, Ramón: «Un arte contra la cultura. Jean Dubuffet. Huella de una aventura», *El cultural*, Prensa Europea del Siglo XXI, Madrid, 13/11/2003. [en línea] [Fecha de consulta: 12/02/2014]. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8227/Un_arte_contra_la_cultura

¹²⁶ Guión escrito por Chris Marker para la película *Les statues meurent aussi*, 1953, dirigida por Chris Marker y Alain Resnais. Traducción al castellano de Rafa Barber Cortell, Alicia Mas y Laurence Rassel en MARKER, Chris: «Las estatuas mueren también», *Lecturas recíprocas y alternativas de la modernidad*, Ur_versitat 2012, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2013, p. 13.

¹²⁷ BÜRGER, William [Théophile Thoré]: *Salón de 1861*, París, 1901, p. 84 (citado por HASKELL, Francis: *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 23).

¹²⁸ *Primer manifiesto futurista* (Publicado por *Le Figaro* el 20 de Febrero de 1909) en MARINETTI, Filippo Tommaso: *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, pp. 130-131.

¿Qué puede encontrarse en un cuadro antiguo más que la contorsión penosa del artista esforzándose por romper las barreras infranqueables a su deseo de expresar su ensueño íntegro?

Admirar un cuadro antiguo es verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de lanzarla hacia delante con ademán violento de creación y acción. ¿Queréis, pues, disipar vuestras mayores energías en una admiración inútil al pasado, de la cual habríais de salir forzosamente agotados, empequeñecidos y rendidos?

En verdad que el frecuentar a diario los museos, las bibliotecas y las academias —¡esos cementerios de esfuerzos perdidos, esos calvarios de ensueños crucificados, esos registros de impulsos rotos!... —es para los artistas lo que la tutela prolongada de los padres para los jóvenes inteligentes, ebrios de talento y voluntad ambiciosa.

En los moribundos, los inválidos y los presos podría pasar aún. Para ellos la admiración al pasado es un bálsamo a sus heridas, desde el momento en que les está vedado el porvenir... ¡Pero no para nosotros los jóvenes, los fuertes y los vivos *futuristas!*¹²⁹

Esta corriente, que concibe el museo como tumba, posee una base conceptual bastante firme, y a la vez denota «la importancia que la arquitectura ha tenido en la consolidación y, por qué no, crisis del museo».¹³⁰ Crisis que, desde *Después del fin del arte*, de Danto, sigue haciéndose una pregunta tomando como punto de partida la muerte de la pintura declarada por Douglas Crimp.

Con esto vuelvo al tema del museo, desde sus ruinas Douglas Crimp declaró la muerte de la pintura. De hecho, en los años 70 había todo tipo de razones, la mayor parte políticas, que llevaron a los teóricos del arte a pensar en la muerte del museo, y en la mente de muchos hubo una relación evidente entre la muerte del museo y la de la pintura, sobre todo porque los museos y las pinturas parecían íntimamente relacionados al punto de que, si la pintura estaba muerta, no habrían razones para que los museos existiesen. Pero entonces, si la pintura no está muerta, ha sufrido ciertas transformaciones del tipo que tanto he referido, llegando a ser sólo una de las formas que toma la expresión artística en el período posthistórico. Esto plantea la cuestión del papel de museo en las otras formas de expresión artística. ¿Es tan estrecha la conexión entre la pintura y el museo como insistieron los críticos; entonces, de la misma manera que la pintura ya no es la favorita de la expresión artística, el museo no es el único foro para mostrar el arte? Y si la pintura ha perdido su posición privilegiada en el arte, ¿esto implica que el museo también ha perdido la posición privilegiada que, después de todo, era parte de su estatus como factor de la historia del arte? El fin del arte significa *algún* tipo de degradación de la pintura. ¿Esto también significa la degradación del museo?¹³¹

Museo monumento

De la tipología de caja decorada de Montaner, que veíamos anteriormente, surge una nueva tipología que no tiene por qué estar decorada, pero que funciona también como monumento, como reclamo turístico. Es la caja monumento, que Montaner describe de la siguiente forma:

¹²⁹ *Primer manifiesto futurista* (Publicado por *Le Figaro* el 20 de Febrero de 1909) en MARINETTI, Filippo Tommaso: *op. cit.*, pp. 132-133.

¹³⁰ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 186.

¹³¹ DANTO, Arthur C.: *Después...*, *op. cit.*, pp.196-197.

En la ciudad, la arquitectura de los museos es arquitectura pública por excelencia. Por lo tanto debe responder a una doble función: ser caja que alberga y preserva los objetos de las colecciones y, al mismo tiempo, ser ella misma objeto cultural que asume su dimensión de monumento urbano.¹³²

En el texto de Iñaki Esteban sobre el efecto del Guggenheim de Bilbao, éste refleja la reflexión de Adorno sobre Paul Valéry, que mencionábamos anteriormente, pero dirige la apreciación hacia el significado del mausoleo como monumento, olvidándose del carácter funerario para centrarse en el carácter propagandístico, tema que trataremos más adelante.

La tradición de la izquierda representada por Adorno, que equiparó museo y mausoleo citando a Paul Valéry (el poeta surrealista al que disgustaba el Louvre porque estaba prohibido fumar en las salas), tenía aquí su reflejo. Pero si termináramos en este punto nos quedaríamos en la estrechez de los «principios estéticos», y si damos un paso adelante nos encontramos con el «museo como monumento», como símbolo del «poder económico, político, y cultural de un municipio, región o nación», y reflejo de sus valores, de «la estatura y complejidad del contexto civilizatorio que lo ha creado», simbolizado en la arquitectura del ornamento.¹³³

El museo monumento con frecuencia es un museo vacío de contenido o un museo que se preocupa más de la apariencia del edificio o de la conmemoración que del contenido. Un buen ejemplo de este tipo de museo lo constituye el Museo de Maa-Palaiokastro (Chipre, 1992), de Andrea Bruno. Es «un pequeño museo (su superficie apenas alcanza los 130 metros cuadrados), concebido como un auténtico “monumento” ya que no contienen ningún objeto en su interior sino que se limita a conmemorar, silenciosamente, un acontecimiento del pasado»¹³⁴. El museo monumento, por tanto, no tiene que tener una arquitectura monumental, basta con que su intencionalidad sea conmemorativa.

Un ejemplo de museo que convierte la arquitectura en monumento es el Museo de Gibellina (1984), ubicado en la homónima localidad siciliana. Esta obra de Francesco Venezia fue pensada para albergar el único fragmento que quedaba del desaparecido Palacio Di Lorenzo, destruido por un terremoto que arrasó la ciudad en 1968. Para realizar este edificio, Venezia «decidió encajar el fragmento arqueológico en el interior de un patio cerrado por muros en tres de sus lados y por un estrecho edificio en el cuarto.»¹³⁵

¹³² MONTANER, Josep María: *Museos...*, *op. cit.*, p. 61.

¹³³ ESTEBAN, Iñaki: *El efecto Guggenheim: Del espacio basura al ornamento*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 74.

¹³⁴ ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 119.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 120.

Museo espectáculo

La tipología del museo monumento guarda relación con la del museo espectáculo, pero en ésta entran en juego otros aspectos además de la conmemoración o la monumentalidad. El museo espectáculo muestra cómo «la elite gobernante ha utilizado la arquitectura para reforzar su propia imagen en la mente de los súbditos, es decir, como símbolo y ostentación del poder.»¹³⁶

El concepto de museo espectáculo es reciente, pero «la tendencia de los museos hacia el entretenimiento y el espectáculo data de hace tiempo. Durante el siglo XIX una serie de museos, especialmente en los Estados Unidos, priorizaron esos aspectos en las propuestas museográficas»¹³⁷.

El espectáculo y el entretenimiento forman parte de los objetivos prioritarios del museo espectáculo. Con la creación del Museo Guggenheim de Nueva York, de Frank Lloyd Wright (1959), y la Galería Nacional de Berlín, de Mies van der Rohe (1968), se desarrolla una corriente que se extiende hasta la actualidad. La construcción de edificios de gran espectacularidad arquitectónica se acentúa, olvidando en muchos casos las funciones básicas que debe tener un museo.

Así, tras la idea del museo como monumento, nace la idea del museo como espectáculo. El edificio de Wright «se adelanta dieciocho años a la tipología de museo-espectáculo que representa el centro Georges Pompidou (1977)»¹³⁸. Para Karsten Schubert, el Pompidou supone un hito, ya que, según argumenta:

El Pompidou no parecía un museo más, sino un símbolo que materializaba alguna de las utopías defendidas en la década anterior y respondía al desafío de la contestación más radical. Instauraba un antes y un después, porque encarnaba una visión del mundo. Desde esa fecha, bajo el estímulo del ejemplo francés, la creación de museos nuevos (a comienzos de la década de los 80, en el Reino Unido se inauguraba una media de tres museos a la semana, y en EE. UU. más de la mitad de los museos se crearon entre 1975 y el 2000), la renovación de las viejas estructuras, la fundación de centros de exposiciones, de galerías de arte adquirió una vitalidad nunca conocida que sigue vigente hoy y que permite hablar de un verdadero Renacimiento en lo referido a las artes y los museos, al culto al patrimonio y a la memoria humana conservada en ellos.¹³⁹

¹³⁶ FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, p. 78.

¹³⁷ ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki: «Museos en la posmodernidad: retos y desafíos» en ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.): *Reinventando...*, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁸ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, pp. 189-190.

¹³⁹ SCHUBERT, Karsten: *The Curator's Egg*, Londres, On-Off, 2000 (citado por BOLAÑOS, María Jesús: *op. cit.*, pp. 445-446).

Este hito museístico y arquitectónico, obra de Renzo Piano y Richard Rogers, se creó a petición del presidente Georges Pompidou, y se utilizó para recuperar el estandarte de capital cultural que París había perdido desde hacía tiempo por el auge artístico de las ciudades norteamericanas. Además, el Pompidou sirvió para regenerar el barrio en el que se insertó e hizo hincapié en generar el acercamiento entre arte y vida, a través de la interacción del museo con la ciudad y de la realización de diferentes actividades que pretendían aunar estos aspectos. En la misma línea conceptual surgieron centros como el Centro Sainsbury, de Norman Foster, que también se aproxima a la idea de museo transparente. Como puede observarse, no todos los museos construidos durante esta época utilizan las mismas estrategias. Algunas edificaciones integran corrección arquitectónica y funcionalidad museística; entre otras, dos obras de Louis Kahn, el Museo de Arte Kimbell, situado en Fort Worth, Texas, (1972) y el Centro de Arte Británico de Yale, en New Haven, Connecticut (1974).

Pero la fuerza de los museos espectáculo se extiende por doquier. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, en su libro *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, señalan que:

Ni siquiera las obras de arte se libran ya de la guionización y la espectacularización extrema, criterios fomentados, magnificados, superdesarrollados por el cine. [...] Aparecen arquitecturas-espectáculo (Gehry, Mayne, Foster, Sanaa, Libeskind, Herzog & De Meuron) que se presentan al público como imágenes enormes y fascinantes, sacadas de una película. La museografía concibe las visitas a los museos como itinerarios llenos de aventura y las exposiciones oficiales parecen contar una historia que despliega paneles, fotografías y vídeos. La iluminación, la puesta en escena, la colocación de las obras: son elementos de una auténtica escenografía que no desdeña a veces el recurso a los efectos especiales.¹⁴⁰

La espectacularidad, bien interpretada, puede llevar a «hablar de una *puesta en escena* museística»¹⁴¹. «La noción de teatralidad puede servir para pensar la forma de convertir los museos en espacios relacionales y performativos en los que, como ocurre en el teatro [...], la “actualización” de las obras que se presentan sea posible»¹⁴².

La monumentalidad arquitectónica de los museos aumenta a finales del siglo XX. Algunos edificios representativos de esta corriente museística y arquitectónica son el centro Getty

¹⁴⁰ LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 325.

¹⁴¹ KUYPER, Eric / POPPE, Emile: «Voir, regarder», *Communications*, 34, 1981, pp. 85-96 (citado por ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 60).

¹⁴² AA.VV.: Mesa de interlocución «Entre el cubo blanco y la caja negra: la teatralidad», *Arte y Pensamiento*, Universidad Internacional de Andalucía, resumen de la mesa de interlocución Entre el cubo blanco y la caja negra: la teatralidad. Sábado, 16 de diciembre 2006. Participantes: Suely Rolnik, Antoni Muntadas, Jean François Chevrier. Moderación Nuria Enguita Mayo. Perteneciente al proyecto *10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)* dirigido por la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España-ADACE y organizado por el Ministerio de Cultura, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento. [en línea] [Fecha de consulta: 29/03/2014]. Disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=105

de Los Ángeles, de Richard Meier, y el Museo Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry, ambos inaugurados en 1997. Se convirtieron rápidamente en emblema de los museos espectáculo. El propio director de la Fundación Guggenheim —desde 1988 hasta 2008— Thomas Krens, contribuía a la categorizaron del Guggenheim de Bilbao como un museo-espectáculo, ya que «definía el museo del siglo XXI como una especie de parque temático capaz de ofrecer un “divertimiento sofisticado” para turistas y ociosos de fin de semana»¹⁴³. Si a esto sumamos que «el Guggenheim se ideó como un ornamento para estetizar una ciudad brusca, feísta y en crisis»¹⁴⁴, que su gestión parte de un programa artístico preestablecido y que su director no estaba formado¹⁴⁵ en el mundo del arte sino en el de la economía, «el Guggenheim probablemente sea, de momento, el único museo donde haya más abogados y economistas que empleados con formación artística, al menos en puestos ejecutivos»¹⁴⁶; y, en consecuencia, uno de los más preocupados por ser un símbolo de prosperidad económica. «En una sociedad de la abundancia, el ornamento se ve como normal y hasta necesario, de modo que lo sobrante ocupa un lugar político y económico fundamental en el diseño de estrategias y en la redacción de informes»¹⁴⁷. Con lo que redundaríamos en otra tipología vista anteriormente, la del museo como caja registradora.

Museo ornamento

El museo como espectáculo se utiliza como símbolo de prosperidad, y el mayor símbolo de prosperidad es el derroche, y ese derroche se hace patente mediante el ornamento. Decía Adolf Loos en su texto *Ornamento y delito* que «el ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado y ambas cosas significan capital desperdiciado»¹⁴⁸.

¹⁴³ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴⁵ En 2008 es nombrado director de la Fundación Guggenheim Richard Armstrong, de perfil menos comercial que su antecesor pero con mayor conocimiento académico.

¹⁴⁶ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴⁸ LOOS, Adolf: «Ornamento y delito», *Paperback* n.º 7, 1908, p. 4. [en línea] [Fecha de consulta: 11/10/2013]. Disponible en: <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornato.pdf>

El ornamento «nace de una situación de abundancia, surge en un contexto donde lo sobrante o lo superfluo, lo contrario a lo indispensable, cobra un protagonismo neurálgico que precisa una cuidada gestión para sacarle partido»¹⁴⁹. En España, la situación de abundancia debida a la burbuja inmobiliaria y el gran éxito del Guggenheim Bilbao nos llevaron a la burbuja de los museos¹⁵⁰. «No hay centro artístico inaugurado en España en la última década, de Vitoria a León y Gran Canaria, que no haya incluido los factores de revitalización urbana y atractivo turístico entre sus justificaciones»¹⁵¹. Comienzan a inaugurarse museos por toda España. Por poner sólo algunos ejemplos: en Vitoria el ARTIUM - Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (José Luis Catón, 2002), en Burgos el Centro de Arte Caja Burgos (AU Arquitectos, 2003), o en León el MUSAC (Mansilla y Tuñón Arquitectos, 2005).

Iñaki Esteban, tomando como referencia principal la creación del museo Guggenheim de Bilbao, condensa en su libro *El efecto Guggenheim: Del espacio basura al ornamento* las funciones que debe tener un ornamento¹⁵², que pueden resumirse en las siguientes:

- 1) La función urbanística. Un equipamiento ornamental obliga a la limpieza y regeneración de sus alrededores y estetiza el resto de la ciudad.
- 2) La función económica. El escenario ornamental atrae turistas y fomenta la creación de empresas relacionadas con este sector.
- 3) La función política. El ornamento refuerza la cohesión y el consenso ciudadanos. La clase política contribuye a crear este consenso citando el museo como símbolo de la modernización del país, y convirtiéndolo en un elemento publicitario.
- 4) La función relacional. La confluencia de intereses económicos y políticos convierten el museo en una trama de relaciones públicas y contactos.

Estas cuatro funciones son las que determinan el funcionamiento de una infraestructura cultural como ornamento. No existe ningún motivo para que estos ornamentos culturales tengan que materializarse en forma de museo, también pueden servir un parque temático,

¹⁴⁹ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁰ COLLERA, Virginia: «La burbuja de los museos», *El País*, 14/05/2011. [en línea] [Fecha de consulta: 15/02/2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/05/14/babelia/1305331975_850215.html

¹⁵¹ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁵² Sobre este argumento, es interesante consultar el primer capítulo, «Inauguración: una teoría del ornamento», en ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, pp. 7-33.

una ciudad de la cultura, un palacio de la música, etc. La característica más importante,

Según Iñaki Esteban, para convertir un edificio en ornamento es que:

Como infraestructura, como ente material, debe llamar la atención, bien por sus formas arquitectónicas o por la urbanización del espacio, de modo que sirva para dotar de visibilidad e identidad a la zona, la ciudad y la región en que se enclava. En general, se relaciona con el ocio y la cultura, o con la cultura concebida como una de las alternativas de ocio, y su construcción no es necesaria para el sucinto funcionamiento de una ciudad: por eso hemos elegido el término ornamento, que jamás podría aplicarse a servicios tan primordiales como un hospital o una escuela.¹⁵³

Constatar que el ornamento jamás funcionaría en infraestructuras de primera necesidad es constatar que en España la cultura es considerada un artículo de lujo y no una necesidad de la sociedad para desarrollarse. Iñaki Esteban lo plantea de la siguiente forma, basándose en las palabras que el arquitecto Frank Gehry pronunciara para el diario *La Vanguardia* en abril de 2006:

«la arquitectura significa algo más que un negocio: es un símbolo y parte de una comunidad». Con la construcción de carreteras, escuelas y hospitales funcionales no se construyen símbolos capaces de suscitar el entusiasmo y la aclamación de quienes los capitalizan, los políticos y en menor medida los patrocinadores privados. Hace falta algo más, un plus de ilusión, un sentimiento de volar sobre el mundo de las necesidades, y eso, en las sociedades contemporáneas, lo pueden ofrecer monumentos arquitectónicos dedicados a la cultura en sus más variadas formas, incluida la ciencia y la investigación.¹⁵⁴

Después del éxito del efecto Guggenheim Bilbao, en España se crearon proyectos de revitalización cultural en la mayoría de las comunidades autónomas. Todas las capitales de provincia querían tener un megacentro cultural, cuanto más grande y más caro mejor, que, al igual que el de Bilbao, poseyese arquitectura singular realizada por un arquitecto de renombre y situase a su ciudad en el mapa cultural. Este impulso, desarrollado por el efecto llamada que produjo el Guggenheim Bilbao, tiene su verdadero origen en la resaca que se produjo tras la dictadura, cuando la mayor parte de las ciudades comenzaron a comportarse como «nuevos ricos» buscando sobresalir con sus ornamentos por encima de sus vecinos.

Un ejemplo concertado de desarrollo urbanístico y despilfarro económico de dinero público es la localidad de La Muela, situada en la provincia de Zaragoza. Para una población de alrededor de 5.000 habitantes se construyeron tres museos: el Museo de la Vida, el Museo del Viento y el Museo del Aceite; una plaza de toros cubierta y un centro

¹⁵³ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 132.

deportivo con capacidad para 25.000 personas. Los tres museos se encuentran cerrados¹⁵⁵ actualmente por falta de presupuesto.

Muchas de las construcciones mencionadas se realizan sin proyecto cultural y sin programación, algunas carecen de presupuesto para poder realizar actividades y gran parte de ellas no han podido ser terminadas debido a las deudas millonarias que han generado. En España, dan buena muestra de la burbuja cultural¹⁵⁶ la Ciudad de la Artes y de las Ciencias de Valencia¹⁵⁷, la Ciudad de la Cultura de Santiago¹⁵⁸, o la Ciudad del Circo de Alcorcón¹⁵⁹.

El tema de los proyectos titánicos y su imposibilidad para ser llevados a cabo, bien por restricciones económicas o bien por falta de proyectos coherentes para su gestión, no es algo nuevo. Cien años antes de la apertura del Guggenheim de Bilbao, en 1897, se abrió al público el museo de Brooklyn, del que sólo fue erigida el ala oeste de toda la estructura proyectada. El proyecto del Museo de Brooklyn

era visto como el museo de museos en dos sentidos: iba a ser la mayor estructura museística del mundo, de aquí un museo de museos en el sentido argumentativo en el cual hablamos de «rey de reyes»; y era además un museo de museos en el sentido acumulativo, pues se compondría de distintos museos, cada uno consagrado a algún apartado del conocimiento [...] Cuando abrió hace casi un siglo había algo patético en la disparidad entre su proclamación arquitectónica de grandeza y sus limitadas posesiones artísticas. También había algo patético en la disparidad entre su visión y su estado incompleto.¹⁶⁰

Dando buena cuenta de los despilfarros económicos realizados en nuestro territorio nacional, encontramos el Museo de los horrores urbanísticos de España¹⁶¹, en el que se realiza una recopilación de despilfarros realizados por gobiernos españoles a todos los niveles. Creado a partir del hilo de Burbuja.info *Cosas que han construido en tu ciudad, comunidad o país que no sirven para nada*, mediante la utilización de la herramienta en línea Google Maps, su autor, Ángel Núñez, sitúa en el mapa (fig. 19) la mayor parte de los

¹⁵⁵ M.F. Zaragoza: «Las sombras de La Muela», *Heraldo.es*, 21/08/2014, [en línea] [Fecha de consulta: 07/09/2014]. Disponible en http://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza_provincia/2014/08/20/mas_300_viviendas_abandonadas_muela_305617_1101025.html

¹⁵⁶ Sobre este tema es interesante el visionado del programa de Jordi Évole «Cuando éramos cultos», *Salvados*, emitido el 11 de marzo de 2012 en La Sexta.

¹⁵⁷ Inaugurado en 1998 con la apertura de El Hemisférico. En 1999 se inauguró el Museo de las Ciencias Príncipe Felipe, sin que las obras estuviesen terminadas; el museo se abrió al público pasados veinte meses. El último edificio en inaugurarse fue el Palacio de las Artes Reina Sofía, en 2005. Algunos de los edificios proyectados no llegaron a construirse. En 2014 la Generalitat Valencia demanda a Santiago Calatrava, autor de parte del completo turístico, por incumpliendo del contrato y desperfectos de la construcción.

¹⁵⁸ Las obras se iniciaron en el año 1999, y se paralizaron en 2013, con sólo 2 edificios inaugurados de los 6 proyectados: Biblioteca, Hemeroteca, Teatro de la Música, Museo de la Historia de Galicia, edificio de Servicios Centrales y edificio de las Nuevas Tecnologías.

¹⁵⁹ Las obras quedaron paralizadas en 2012 hasta que un futuro inversor se haga cargo de los 40 millones de euros necesarios para concluirlos.

¹⁶⁰ DANTO, Arthur C.: *Después...*, *op. cit.*, p. 202.

¹⁶¹ Núñez, Ángel: *Museo de los horrores urbanísticos de España*, mapa de Google. [en línea] [Fecha de consulta: 08/07/2014]. Disponible en: <https://maps.google.es/maps/ms?msa=0&msid=207953219214463761151.0004b35a8dbab218539ee&dg=feature>

I. PRIMERA PARTE: MUSEOS

horrores urbanísticos realizados en España (hasta junio de 2013, fecha de la última actualización) ordenándolos por cantidad de euros despilfarrados. Como muestra, citamos parte de la leyenda de dicho mapa: en color violeta aparecen los dispendios de más de 100.000.000 €, en rojo los mayores de 10.000.000 € y en amarillo los de más de 1.000.000 €.

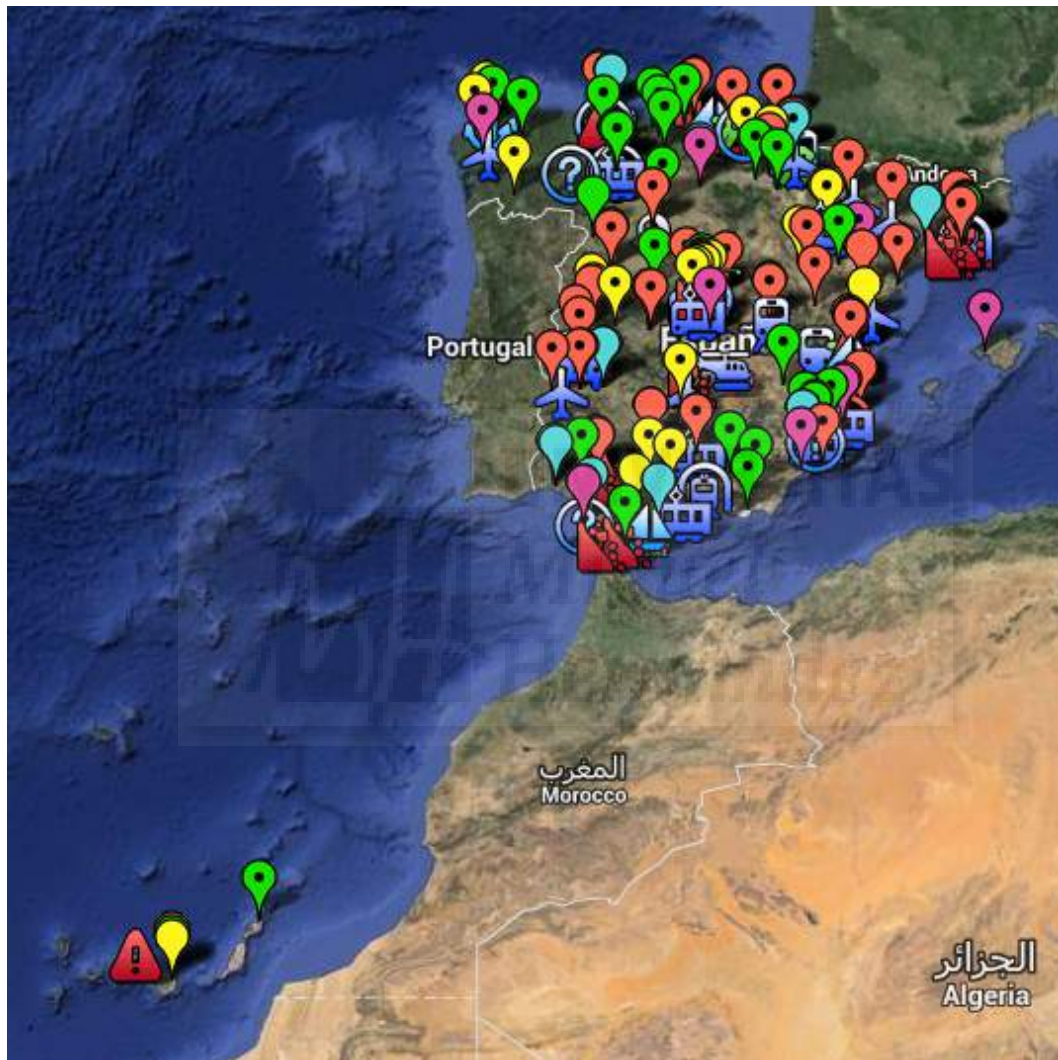


Figura 19. Mapa *Museo de los horrores urbanísticos de España*. Tomado de Ángel Nuñez

Estos megacentros culturales se basan en el concepto clásico de la arquitectura monumental como símbolo del poder, la catedral del poder divino, el palacio del poder del gobernante, etc. Algo que podemos ver reflejado en las palabras que el arquitecto Sverre Fehn pronunció al recoger el premio Pritzker en el Guggenheim de Bilbao, en las que

reiteró aquello de que «los museos son las catedrales del siglo XX». [...] La intuición iba por buen camino, pero el desarrollo se quedaba corto. Si existe alguna comparación entre los museos ornamentales como el Guggenheim y los templos, ella estriba en su función común como centros económicos, de poder y de consenso ideológico.¹⁶²

De similares características son las palabras que Frank Gehry pronunciaba criticando a los estadounidenses,

por haber descubierto ahora lo que los griegos clásicos, romanos y europeos en general sabían desde hacia miles de años: que en la construcción de grandes ornamentos como el Partenón o el Coliseo se ponen en juego sabrosos intereses para quienes tienen el poder de dominar esos edificios tan *espirituales*.¹⁶³

Si lo sabíamos parece que lo habíamos olvidado, ya que todos no asombramos en nuestra primera visita al Guggenheim, y lo seguimos haciendo cada vez que nos acercamos a Bilbao, y más aún cuando recordamos el antes y el después del espacio que ahora ocupa el museo de titanio. A pesar de esto, según Iñaki Esteban:

En la historia del Guggenheim ha existido más espectáculo academicista, más exhibicionismo del saber, que traca festivalera en la exposición de las piezas. Otra cosa ha sido su inclinación a mostrar lo más efectista del arte contemporáneo, un aspecto inevitable dentro del mismo panorama artístico de nuestros días, en el que ya nadie se dedica a las miniaturas flamencas o a similares realizaciones logradas con talento y paciencia.¹⁶⁴

Pero el producto repetido ha sido, en la mayor parte de las ciudades españolas seguidoras del efecto Guggenheim, el de la cultura del espectáculo, del ornamento, del contenedor aurático y no el del contenido academicista y sesudo.

¹⁶² ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 101.

El museo como parque de atracciones

En el ámbito de las arquitecturas espectáculo, toma fuerza una tipología que se centra en el ocio y en la ficción: el modelo de museo como parque de atracciones. La aplicación de este modelo es denominada por algunos autores como *disneyficación*, debido a que sus objetivos e infraestructuras se aproximan a las escenografías creadas por Disney. Veamos, a continuación, algunos de los autores que se han referido a esta tipología.

Bellido Gant, por ejemplo, expresa el parecido entre los museos y los parques de atracciones diciendo que:

El parecido entre el museo y el parque de atracciones no se realiza sólo en la forma, sino también en la concepción. No es de extrañar que arquitectos como Frank Gehry y Arata Isozaki trabajen a la vez para Thomas Krens y Michael Eisner, directivos respectivamente de la Fundación Guggenheim y de la Corporación Disney. Nos encontramos ante edificios destinados al ocio y la ficción, finalidad que comparten los museos y los parques de atracciones.¹⁶⁵

Nekane Aramburu incluso creó un término para designar esta nueva era, que denomina «Era de Titanio», en la que dos factores contribuyen al éxito de los museos:

la captación masiva de público a través de oleadas de turistas o escolares atrapados en campañas educativas compulsivas, y el triunfo del recipiente con firma de arquitecto. Una balada agrí dulce de luz y sonido, para crear espectáculo con el fin de convocar al mayor número posible de estratos sociales.¹⁶⁶

La creación de nuevos museos y centros de arte contemporáneo lleva implícito el interés creciente por realizar grandes proyectos pretenciosos. En el eterno debate sobre la importancia que debe dársele al ornamento del edificio en el museo se encuentran, como en todos los debates, polos diametralmente opuestos. Y, aunque son muchos los teóricos, artistas o arquitectos que han tratado este tema, resumiremos aquí estos polos opuestos desde la posición de dos arquitectos: por un lado Josep María Montaner y por el otro Óscar Tusquets.

Montaner representa al grupo que se posiciona en favor de la arquitectura, resaltando la calidad de la arquitectura singular española, es decir, se interesa por el continente, como se refleja en su texto *El laberinto de los museos en España*.

¹⁶⁵ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁶⁶ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 71.

España, por lo que respecta al coleccionismo de arte histórico, es uno de los países con unas mejores colecciones. En cambio, el coleccionismo de arte contemporáneo es bastante insuficiente. Este terreno de la contemporaneidad viene compensado por la calidad de la arquitectura española, que ha generado edificios tan representativos como el Museo Guggenheim en Bilbao, de Frank Gehry, y toda una larga serie de museos entre los cuales los más destacables posiblemente sean el Museo de Altamira, de Juan Navarro Baldeweg, y el Museo de Arte Romano en Mérida, de Rafael Moneo, las realizaciones de arquitectura de museos de mayor calidad en España, instituciones que han tenido una gran influencia social, y obras de dos autores expertos en arquitectura de museos.¹⁶⁷

Montaner justifica la calidad de la arquitectura española, en lo que a museos de arte contemporáneo se refiere, haciendo alusión directa a que en el asunto del contenido somos bastante insuficientes; pero no en el asunto de los continentes, en esto despuntamos.

En el lado contrario, el arquitecto Óscar Tusquets se centra en el contenido. Tusquets leyó ya en 1994 un manifiesto, titulado *Contra los museos de exaltación nacional o el museo como casa de placer*, en el que criticaba la práctica actual de construir enormes complejos culturales que no se piensan para acercar el arte al pueblo, sino para demostrar el poder de las cifras. Cifras que reflejan el coste económico y el número de visitantes como muestras del triunfo de la gestión del dinero público por parte de los gobiernos. Tusquets demanda la existencia de los museos pequeños, por ser éstos más próximos al público y, por ello, más preparados para acercar la obra al espectador. Tomamos una larga cita que muestra su punto de vista:

No disfruto de las muestras antológicas, cuyas colas escandalosas tanto chiflan a los políticos de turno, estas exposiciones donde el tiempo del que dispones para disfrutar de una obra está en función del ritmo con que te empujan.

Con la misma intensidad amo los pequeños museos...

Naturalmente objetaréis que estas antológicas y los grandes museos son los que concentran las masas de visitantes mientras que los que defienden tienen pocos aunque intensos amantes. Merezco la consabida descalificación del elitista pero es que para mí un museo no es una escuela, no es un centro de exaltación patriótica, ni de educación cívica o de catequesis, no es un escape a la monotonía del aula de clase, no es una excusa para las agencias de viajes. Para mí, y estoy convencido que para algunos más, los museos han sido y son una auténtica casa de placer. Su utilidad social es proporcional al placer global que generan, por lo tanto es preferible ver gozar a algunos, pocos o muchos, que una multitud indiferente; estos niños correteando por las salas, escapando de la profesora, estos ancianos derrengados sacándose las sandalias si han tenido la suerte de conquistar uno de los escasísimos bancos disponibles.

Por todo ello no me puedo sentir particularmente optimista respecto a los museos del tercer milenio. Los políticos van a continuar promoviendo, protegiendo, financiando y de hecho imponiendo museos más educativos, masivos, pedagógicos, coercitivos y sobre todo más patrióticos. En las naciones asentadas, para conservar su protagonismo; en las naciones emergentes, para afirmar su identidad. En mi ciudad, Barcelona, mientras se construyen los dos grandes museos, el de arte antiguo proyectado por Gae Aulenti, y el de arte contemporáneo por Richard Meier, se acaba de cerrar la deliciosa casa-museo del gran escultor Josep Clará.

¹⁶⁷ MONTANER, Josep María: «El laberinto de los museos en España» en *Laberinto de museos*, Instituto Cervantes, Centro Virtual Cervantes, 2006. [en línea] [Fecha de consulta: 17/05/2014]. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/laberinto_museos/laberinto.htm

Sólo me queda un resquicio de esperanza, que las casas de placer como la que hoy inauguramos sean definitivamente prohibidas, así podría crearse un atractivo circuito clandestino de visitas que, con un efecto similar al de la ley seca en Estados Unidos, nos convierta a casi todos en alcohólicos del arte.¹⁶⁸

Estos dos puntos de vista han sido incluso motivo de mofa. En 1989, Dinu Bambaru publicó en el número 164 de la revista *Museum* «Los diez mandamientos del arquitecto de museos»¹⁶⁹. En este irónico decálogo ilustrado (fig. 20), Bambaru recopila los mensajes que recolectó trabajando tanto en su país, Canadá, como en el extranjero. El texto de los diez mandamientos dice así:

1. Elija los materiales de construcción más estafalarios que encuentre, sin olvidar que su mantenimiento debe ser totalmente imposible.
2. Olvide la existencia de las colecciones.
3. Olvide la existencia de los visitantes.
4. Olvide la existencia del personal.
5. Ubique las reservas en los rincones inaccesibles del edificio.
6. Tome medidas para que las reservas queden totalmente saturadas un año después de la inauguración.
7. Prevea el mayor número posible de cañerías en torno a las colecciones.
8. Confíe ciegamente en un sistema centralizado de aire acondicionado para controlar la humedad relativa y la temperatura.
9. Prevea que los visitantes puedan entrar en contacto directo con las obras expuestas.
10. Y, sobre todo, prevea un museo que sea un monumento a la gloria del arquitecto, es decir, a la suya.

¹⁶⁸ TUSQUETS BLANCA, Óscar: «Contra los museos de exaltación nacional o el museo como casa de placer». *El Museo como casa de placer*. Manifiesto panfletario leído con motivo de la inauguración del Museo Bagatti Valsecchi el 17 de noviembre de 1994 en la ciudad de Milán. / Corregido y ampliado para el curso de la Universidad Menéndez y Pelayo celebrado en Santander, Julio 1996. [en línea] [Fecha de consulta: 09/06/2014]. Disponible en: <http://www.tusquets.com/fichaa/189/el-museo-como-casa-de-placer->

¹⁶⁹ ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LAS NACIONES UNIDAS: «La Arquitectura de los museos: más allá del “templo” y ... más allá», *Museum* n.º 164, Vol XLI, n.º 4, 1989, pp. 201-203.

Los diez mandamientos del arquitecto de museos

Dinu Bamberu, de Canadá, cosechó estos mensajes trabajando en su país y en el extranjero.

1

Elja los materiales de construcción más extrañarios que encuentre, sin olvidar que su mantenimiento debe ser totalmente imposible.



2

Olvide la existencia de las colecciones.

3

Olvide la existencia de los visitantes.





4

Olvide la existencia del personal.

5

Ubique las reservas en los rincones inaccesibles del edificio.



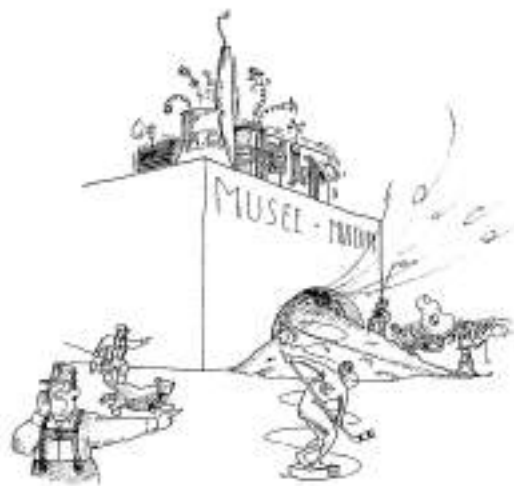
6

Tomar medidas para que las reservas queden totalmente saturadas en todo después de la inauguración.

7

Prever el mayor número posible de galerías en torno a las colecciones.





8

Carrefo ligeramente en un sistema centralizado de aire acondicionado para controlar la humedad relativa y la temperatura.



9

Prevea que los visitantes puedan entrar en contacto directo con las obras expuestas.



10

Y, sobre todo, prevea un museo que sea un monumento a la gloria del arquitecto, es decir, a la nada.

Figura 20. *Los diez mandamientos del arquitecto de museos*, 1989. Dinu Bambaru

La tensión con la que jugaba Duchamp en sus ready-mades y en su *Fuente*, en particular, tiene relación con la forma en la que se han creado los espacios culturales generados durante la burbuja cultural. Para Javier Arnaldo

los dos tensores con los que jugaba Duchamp para sostener un arte arruinado en su sentido eran el valor de uso y el valor de exhibición. Tira del valor de exhibición a costa del otro, del valor de uso, de servicio, que le es inherente, para llevar el producto utilitario al grado de objeto estético, a la esfera propia de las piezas de museo.¹⁷⁰

Estos mismos tensores se presentan de otra manera en las arquitecturas espectáculo. El valor de exhibición, el de ornamentación, es el que tiene mayor importancia; la función del objeto, del edificio, es lo secundario. El propio edificio es el objeto de exhibición, que se ha salido de sí mismo convirtiéndose en obra, perdiendo así el valor de uso. Son numerosos los casos de edificios que se han proyectado sin saber qué uso se les iba a dar —los de la Ciudad de la Cultura de Galicia, por citar sólo un ejemplo—, únicamente el valor ornamental, el de exhibición del ornamento es el objetivo de algunos de estos proyectos «culturales».

Volviendo a la metáfora del parque temático, ésta también es utilizada por Félix Duque en su libro *Arte público y espacio político*, pero en esta ocasión comparando un verdadero parque temático con el arte, buscando la definición de arte público, preguntándose: ¿dónde está el arte público en un parque temático como el de Port Aventura?. Duque ofrece la siguiente respuesta a la pregunta que él mismo plantea.

El arte, el arte público que andamos persiguiendo, está en la «impudicia» con la que todos esos componentes confiesan que ellos no pretenden imitar ni a la naturaleza ni a la historia. Lo aquí mimetizado es un «mundo» de segundo orden; pero si «real» significa «efectivo», mucho más real que el externo y cotidiano (y no sólo por los efectos que produce en la «mente viajera», sino por los ingresos resultantes del «consumo» *pret-à-porter* de fantasías). El parque está hecho de la materia de los sueños de los visitantes: un sueño alimentado por el CD-Rom conectado al ordenador, por la televisión y el vídeo, que imitan a las películas de aventuras, que a su vez imitaban a los grandes relatos del siglo pasado, que a su vez imitaban las narraciones de viajeros o conquistadores, a su vez nutridos por las novelas de caballería, las cuales recogían los mitos clásicos y los amalgamaban con las tradiciones populares. Imitación de imitaciones, y todo imitación. ¿Dónde está el origen? No hay origen, porque en esta banda de Moebius *todo vuelve*, reciclado y difundido masivamente por los medios de comunicación y el *entertainment*: mitos, tradiciones, novelas, narraciones, relatos, películas, vídeos y hasta CD-Rom's. Todos ellos imitan a su vez lo ofrecido en el Parque Temático, el centro de este «círculo de brujas» de modo que si alguien va alguna vez a admirar El Castillo de Chichén-Itzá, lo verá con los ojos aleccionados por la Pirámide Maya de Port Aventura, y hasta quizá le defraude que *en el de Yucatán* no haya una gigantesca estela caída a su base, ni palmeras flanqueando el templo escalonado¹⁷¹.

¹⁷⁰ ARNALDO, Javier: «El museo...», *op. cit.*, p. 15.

¹⁷¹ DUQUE, Félix: *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001, p. 139.

Más adelante, se pregunta «¿Dónde está el arte en Port Aventura?»¹⁷², a lo que responde que «está literalmente “de cuerpo presente”. Está presente —como una muerte barroca— en la pátina de melancolía que atraviesa de parte a parte el recinto»¹⁷², y utiliza esta muerte como necesidad de apresar el tiempo, de paralizarlo, para que sea consumido en unos instantes, y esté listo para ser consumido por el siguiente visitante.

El espacio clauso del parque temático, frenéticamente animado por muñecos, sabe, melancólico, a muerte. Estas ruinas de plástico son más terribles e insoportables que las ruinas de Palmira. De ahí también el ansia de apresar el tiempo —un tiempo mítico, por supuesto—, por represarlo y concretarlo espacialmente, a la vez que el parque confiesa honradamente que ello es imposible, que hasta el breve tiempo de la visita se acaba y que retornar allí no tiene sentido, porque «ya está visto». Ésa es la razón última del ansia frenética que se apodera de los dueños de los parques temáticos por ofrecer constantemente nuevas atracciones, lo «nunca visto» (de Las Vegas, la ciudad-parque por excelencia, es casi imposible estudiar y analizar algún espectáculo, porque ya ha «pasado»: ya ha sido desmontado y sustituido por otro). Pero este vértigo contradice la promesa de solidez y estabilidad, de «mundo clauso», que es lo que anhela también el visitante. Todo está a la mano, y nada lo está porque, como en los museos, un turista tiene que dejar rápidamente el puesto al otro, una vez «consumida», la atracción. Nada puede poseerse y, por ende, todo es *tierra*. Todo, indisponible. A través de la alta tecnología surge pues en el parque esa vieja y esquiva flor del mal: la *tierra*. Ella es la «atracción» principal. Ella, la succionadora y trituradora de sueños¹⁷³.

Aquí se encuentra la comparación del parque temático y del museo. En la idea de consumo, del *Comprar, tirar, comprar*¹⁷⁴, la obsolescencia llega también a la industria cultural, el producto cultural queda inservible una vez consumido, tachado de la lista de tareas culturales que nos asignamos, de la lista de lo que no nos podemos perder.

Como resumen, adjuntamos un mapa conceptual (fig. 21) en el que se muestra la relación entre las tipologías museísticas que utilizan como objeto de clasificación el contenedor.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 139-140.

¹⁷³ DUQUE, Félix: *op. cit.*, pp. 139-140.

¹⁷⁴ Alusión al título del documental *Comprar, tirar, comprar*, dirigido por Cosima Dannoritzer sobre obsolescencia programada, es decir, se programa la duración de la vida útil de un producto desde su diseño con el objetivo de incrementar su consumo.

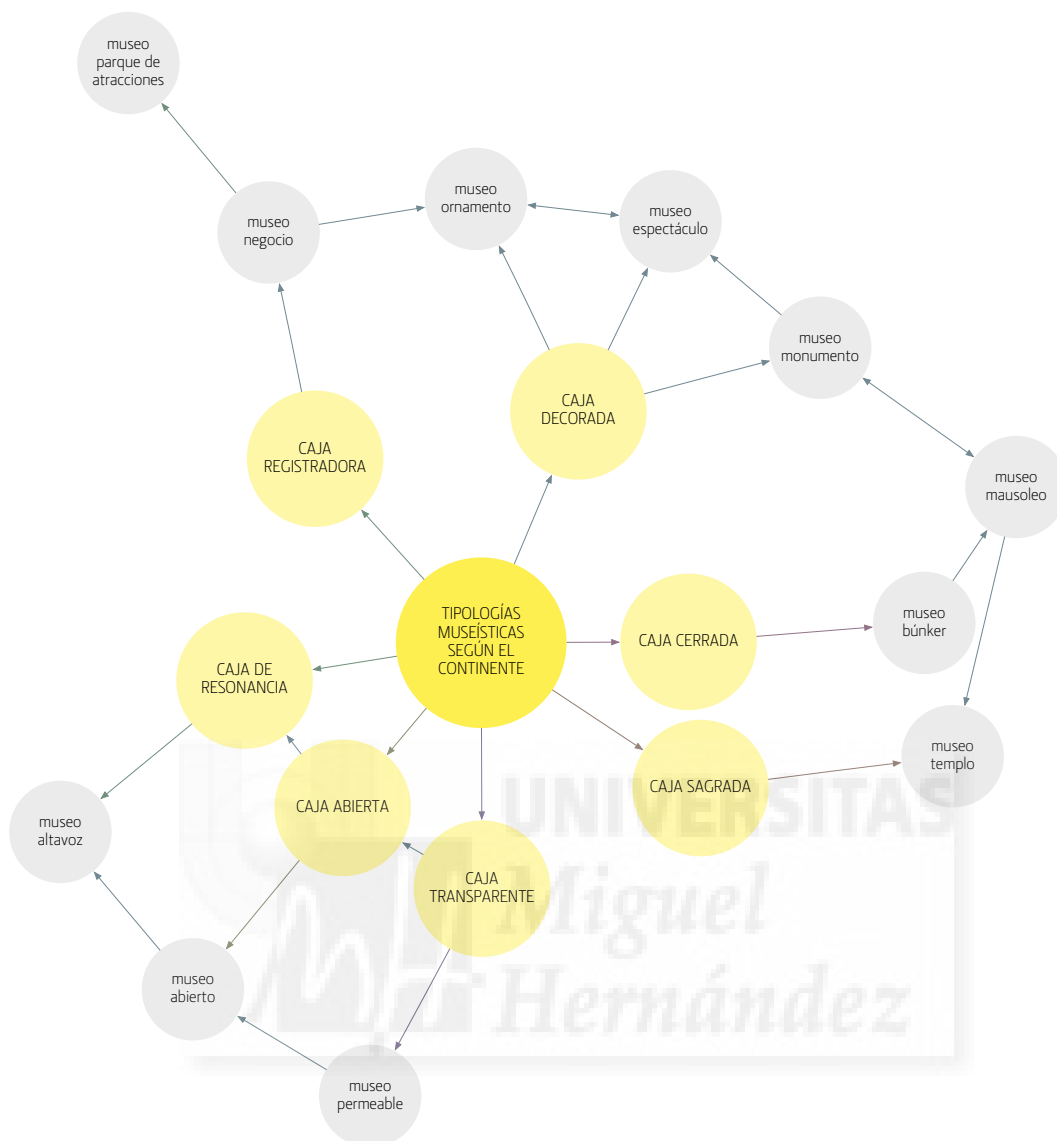


Figura 21. Mapa conceptual: tipologías museísticas según el continente. Elaboración propia

Hasta aquí, las tipologías museísticas descritas a nivel genérico como marco o ámbito de estudio. Es importante tener en cuenta que estas clasificaciones no funcionan como elementos estancos, sino como medio para estudiar las características de los museos, y que no pueden entenderse como axiomas, ya que esto iría en detrimento de la pluralidad, la interdisciplinariedad, la integración de experiencias, la simbiosis de disciplinas, etc.

Tomaremos algunas de las referencias aquí descritas como base para desarrollar parte del contenido de los siguientes apartados, y trataremos de ampliar estas clasificaciones tipológicas en los apartados destinados a los museos de arte contemporáneo, los museos con edificio y los museos sin edificio, al ser temas centrales y elementos principales de nuestra investigación.

Tras el análisis de las diferentes tipologías museísticas, nos detendremos en el estudio de una de ellas: el museo de arte contemporáneo; y en el desarrollo de una nueva clasificación basada en la característica física de poseer o no edificio, con lo que analizaremos las tipologías de museos con edificio y museos sin edificio y todos los tipos que estas dos clasificaciones acogen. Pero antes nos detendremos a analizar los cambios que la nueva museología ha propiciado.



2. CUESTIONAMIENTO DE LA INSTITUCIÓN MUSEO Y NUEVOS PLANTEAMIENTOS MUSEÍSTICOS

Como hemos visto anteriormente, desde el nacimiento de los museos, esta institución ha sido cuestionada, en la mayoría de las ocasiones desde dentro, por sus propios miembros: artistas, críticos, comisarios e investigadores; y también por historiadores, sociólogos y filósofos.

Para el estudio de las diferentes posiciones que surgen en lo relativo al cuestionamiento de la institución museística, tendremos en cuenta cuatro perspectivas planteadas desde distintas disciplinas:

- Desde la historia
- Desde la filosofía
- Desde la práctica de la producción artística
- Desde la sociología

Historia. La visión de Gombrich

Desde la perspectiva histórica, la postura es conservadora. Para Gombrich, el papel del museo en el arte contemporáneo

se está acercando a algo que dijo Nietzsche, que es la necesidad de unos espacios para ir a meditar y contemplar. En una época en la que se ha querido desacralizar tantas cosas, conservar un espacio sagrado como el museo es muy importante. No es bueno dar al público tantas facilidades para ver obras de arte; el arte no tiene porque salir a la calle. Conviene que estos objetos no pierdan su aura y se expongan en su templo.¹⁷⁵

Frente a esta postura conservadora de que la obra tiene que estar en el museo para que no pierda su aura, encontramos, también desde la perspectiva de la historia, la postura de Aurora León:

¹⁷⁵ GOMBRICH, E.H.: «The Museum: Past, Present and Future», *Critical Inquiry*, vol. 3, núm. 3, 1968, pp. 449-470 (citado por ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 164).

El conflicto de la obra museificada no radica sólo en el cambio de ubicación física sino en el proceso dialéctico interno a su propio ser. El ser-creada-para-un-uso-que-ya-no-es y el asignarle «otra» - función-que-es-en-el-museo opera indudablemente una mutación cualitativa en el objeto que no descualifica su validez objetiva como producto útil y sometido cambios a históricos.¹⁷⁶

Estas circunstancias que plantea Aurora León son las que se van a poner en duda una y otra vez tras la aparición de las formas artísticas que por su propia naturaleza no tienen cabida en el museo, o que se plantean para que no la tengan.

Filosofía. La visión de Danto

Desde la perspectiva de la filosofía, ya mencionábamos en el subapartado que versa sobre la definición de museo de arte (v. I.1.1.2) que, para Arthur Danto, la única diferencia entre una obra de arte y una mera cosa es que ésta sea vista como tal desde el marco institucional. Esto supone que el cambio interno que mencionábamos en el párrafo anterior tenga que hacerse desde el interior, para que pueda ser admitido por todos los estamentos que componen la institución arte, no ya desde la obra en sí, sino desde todas las normas y costumbres que conforman la institución museística.

En torno a este cambio perpetrado desde dentro, una de las cuestiones que está cambiando es la de la permanencia. La idea del museo como institución permanente con contenidos permanentes está dando paso a formas expositivas más dinámicas, como las exposiciones temporales y las bienales, que incluso están derivando en un cambio que tiene que ver «cada vez menos con crear y más con exponer»¹⁷⁷, lo que a su vez está generando «el desplazamiento simbólico del artista por el llamado comisario “independiente”.»¹⁷⁸

¹⁷⁶ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁷ GIELEN, Pascal: *El murmullo de la multitud artística*, Madrid, Brumaria, 2014, p. 125.

¹⁷⁸ *Ídem.*

Práctica de la producción artística. La visión de Manen

Profundizando en aspectos de la perspectiva de la producción artística, la clave está, para Martí Manen, en que:

Nos encontramos frente a un cambio de idea de lo que significa el trabajo artístico, también frente a una redefinición de los propios procesos de trabajo, así como frente a una reformulación de lo que significa la presentación artística y la idea de resultado. La exposición cambia ya que el contenido es distinto; toca adaptarse. También la voluntad de replantear la propia exposición como formato conlleva modificaciones en su definición, alterándose las funciones y la manera de entender el dispositivo expositivo en sí.¹⁷⁹

Parece que lo que se realiza ahora no es tanto una crítica como múltiples formas de cambio. Sigue utilizándose la fórmula «desde dentro y hacia adentro», pero no desde una postura crítica, sino desde un planteamiento vírico. El virus del cambio entra en la institución para generar una mutación que transforma la institución desde dentro. No es una crítica frontal, sino un cambio interno.

Sociología del arte. La visión de Gielen

Según Pascal Gielen, la institución es uno de los temas más estudiados en sociología. La noción de institución es interpretada de dos maneras: la que «se refiere a organizaciones concretas de personas, edificios y cosas»¹⁸⁰ y la que «se extiende a todo el sistema de valores, normas y costumbres considerados como significativos en una sociedad.»¹⁸¹ Para Gielen, la institución arte se encuentra dentro de esta dualidad, que describe de la siguiente forma:

Por un lado están las galerías, las bienales, los centros de arte, los museos, y las personas y obras de arte que los pueblan; por otro, también representa todo el sistema de valores artísticos y culturales (por ejemplo, la autenticidad, la creatividad, la idiosincrasia) que se manifiestan en una sociedad —o en el Estado-nación en el pasado. En esencia, todas las organizaciones artísticas forman parte de la institución arte, pero las grandes instituciones, como los museos, ocupan un lugar especial aquí; más que los demás, puesto que se espera que sean organizaciones bien engranadas y que, al mismo tiempo, adopten el papel de «guardián» y «facilitador» de prácticas y valores artísticos específicos.¹⁸²

¹⁷⁹ MANEN FARRERO, Martí: *op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁰ GIELEN, Pascal: *op. cit.*, p. 98.

¹⁸¹ *Ídem.*

¹⁸² GIELEN, Pascal: *op. cit.*, p. 99.

Según Gilen, el museo clásico es una de las instituciones que sufre cada vez mayor presión, pero, a pesar de este hecho, la institución no ha desaparecido. «Probablemente eso es lo que hace que se perciba como la oveja negra, al menos en lo que a grandes instituciones se refiere».¹⁸³

Desde esta perspectiva de la sociología del arte, Pascal Gielen recuerda las dos oleadas de crítica institucional realizadas desde la práctica artística, descritas por Pierre Bourdieu:

Durante la primera ola de la crítica institucional en los años setenta, artistas como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Hacke y Marcel Broodthaers parecían quedar sin aliento. Trataban de romper literalmente el museo en nombre de la imaginación y la democracia. [...] La segunda generación, a partir de la década de 1990, que incluía a protagonistas como Fred Wilson y Andrea Fraser, se vio rodeada de un campo institucional del arte más amplio tal como describió el sociólogo cultural Pierre Bourdieu, entre otros.¹⁸⁴

Podríamos mencionar numerosos casos en ambas generaciones: desde los gestos anti-sistema de Duchamp, Yves Klein o Arthur Cravan; pasando por la construcción de situaciones frente a la creación de la Internacional Situacionista; los cierres de las galerías mientras se estaban realizando sus exposiciones realizados por Daniel Buren y Robert Barry; los museos sentimentales de Daniel Spoerri, en los que cuestionaba los valores de la cultura y su forma de representarla en los museos; parte del trabajo artístico de Louise Lawler, como la instalación titulada *Enough*, realizada en el MOMA, en la que cuestionaba el museo y su labor; hasta la recopilación de acciones ilegales o peligrosas que habían sucedido en los centros de arte realizada por Pierre Joseph —como disparar o trabajar los domingos—, por citar sólo algunos ejemplos de una larga lista.

La crítica institucional de estas dos generaciones estaba dirigida desde dentro y hacia adentro. Para Gielen, actualmente no podría existir una tercera ola de crítica institucional debido a que «la institución de arte que fue blanco de la crítica moderna y posmoderna ya no existe».¹⁸⁵ Según su criterio, el modelo de las instituciones clásicas, «al menos, apostaba por una jerarquía de valores que medían y evaluaban la creatividad, mientras que el sistema dominante actual solamente mide la inversión y la producción. El actual sistema reduce la calidad a cantidad»¹⁸⁶, convirtiendo la desmesura en cualidad y la rentabilidad en dogma.

¹⁸³ GIELEN, Pascal: *op. cit.*, p. 98.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 118-119.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 120.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 121.

Contrariamente a las previsiones de Gielen, siguen surgiendo posiciones críticas que plantean nuevas prácticas museísticas; eso sí, no frente al museo clásico, sino frente al museo actual, ese que está inmerso en la era de la cantidad, del lujo y de la ostentación.

Pasaremos ahora a analizar los cambios que han sucedido, en lo que a la institución museística se refiere, en los últimos tiempos. Cuatro cambios determinan sustancialmente la situación de los museos actuales: la influencia de la nueva museología —y sus consecuencias—, el cambio en el concepto de patrimonio, los cambios en la visión educativa de los museos y el uso de las nuevas tecnologías en el ámbito museístico. Cuatro cambios encadenados que describiremos a continuación.

2.1. La influencia de la nueva museología

Como mencionábamos anteriormente, en la década de los sesenta se produce un movimiento en el que la sociedad, los teóricos del arte y los artistas manifiestan la necesidad de una reformulación de la institución museística. Este movimiento, denominado nueva museología, propone un nuevo modelo museístico en el que toda la sociedad y todas las creaciones artísticas tengan cabida; es decir, promueve la democracia cultural. Hasta ese momento la tipología museística predominante era la del museo como templo sagrado únicamente destinado a los eruditos. Con el desarrollo de esta corriente de la nueva museología, Comas Camacho afirma, en el año 2013, que:

Los museos han cambiado su centro de interés, del objeto expuesto fríamente, a tener como objetivo principal llegar a todos los públicos, con una programación dinámica más allá de la exposición permanente. El visitante se entiende como destinatario, como usuario, como el eje vertebrador que debe dar sentido a las propuestas, y el museo empieza a verse como un espacio abierto, de socialización, de educación e incluso de ocio.¹⁸⁷

¹⁸⁷ COMAS CAMACHO, Carme: «El museo de todos, el museo para todos»: la accesibilidad como política» en ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.): *Reinventando...*, *op. cit.*, p. 169.

La Nueva Museología, según enumeró Marc-Alain Maure¹⁸⁸ en 1996, estableció los siguientes nuevos principios:

- la democracia cultural y el reconocimiento de que no existe una única cultura dominante, sino más bien un conjunto de culturas variadas en los mismos espacios geográficos.
- la interdisciplinariedad en sus enfoques, así como por la consideración de la comunidad y del territorio, frente al público y al edificio, respectivamente.
- el valor del museo como vehículo de concienciación de la propia cultura.
- la transformación del museo en un espacio dinámico, abierto a la comunidad e interactivo.
- la creciente demanda sociocultural del público de comunidades concretas, que busca que el museo se convierta en un lugar cultural, de concienciación comunitaria y accesible a todos y a la participación activa de los miembros de la comunidad en el entorno del museo.

En el gráfico *Parámetros de la Nueva Museología* (fig. 22) podemos observar un resumen de estas características principales.

La nueva museología propone tres cambios fundamentales en la concepción tradicional del museo: el museo no se ve sólo como el edificio sino como el territorio en todo su conjunto, en el lugar del concepto de la colección museística aparece el concepto del patrimonio y donde se hablaba de público debe hablarse de comunidad. Los *Diagramas que representan las propuestas del museo tradicional y del nuevo museo* (fig. 23) muestran como interactúan el público, la colección y el edificio en el museo tradicional; y el territorio, la comunidad y el patrimonio en el nuevo museo. Destacamos que, así como en el museo tradicional es el edificio del museo el que alberga al público y a la colección, en el nuevo museo son el territorio, el patrimonio y la comunidad los que se unen para conformar el museo.

¹⁸⁸ MAURE, Marc-Alain: «La nouvelle muséologie, qu'est-ce que c'est?» en SCHÄRER, M.R. (ed.) *Museum and community II*, Icofom Study Series, 25, 1996, pp. 127-132 (citado por YANES CABRERA, Cristina: «Nuevos contextos de educación y representación de la cultura popular y de las minorías étnicas: Los museos y su función educadora», *Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME) de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria (España)*, n.º 10, Diciembre 2013. [publicación seriada en línea] [Fecha de consulta: 22/06/2014]. Disponible en: <http://revista.musca.es/index.php/articulos10/280-nuevos-contextos-de-educacion-y-representacion-de-la-cultura-popular-y-de-las-minorias-etnicas-los-museos-y-su-funcion-educadora>)

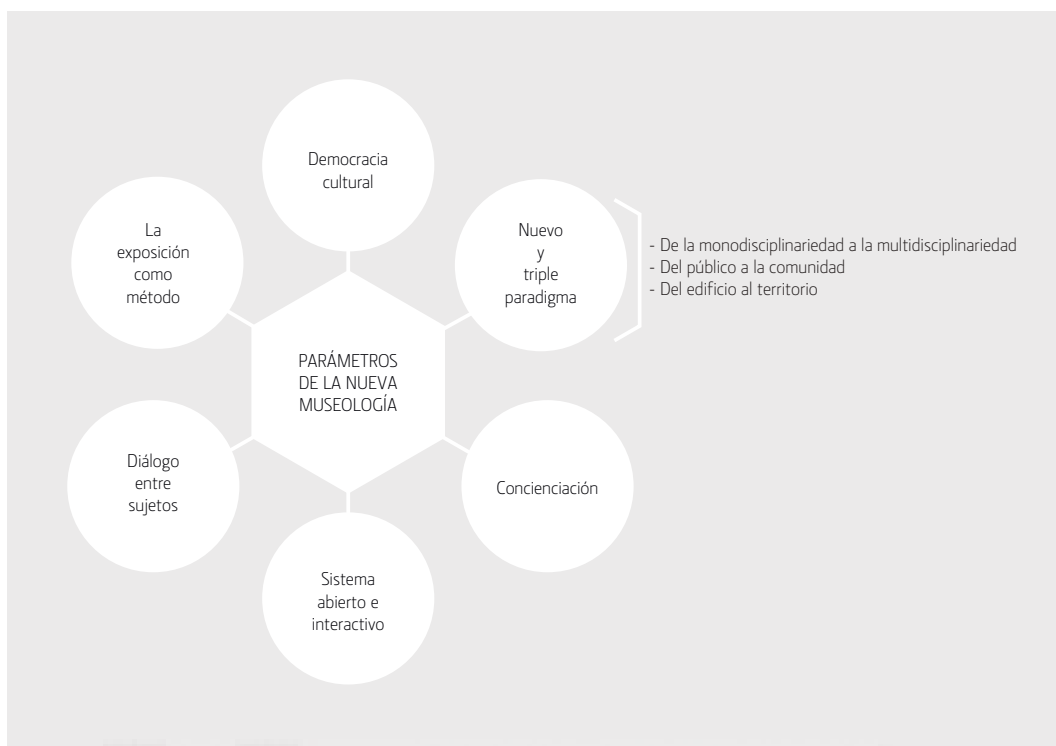


Figura 22. Parámetros de la Nueva Museología. Tomado de Ana María Alemán Carmona¹⁸⁹

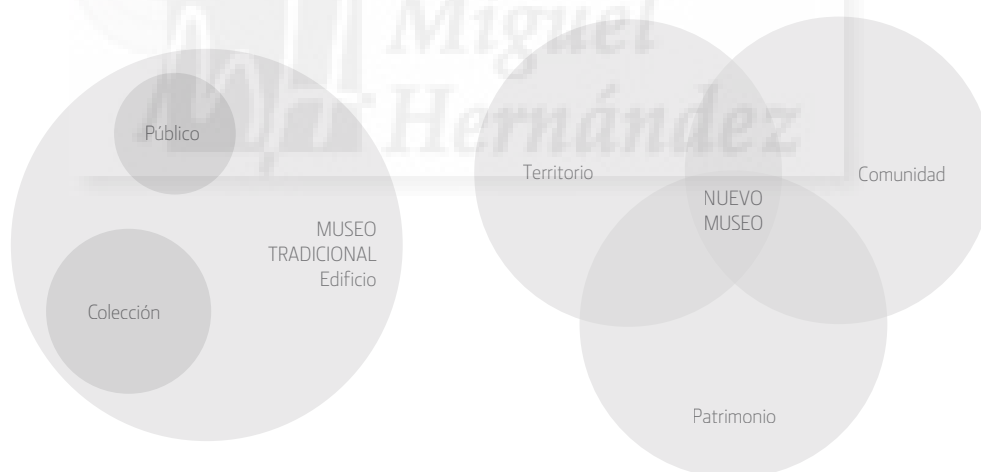


Figura 23. Diagramas que representan las propuestas del museo tradicional y del nuevo museo. Elaboración propia

Por tanto, de los parámetros de la nueva museología surge una nueva clasificación, la que se divide entre el museo tradicional y el nuevo museo. Además de en lo relativo al espacio (edificio/territorio), al material (colección/patrimonio) y al usuario (público/comunidad), las concepciones de la nueva museología afectan también a la gestión museística. Allí

¹⁸⁹ ALEMÁN CARMONA, Ana María: «Los museos comunitarios participativos. Una aproximación a la nueva museología», Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2011, p. 118 [en línea] [Fecha de consulta: 12/07/2014]. Disponible en: http://www.fccp.usmp.edu.pe/cultura/imagenes/pdf/25_5.pdf

donde antes se gestionaba el museo de forma personificada en la figura de un director, ahora la gestión depende de un equipo de profesionales, como se muestra en la siguiente tabla comparativa (fig. 24).

COMPARATIVA MUSEO TRADICIONAL / NUEVO MUSEO		
	MUSEO TRADICIONAL	NUEVO MUSEO
Espacio	Edificio	Territorio
Material	Colección (material)	Patrimonio (material e inmaterial)
Usuario	Público	Comunidad
Gestión	Personificada (Director)	Equipo de profesionales

Figura 24. Tabla comparativa museo tradicional/nuevo museo. Elaboración propia.

En 1983 se crea el Movimiento Internacional para una Nueva Museología, MINOM, que reúne a los profesionales que trabajan en museos de la comunidad, ecomuseos, grupos especializados en la organización de actividades culturales, gestión y mediación cultural y las instituciones culturales implicadas en comunidades locales. El MINOM incita a las instituciones museísticas y a los museólogos a enfrentarse a los desafíos actuales, a generar acciones patrimoniales en sus comunidades y a participar en los debates de las colectividades en las que están implicados como mediadores.

2.2. La noción de patrimonio

Como veíamos, la nueva museología supone cambios importantes en la noción de patrimonio. Trataremos ahora de establecer los cambios que se han sucedido en lo que se refiere a este concepto. Cuando hablamos de patrimonio, solemos entender que se refiere al conjunto de bienes pertenecientes a una persona que son susceptibles de estimación económica. Las obras de arte comenzaron a tener utilidad pública cuando los bienes pertenecientes a las altas clases sociales pasaron del coleccionismo privado a estar a disposición del público. Esto sucedió por vez primera en Roma cuando Marco Agripa comprendió

la necesidad de reagrupar las obras exiliadas de su lugar de origen y silenciadas en colecciones privadas. Este gesto supuso un factor de enriquecimiento cultural insospechado puesto que, por una parte, avalaba el derecho del pueblo a participar en fenómenos culturales hasta entonces acotados por la propiedad privada y, por otra, su decisión aparece como la primera declaración explícita del valor de una colección como patrimonio cultural de todos.¹⁹⁰

El concepto de patrimonio individual comenzó a cambiar por el de patrimonio colectivo, y fueron apareciendo conceptos como patrimonio artístico, patrimonio histórico, patrimonio cultural, etc. Pero no fue hasta los años cincuenta del pasado siglo cuando

el hombre empezó a sentir el derecho a un patrimonio artístico-cultural que le pertenecía y que no era privativo de unos, la toma de conciencia social ante la necesidad de la cultura, la intromisión en el museo de nuevas técnicas expositivas, los nuevos valores vivos del arte contemporáneo, la ampliación de la cultura a capas sociales hasta entonces olvidadas...¹⁹¹

Desde entonces, el patrimonio artístico-cultural comienza a verse como el conjunto de bienes colectivos que pertenece a una comunidad, pueblo, región, país, o a toda la humanidad. La conciencia y la intencionalidad de este cambio de posesión individual a disfrute colectivo es producida por la institución museística. «El Museo contribuye, a través de la idea de patrimonio colectivo artístico»¹⁹², a la construcción de la idea de identidad colectiva, construyendo de ese modo comunidad.

Además de la nueva conciencia del patrimonio artístico como bien colectivo, se ha desarrollado, según Hartog, la aparición de la idea del patrimonio en consonancia con la de la memoria «a una escala que linda con la noción de que “todo es patrimonio”. Como las memorias se proclaman o se exigen cada vez más, cualquier cosa podría considerarse patrimonio o susceptible de llegar a serlo.»¹⁹³ Así, cuando el pasado dejó de aparecer «hubo que sacarlo a la superficie. Se crearon sitios del patrimonio urbano a fin de construir una identidad, eligiendo una historia, que se transforma en la historia, la de la ciudad o del vecindario».¹⁹⁴ En consecuencia, aparecen «el “patrimonio cultural protegido”, “el patrimonio cultural de vecindad” [...] y el “patrimonio inmaterial”».¹⁹⁵

La acuñación del término Patrimonio Cultural Inmaterial fue realizada por la UNESCO en México en 1982 y «se implantó en Suiza en 2008 con la ratificación de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) y la Convención sobre la

¹⁹⁰ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 19.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 57.

¹⁹² ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 39.

¹⁹³ HARTOG, François: «Tiempo y patrimonio», *Museum Internacional*, n.º 227, 2005, p. 9.

¹⁹⁴ *Ídem*.

¹⁹⁵ *Ídem*.

Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005)»¹⁹⁶. La noción de Patrimonio Cultural Inmaterial está provocando la redefinición de los museos. Según la afirmación realizada en 1914 por Arnold Van Gennep, «si los museos etnográficos, tal y como se conciben hoy en día, perjudican a nuestra ciencia, es porque perpetúan la trasnochada ilusión de que lo importante es sobre todo el conocimiento de los objetos materiales.»¹⁹⁷ Este hecho ha cambiado al comenzar a incluir el patrimonio inmaterial en los museos, ampliando enormemente la concepción de patrimonio. El Patrimonio Cultural Inmaterial está integrado por las

«tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial», las «artes del espectáculo», los «usos sociales, rituales y actos festivos», los «conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo» y las «técnicas artesanales tradicionales».¹⁹⁸

2.3. La educación artística

La mayoría de la población no visita los museos de arte debido a que muchos poseen la convicción de que las obras que se exhiben en los museos «pertenecen a la reserva de los ricos (tanto material como espiritualmente).»¹⁹⁹

Para demostrar esta teoría, John Berger se basa en el estudio de Pierre Bourdieu y Alain Darbel titulado *L'Amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*²⁰⁰, tomando como referencia una tabla de este ensayo en la que se muestra la proporción de visitantes de museos de arte en relación a su nivel educativo, en distintos países (fig. 25).

¹⁹⁶ GONSETH, Marc-Olivier: «“Museografiar” lo inmaterial: sobre la exposición “Bruits”» en AA.VV.: «El patrimonio etnográfico e inmaterial, y el museo», *Mus-A*, Revista de los museos de Andalucía, Año VI n.º 13, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, abril de 2013, p. 60.

¹⁹⁷ VAN GENNEP, Arnold: *Religions, moeurs et légendes: essais d'ethnographie et de linguistique*, París, Mercure de France, 1914 (citado por GONSETH, Marc-Olivier: *op. cit.*, p. 62).

¹⁹⁸ MINGOTE CALDERÓN, José Luis: «El Museo Nacional de Etnografía» en AA.VV.: «El patrimonio etnográfico e inmaterial, y el museo», *Mus-A*, Revista de los museos de Andalucía, Año VI n.º 13, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, abril de 2013, pp. 72-73.

¹⁹⁹ BERGER, John: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 31.

²⁰⁰ BOURDIEU, Pierre / DARBEL, Alain: *L'Amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*, Editions de Minuit, París, 1969, Apéndice 5, tabla 4 (citado por BERGER, John: *op. cit.*, p. 31).

2. CUESTIONAMIENTO DE LA INSTITUCIÓN MUSEO Y NUEVOS PLANTEAMIENTOS MUSEÍSTICOS

	GRECIA	POLONIA	FRANCIA	HOLANDA
SIN ESTUDIOS	0,02	0,12	0,15	-
SÓLO ESTUDIOS PRIMARIOS	0,30	1,50	0,45	0,50
SÓLO ESTUDIOS SECUNDARIOS	10,5	10,4	10	20
ESTUDIOS SUPERIORES	11,5	11,7	12,5	17,3

Figura 25. Proporción de visitantes de museos de arte en cada nivel educativo: Porcentaje de cada categoría educacional que visita los museos. Tomado de Pierre Bourdieu y Alain Darbel

De esta tabla puede deducirse la importancia que la educación tiene para las instituciones museísticas. La educación artística es uno de los pilares fundamentales para el cambio de las políticas museísticas. Vicenç Furió sostiene que «el interés del público por el arte depende muy directamente de la preparación previa»²⁰¹ debido a que «el interés por el arte no es algo innato. Es una cuestión de experiencia»²⁰² y esa experiencia se consigue a través de la educación.

Una educación que despierte el interés por el arte consiste en conseguir hacer familiar una realidad que ya es propia, porque no es más que nuestra tradición. Esto conlleva una inversión de tiempo que solo para algunos vale la pena, pero como sugieren las bellas palabras de Goethe, la experiencia de conocer y reconocer es un acto que renueva la vida y la enriquece.²⁰³

Según Aurora León, para conseguir que el público sea capaz de sentir que ese esfuerzo es recompensado, es necesario que el museo invierta en educación, incluso sacrificando otras necesidades para obtener beneficios a nivel social. Para Aurora León es fundamental la cooperación.

Cooperación que, proyectada al público, cobra la función de servicio en todos sus niveles: ayudar con una presentación pedagógica a que éste no se sienta confundido sino alentado [...] ayudar, en definitiva a que el público capte, sienta y viva que el museo es realmente un lugar de descanso, de aprendizaje para las interrelaciones humanas y culturales y para llevar, finalmente, a la conciencia del hombre que el museo es un centro de realización humana.²⁰⁴

Para que el público pueda estar concienciado de los beneficios culturales que aporta el museo, el cambio ha de venir no únicamente desde la institución museística, sino desde todas las instituciones educativas. En nuestro país, las reiteradas noticias de la prensa nacional y local nos advierten de la realidad museística y educativa.

²⁰¹ FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, p. 377.

²⁰² *Ibidem*, p. 379.

²⁰³ *Ibidem*, p. 380.

²⁰⁴ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, pp. 336-337.

En España, la Historia del Arte es un contenido transversal de la materia de Ciencias Sociales de secundaria. Se supone que cada tema va acompañado de una serie de nociones acerca del periodo artístico correspondiente, pero, en la práctica, el abordar o no esta parte del temario depende de forma exclusiva de cada docente, siendo muchos los que, ante un programa imposible de abarcar en un curso de forma adecuada, potencian los contenidos de Historia y Geografía y dejan de lado la Historia del Arte. En Bachillerato, la Historia del Arte es una materia optativa de los itinerarios de letras, optativa que en muchos centros no llega ni a ofertarse y que, tras la prevista desaparición del itinerario artístico, queda herida de muerte. El resultado son generaciones y generaciones de españoles que no conocen nada o casi nada de su patrimonio artístico, pese a que éste es uno de los más ricos del mundo. Con este panorama en el mundo académico, ¿cómo sorprendernos de que los museos estén vacíos de visitantes nacionales? ¿Cómo escandalizarnos ante la pasividad general despertada por los recortes en protección patrimonial? Tenemos lo que cultivamos, ni más ni menos.²⁰⁵

El desconocimiento del patrimonio artístico forma parte de las carencias educativas, y la solución para ese desconocimiento es revisar y reinventar el sistema, tanto el educativo como el museológico. Aunque también existen otras teorías más radicales, como la que defiende Aramburu:

Hemos estado sumergidos en una ficción, la ficción de la llamada función social y participación ciudadana en los museos, cuando siempre han sido elitistas, guardianes y custodias de la obra sagrada escudada en la peana-cristal-catenaria, obviando el patrimonio intangible, ensalzando la alta cultura e ignorando la llamada baja cultura, venerando las incuestionables versiones oficiales de únicas historias. Es perverso, cuando todos sabemos que los museos en el Estado español se encuentran en su mayoría dirigidos desde el autismo político, fingir que es necesario mantenerlos cuando en realidad quizás su quiebra definitiva sea la mejor solución para reinventarlos.²⁰⁶

2.4. La influencia de las nuevas tecnologías. El museo en internet y las redes sociales

Desde hace algunas décadas la información generada y albergada en las instituciones artísticas no puede concebirse sin la utilización de los recursos informáticos, sobre todo de internet y de las redes sociales. Como sostienen Gilles Lipovetsky y Jean Serroy:

La red de las pantallas ha transformado nuestra forma de vivir, nuestra relación con la información, con el espacio-tiempo, con los viajes y el consumo: se ha convertido en un instrumento de comunicación y de información, en un intermediario casi inevitable en nuestras relaciones con el mundo y con los demás. Vivir es, de manera creciente, estar pegado a la pantalla y conectado a la red.²⁰⁷

Esta red de pantallas está transformando también nuestra forma de vivir y de relacionarnos con las instituciones museísticas. Uno de los ámbitos en los que más ha

²⁰⁵ LÓPEZ, Luis Manuel: «Recortar en Historia del Arte y otras formas de hundir Italia», *Portal clásico*. [en línea] [Fecha de consulta: 11/05/2014]. Disponible en: <http://portalclasico.com/recortar-en-historia-del-arte-y-otras-formas-de-hundir-italia>

²⁰⁶ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 65.

²⁰⁷ LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, p. 271.

repercutido la informatización de los museos es en la digitalización de los fondos, que se han vuelto más accesibles a través de estas copias digitales de las colecciones y documentos físicos. Estas digitalizaciones se ponen a disposición del público a través de las páginas web de los museos. La accesibilidad remota a las colecciones tiene una doble función, por un lado mejora el acceso a la información de investigadores y estudiosos y, por otro, sirve como medio publicitario de la institución, anunciando las colecciones que posee y las actividades que realiza.

Las reproducciones digitales funcionan como imágenes publicitarias, aumentan el deseo de ver/poseer el producto, de ir al museo, adquirir el catálogo y los artículos de *merchandising* correspondientes. En relación a la reproducción masiva que han experimentado las obras de arte con la reproducibilidad técnica y más tarde con la digitalización de la cultura, Hal Foster sostiene que la obra de arte podría «volverse más, no menos aurática» como consecuencia de que el incremento de las reproducciones aumenta el culto hacia el objeto que representa. En palabras de Foster:

Una versión de esta proyección compensatoria forma ahora parte de la retórica corriente del museo de arte: el archivo electrónico no desvía del objeto de museo, se nos dice, mucho menos lo suplanta; lo que pretende es devolvernos a la obra de arte y aumentar su aura. Y, al menos en el nivel operativo, este archivo no entra en conflicto con el protocolo básico de la historia del arte, pues ambos son de sesgo iconográfico; de este modo, ambos aspiran a la referencialidad del objeto.²⁰⁸

La digitalización supone una tercera ventaja, la accesibilidad al museo a través de internet incrementa el tiempo de accesibilidad y el acceso a información complementaria (podcast de entrevistas a autores y comisarios, contextualizaciones, datos técnicos, procesos, etc.). Así como el museo físico posee unos horarios limitados y una localización determinada hasta la que hay que desplazarse, la versión digital de los museos supone un acceso sin limitaciones horarias y sin necesidad de desplazamientos.

El uso de las nuevas tecnologías en los museos fomenta la interactividad —tanto a nivel comunicativo como participativo— y, con ella, el usuario deja de ser espectador para convertirse en creador, interactuando con la información, modificándola y cambiando su contenido. Julián Aragonese explica a este respecto que:

Nace un nuevo avance tecnológico y conceptual: la interactividad. Por primera vez, la tradicional relación unidireccional entre el artista/emisor y público/receptor se rompe. Las nuevas máquinas permiten que el usuario interactúe con la obra de arte, elija el argumento y final de un libro, altere

²⁰⁸ FOSTER, Hal: *op. cit.*, p. 80.

una composición musical, un cuadro, una fotografía, un vídeo. Se establece así una nueva definición de obra de arte acabada/inacabada, de artista y de público, y cuáles son los nuevos papeles de cada uno...²⁰⁹

Muchos museos poseen espacios virtuales en plataformas de relación social digital, como Flickr, Facebook, Twitter, Instagram, Pinterest, YouTube, Vimeo, etc. Este hecho, sumado al uso de estas plataformas, facilita que el coleccionismo se realice también por parte de los usuarios, ya que, como dicen Lipovetsky y Serroy, «en cada ciudadano ocioso late un anhelo “artístico” y en cada individuo un “cineasta”, dado que la relación con el mundo es recientemente estética»²¹⁰. El uso de estas plataformas ha incrementado notablemente el interés por las colecciones digitales de imágenes, tanto a nivel individual como institucional.

El espacio virtual se ha convertido en el nuevo espacio que todo lo alberga y en el que todo se relaciona a través de la pantalla. Para Lipovetsky y Serroy, la pantalla es

el referente inicial que permite el acceso al mundo, a la información, a las imágenes. Pantalla indispensable para casi todo, pantalla ineludible. Tal vez llegue el día en el que lo que no esté disponible en pantalla no tendrá ya interés ni existencia para muchísimos individuos: casi todo se buscará y se recibirá en pantalla. Ser pantalla o no ser.²¹¹

Pero el uso de las nuevas tecnologías no puede darse únicamente de forma autónoma y autodidacta.

La pantalla hipermoderna no dará rienda suelta a todas sus potencias sino en compañía del insuperable ejemplo de los maestros y guías de sentido que nos presenta la cultura del libro y de las humanidades clásicas. La telepresencia de las pantallas pide el compromiso y la presencia muy real de padres y docentes. Hay que promover no sólo la pantalla informativa y convivencial, sino también la *pantalla asistida*.²¹²

Actualmente, en España son numerosos los museos que cuentan con una página web en la que pueden realizarse visitas virtuales a las exposiciones, a las colecciones y a otros documentos de interés. Es importante diferenciar las características del museo convencional, con sede física, que posee un espacio virtual en el que muestra su colección —aspecto al que nos hemos referido hasta el momento— de aquellos museos que son puramente virtuales, que no poseen ninguna característica física, ni en los elementos de su

²⁰⁹ ARAGONESES, Julián: «Arte, Placer y Tecnología», Colección Ars Futura, Anaya Multimedia, 1995, p. 19 (citado por BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, pp. 82-83).

²¹⁰ LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, p. 308.

²¹¹ *Ibidem*, p. 314.

²¹² *Ibidem*, p. 276.

colección ni en la entidad museística, los denominados museos virtuales. Este tema lo trataremos más adelante en el capítulo dedicado a los museos sin edificio (v. I.5.).

Como consecuencia de todos los cambios enumerados, van a surgir nuevos modelos de institución museística que, como veremos a continuación, van a propiciar el desarrollo de nuevos modelos de museo. Estos modelos no se van a caracterizar por el contenido que albergan, sino que se van a caracterizar por las formas de gestión. Desde este punto de vista, surge una nueva clasificación museística, la basada en las formas de gestión, que incluirá los siguientes tipos: museo inclusivo, museo comunitario, museo participativo, museo educativo, museo social y museo interdisciplinar.

2.5. Otros modelos de museo

Basadas en algunos de los principios mencionados anteriormente, como la democracia cultural, la consideración de la comunidad y del territorio, la concienciación de la propia cultura, el sistema abierto e interactivo, el diálogo entre sujetos, la accesibilidad, la interdisciplinariedad, etc., surgen otras tipologías museísticas como el museo educativo, el museo participativo, el museo comunitario, el museo abierto, el museo inclusivo, etc. Estas formas museísticas no se dan por separado, sino que se dan unas junto a otras de manera heterogénea, dependiendo de cuáles sean las circunstancias y objetivos de cada museo, ya que los museos son entes dinámicos y sus funciones cambiantes.

Según la «segunda revolución del museo» definida por Peter van Mensch (1992), la reflexión y las propuestas prácticas de añadir la función social al museo, es la transformación más destacable que esa institución cultural ha vivido en las últimas décadas. Esto no implica que se dejen de lado las funciones tradicionales, aunque el auge de la preocupación por la participación es clave en el marco de esa nueva dimensión social, y el rol de las comunidades y su relación con el museo está dando un giro de 180 grados.²¹³

El cambio de mirada que supone ver al público como parte de la comunidad museística va a derivar en el incremento de la participación, que va suponer la clave de estas nuevas tipologías museísticas. Comenzaremos por describir las características del museo inclusivo.

²¹³ LEÓN GUEREÑO, Margarita / SUBERBIOLA GARBIZU, Izaskun / GARTZIA TELLERIA, Lierni / ARAMBERRI MIRANDA, Josu / CORREA GOROSPÉ, José Miguel: «Pedagogía pública en participación a través de la construcción de un retrato transmedia de un territorio: caso de estudio en el Barco Museo Mater» en ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.): *Reinventando...*, *op. cit.*, p. 188.

2.5.1. El museo inclusivo (museo de todos y para todos)

A los principios de la nueva museología se unen, según Comas Camacho²¹⁴, los principios del diseño universal, siete principios que sirven de guía a diseñadores, arquitectos, ingenieros, etc., para desarrollar proyectos destinados a cualquier tipo de usuario. Estos principios fueron elaborados por un grupo de ingenieros, diseñadores, arquitectos e investigadores del diseño bajo el marco del «Universal Design» («Diseño para todos»). El «Diseño para todos» alcanza todos los aspectos de la accesibilidad y se dirige a todas las personas, incluidas las personas con discapacidad. El término fue acuñado por Ronald L. Mace y ratificado y matizado en la Declaración de Estocolmo de 2004. Los siete principios del diseño universal son los siguientes:

1. Igualdad de uso: el diseño debe ser fácil de usar y adecuado para todas las personas independientemente de sus capacidades y habilidades.
2. Flexibilidad: el diseño debe poder adecuarse a un amplio rango de preferencias y habilidades individuales.
3. Simple e intuitivo: el diseño debe ser fácil de entender, independientemente de la experiencia, los conocimientos, las habilidades o el nivel de concentración del usuario.
4. Información fácil de percibir: el diseño debe ser capaz de intercambiar información con el usuario, independientemente de las condiciones ambientales o las capacidades sensoriales del mismo.
5. Tolerante a errores: el diseño debe minimizar las acciones accidentales o fortuitas que puedan tener consecuencias fatales o no deseadas.
6. Escaso esfuerzo físico: el diseño debe poder ser usado eficazmente y con el mínimo esfuerzo posible.
7. Dimensiones apropiadas: los tamaños y espacios deben ser apropiados para el alcance, manipulación y uso por parte del usuario, independientemente de su tamaño, posición, y movilidad.

Estas pautas del «Diseño para todos» deben aplicarse en el museo inclusivo, sobre todo en lo que respecta a la accesibilidad, tanto física como mental. Como argumenta Carme Comas Camacho:

²¹⁴ COMAS CAMACHO, Carme: *op. cit.*, p. 173.

El museo del siglo XXI debe ser accesible universalmente o no tendrá cabida dentro de los cambios socio-demográficos que se avecinan. La accesibilidad universal, además de una obligación y un derecho fundamental, se convierte en marca con valor añadido de una institución y, además, permite posicionarse dentro de un nicho de mercado que irá en aumento, el llamado «turismo accesible».²¹⁵

La accesibilidad física es tenida en cuenta en la mayor parte de los museos. Muchos de ellos están adaptados para que puedan ser utilizados cómodamente por personas con problemas de movilidad. Por otro lado, las barreras de comunicación o culturales no son tan tenidas en cuenta. Entre las dificultades que identifica Comas Camacho está la cuestión del idioma que es solo un factor visible. La misma autora comenta otras dificultades con relación a las barreras culturales.

En un mundo cada vez más globalizado con índices muy importantes de inmigración, la diversidad cultural se convierte en un tema destacado. Y de nuevo, el museo como institución social debe trabajar también por la integración de las diferentes culturas dentro de un contexto común. Incluso debe tratar de convertirse en un lugar de encuentro, de diálogo, de socialización.²¹⁶

Esta tarea resulta difícil cuando, como defiende León, somos conscientes de que:

partimos de un hecho: aristocracia y burguesía son las que han permitido la creación del museo que hoy visitamos, un museo actual que, lejos de caracterizarse por una nivelación social y una participación colectiva, sigue siendo el coto cerrado de una clase privilegiada (ampliada con el capitalismo contemporáneo) que en un modo o en otro obstaculiza a muchos el acceso a la cultura.²¹⁷

Este museo actual comenzó hace más de doscientos años, en 1792, con la creación por la Assemblée Nationale francesa del Museo del Louvre, que produjo el desplazamiento de la colección y exhibición del arte desde el dominio de lo privado al de lo público. Al poner parte del patrimonio nacional a disposición del gran público, el museo se convierte en un espacio educativo destinado a la instrucción del pueblo. Pero, según León, el museo no se ha transformado lo suficiente

porque el museo sigue siendo el reducto cultural de unos grupos, cada vez más crecientes, y el débil eco de su actividad esclerotizada que no va más allá de un radio de acción autoimpuesto por el propio museo. Pero ahora sabemos que el museo es de todos, y, para disfrutarlo, queremos transformarlo. No pensemos, sin embargo, que este cambio que deseamos será inmanente, espontáneo y sin esfuerzos. Será deliberado, consciente, planificado, e inducido racionalmente por todos. Por tanto, reflexionemos y cooperemos porque esas dos armas serán las únicas que podrán ayudar a efectuar esta revolución museística que surja de la conciencia, reflexión y cooperación de todos.

—*El museo es de todos y para todos*, pero la realidad nos habla de que él no ofrece respuestas para toda la sociedad porque en ella hay sectores que no han sido preparados socioculturalmente para acceder a un centro que le pertenece. Esta situación real obliga a una revisión de la política educacional, política —a la que bajo ningún concepto el museo puede sustraerse como institución responsable de la cultura— basada en una reestructuración social de desigualdad que elige a los privilegiados de la cultura por un

²¹⁵ *Ibidem*, p. 171.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 174.

²¹⁷ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, 54-55.

rasero arbitrario que ni siquiera atiende al coeficiente intelectual o derecho a la cultura del individuo sino por la falsa medida del nivel socioeconómico que esa estructuración en clases implica.

– Por tanto, para que el museo pueda ser utilizado por todos, se impone una *planificación estatal en el sistema de educación que posibilite, que asegure igualitariamente la accesibilidad colectiva a la cultura*, estableciendo planes de estudio en los que la capacidad intelectual, crítica, creativa, y la sensibilidad puedan ser desarrolladas por todos y activadas en el museo, como centro eminentemente educativo y pedagógico.²¹⁸

Para que el museo sea realmente un espacio de todos y para todos es necesario, según León, conseguir la transformación del sentido de la propiedad exclusiva en colectiva,

es preciso no sólo la toma de conciencia por parte de los dirigentes de la cultura²¹⁹ y la necesidad de unir todos los intereses de la sociedad para que el museo sea efectivamente una fuerza activa en la vida social sino también la voluntad decidida y libre de la colectividad para lograr esa propiedad. El nuevo concepto de propiedad se manifiesta en:

- a) Descentralización.
- b) Cooperación.
- c) Desarrollo de la creatividad.
- d) Nuevas interrelaciones humanas.²²⁰

Desde que Aurora León escribiese el texto que acabamos de citar han surgido algunos cambios, por ejemplo, en lo que respecta al colonialismo occidental de la cultura. Estos cambios se ven reflejados en algunas de las exposiciones que se realizan. Fuera de España, destacan dos exposiciones. La primera de ellas, *«Primitivism» in 20th-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* («Primitivismo» en el siglo XX: afinidades entre lo moderno y lo tribal), realizada en el MOMA en 1984 y dirigida por William Rubin y Kirk Varnedoe, causó controversia por la yuxtaposición de las creaciones modernas frente a las tribales — como indica el título—. La exposición realizaba comparaciones, sobre todo de carácter formal, entre las obras realizadas en occidente y las creadas por culturas «primitivas». La segunda, *Magiciens de la Terre* (Los magos de la tierra), celebrada en el Centro Georges Pompidou de París en 1989 y comisariada por Jean Hubert Martin, se planteó desde una nueva concepción que pretendía dejar atrás la posición occidental hegemónica. Según Anna María Guasch:

La pretensión era pues plantear el concepto de aldea global del arte, en la que lo occidental no compitiera y menos aún fuese guía o modelo, sino simplemente “cohabitara” con el arte de otras culturas definidas desde Occidente en términos de su “otredad”, si bien como reconoció el propio comisario de la muestra en respuesta a una pregunta de Benjamin H. Buchloh «No sé realmente cómo uno puede evitar del todo una visión etnocéntrica. Tengo que aceptarla hasta cierto punto, a pesar de todas las correcciones autorreflexivas que hemos intentado incorporar a nuestro método».²²¹

²¹⁸ *Ibidem*, p. 329.

²¹⁹ *Conférence Générale de l'Unesco*, Onzième Session, 14 Décembre 1960, París. Estuvo dedicada a la exposición de los recursos más eficaces para la accesibilidad del museo a toda la sociedad, proyecto que desde 1960 sigue siendo utópico (citado por LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 334).

²²⁰ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 334.

²²¹ GUASCH, Anna María: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009, p. 397.

Como decíamos, *Magiciens de la Terre* pretendía una lucha contra la supremacía de lo occidental frente a los «otros», algo que no entraba en el planteamiento de «Primitivism» pero que fue igualmente criticado, en este caso por su «corrección política».

En España, entre el 14 diciembre de 1994 y el 6 marzo de 1995 se celebraba en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía la exposición *Cocido y crudo*, ideada por el comisario neoyorquino Dan Cameron. La exposición toma como punto de partida el texto, escrito por Claude Lévi-Strauss veinte años antes, titulado *Lo crudo y lo cocido*. El texto es un estudio antropológico que versa sobre la confrontación entre sociedades avanzadas y primitivas, basado en conceptos de la cultura culinaria como la complejidad de elaboración de los platos en los dos tipos de sociedad. Lo occidental desarrollado y elaborado frente a lo no occidental crudo y primitivo. Cameron pone en duda las conclusiones de Lévi-Strauss invirtiendo los términos del título y, dando relevancia al colonialismo en la producción artística, propone un debate sobre la identidad cultural. Mediante la selección de los trabajos de cincuenta y cuatro artistas, elegidos por tratar en su obra temas que afectan al mundo entero, sin fronteras geográficas, y no por ser los más representativos de cada país, rompe con la subordinación impuesta por Estados Unidos y Europa. Esta exposición supone un hito en el ámbito de la democratización del arte, planteando cuestiones, todavía vigentes, sobre las estructuras sociales y culturales, la identidad cultural y la libre circulación de la información.

Nos adentramos en un nuevo espacio museístico que procura la integración de puntos de vista diversos, que potencia la memoria individual y la colectiva, pero, según Andrés Gutiérrez Usillos:

el riesgo de gestionar la memoria tiene relación con la selección, la supresión o discriminación de partes de la misma, ya que es imposible recordar-conservar todo. En el caso de los museos, la responsabilidad es enorme, pues no sólo seleccionan aquello que ha de perdurar, mediante su ingreso en la institución, sino que, además, diferencian lo que se considera representativo de una cultura (representativo también desde el punto de vista de la cultura de los técnicos de los museos que realizan la selección, obviamente no de la cultura que lo ha producido).

Y es en este sentido donde observamos en los últimos años una evolución. Hasta ahora la «historia de una nación» era escrita por unos pocos ilustrados. Hoy se reconoce que esta historia la escriben las vidas e historias de los millones de ciudadanos que la conforman. Y esta trama de micro historias es la única capaz de dotar a la historia oficial de algo fundamental, un contexto. Algo que es también esencial para comprender los objetivos depositados en los museos.²²²

²²² GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés: *op. cit.*, pp. 25-26.

Nos encontraríamos entonces ante un museo colectivo, un espacio todavía utópico en el que el contenido del museo sería seleccionado por todos, sin importar su procedencia (oriental u occidental), sin importar su nivel cultural o su sexo, sin dejarse llevar por corrientes mayoritarias, sino representando a las minorías, porque es precisamente, como defiende Donna Haraway, es «en la política y en la epistemología de las perspectivas parciales donde se encuentra la posibilidad de una búsqueda objetiva, sostenida y racional»²²³, y la única forma, por tanto, de obtener un museo representativo de «todos» sería que «todos» estén implicados en su creación.

La dificultad reside en que «la civilización occidental ha heredado la idea tradicional de que el museo es algo inaccesible y lejano»²²⁴, y para conseguir cambiar esta idea es clave conseguir «la abolición de las fronteras sociales, el libre y voluntario acceso de toda la sociedad al museo.»²²⁵

Para conseguir este cambio de mentalidad será necesario un cambio educativo y, en consecuencia, social. Ésta será, como veremos más adelante, una de las funciones principales de los nuevos museos, la función educativa. Pero esta función educativa debe ser planteada desde lo colectivo. Lo colectivo entendido desde la concepción de los presupuestos marxistas respecto a los bienes culturales que, como recuerda León, mencionaban Marx y Engels en 1969 en *Escritos sobre arte*:

En este museo utópico no cabe la concepción del artista individual, *aislado*, sino la del hombre en sociedad que expresa el universo social artísticamente; en otros términos, que las obras no sean consideradas por la pura existencia del artista, que no haya pintores «sino, todo lo más, *hombres* que, *entre otras cosas, pintan*»^{226, 227}

Esta idea de la creación en colectividad y de los bienes culturales como representativos de una sociedad es la que supone un cambio importante en la concepción del nuevo museo. Como mencionábamos unas líneas más arriba en la cita de Gutierrez Usillos, la única forma de que la historia la escriban los que la forman es que los ciudadanos formen parte del museo, pero no como público, sino como «gestores». Existen diversas iniciativas como el encuentro *Descolonizar el museo*, comisariado por Beatriz Preciado y desarrollada en el

²²³ HARAWAY, Donna: *op. cit.*, p. 329.

²²⁴ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 67.

²²⁵ *Ibidem*, p. 76.

²²⁶ MARX, K. y ENGELS, F.: *Escritos sobre arte*, Barcelona, Península, 1969, pág. 197 (citado por LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 340).

²²⁷ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 340.

MACBA entre el 27 y el 29 de noviembre de 2014. Este encuentro invitaba a una serie de críticos, artistas, curadores y activistas a explorar los lenguajes y las prácticas de descolonización que están cuestionando las narrativas y representaciones imperiales y eurocéntricas que fundaron el museo de los siglos XIX y XX, con el objetivo de generar redes de producción e investigación para imaginar colectivamente la transformación del museo contemporáneo.

2.5.2. El museo comunitario

Una de las formas museísticas en las que la comunidad es parte activa de la gestión del museo es el museo comunitario. Un museo comunitario es un espacio donde la comunidad realiza acciones de adquisición, resguardo, investigación, conservación, catalogación, exhibición y divulgación de su patrimonio cultural y natural, para rescatar y proyectar su identidad fortaleciendo el conocimiento de su proceso histórico a través del tiempo y del espacio.

El museo comunitario se concibe como un espacio participativo, en el que se conjugan las preocupaciones de las comunidades rurales y urbanas. Un lugar para descubrir y reconocer el patrimonio cultural, para investigarlo, preservarlo y disfrutar de él. En el museo comunitario se desarrollan proyectos en los que se realiza un aprovechamiento adecuado del patrimonio y se propicia la reacción de un terreno de encuentro y apoyo entre los miembros de las comunidades. En la siguiente tabla (fig. 26) se resumen las características principales del museo comunitario²²⁸ según Teresa Morales, Cuauhtémoc Camarena y Constantino Valeriano.

²²⁸ Tomado de MORALES, Teresa / CAMARENA, Cuauhtémoc / VALERIANO, Constantino: *Pasos para crear un Museo Comunitario*. INAH-DGCP, México D.F, 1994 (citado por ALEMÁN CARMONA, Ana María: *op. cit.*, p. 124.)

I. PRIMERA PARTE: MUSEOS

MUSEO COMUNITARIO	
La iniciativa nace de la comunidad	No es una imposición externa, al contrario se basa en una decisión de la comunidad.
El museo responde a necesidades y derechos de la comunidad	Sobre todo en situaciones donde la comunidad siente que algún patrimonio está en riesgo de perderse. Además de permitir la identificación de la comunidad con su cultura.
El museo es creado y desarrollado con participación comunitaria	La base es el trabajo comunitario, ya que la idea misma del museo es convertir a los pobladores en actores de su proceso cultural y no en ser observadores pasivos.
Una instancia organizada de la comunidad dirige y administra el museo	Se debe contar con algún comité u otro tipo de organización vecinal para hacer las coordinaciones del museo, tanto con los demás miembros de la comunidad como con los especialistas y profesionales que los asesoren.
El museo aprovecha los recursos de la misma comunidad	La comunidad provee de los recursos para organizar e implementar el museo, dándoles mayor autonomía sobre las decisiones y buscando la autogestión.
El museo fortalece la organización y la acción comunitaria	La experiencia organizativa exitosa promueve otras iniciativas en este campo.
La comunidad es dueña del museo	La comunidad se apropia de la experiencia de gestión y siente al museo como propio, promoviendo y fortaleciendo en ese sentido la identidad local.

Figura 26. *Los museos comunitarios. Resumen de las características principales.* Tomado de Teresa Morales, Cuauhtémoc Camarena y Constantino Valeriano

La museología comunitaria se centra en el trabajo local y en el compromiso político y social, formando parte de lo que Moserrat Iniesta denomina «museologías rebeldes»²²⁹ que se han visto apoyadas, sobre todo en el continente americano, por plataformas relevantes como las Declaraciones de Santiago de Chile (1972) y Caracas (1992), la Declaración de México sobre las políticas culturales (1982), la Declaratoria de Oaxtepec (1984), la Declaración de Quebec (1984), Carta de Veracruz (1992), la Declaración de Oaxaca (1993) y la Declaración universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001); y que, según Sierra, «han favorecido la reflexión y el debate para la introducción en su suelo de los movimientos culturales que viabilizan los ensayos neomuseológicos y, concretamente, la citada museología comunitaria»²³⁰.

²²⁹ SIERRA RODRÍGUEZ, Xosé C. «El museo etnográfico: su prolongada adaptación a la crisis. Experiencias en Galicia» en ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.): *Reinventando...*, *op. cit.*, nota al pie n.º 9, p. 113.

²³⁰ *Ídem.*

2.5.3. El museo de pedagogía, enseñanza y educación

La investigación y la acción pedagógica son dos de los campos que más se están desarrollando en los museos, ya sea mediante el desarrollo de programas propiamente educativos, mediante la colaboración con instituciones educativas o a través de las actividades que rodean a las exposiciones que se realizan. El museo se ha convertido en una institución pedagógica. Según Aurora León, las misiones indispensables del museo pueden resumirse en tres: «misión educativa (implicadora de la estética), misión científica y misión difusora y social»²³¹.

Los museos de historia natural suponen un hito en lo que se refiere a la pedagogía museística. Como relata Aurora León, estos tienen un «criterio moderno de exposición ya que cada objeto es más interesante por lo que enseña que por su belleza.»²³² Otro hito lo constituye el museo-escuela soviético, un tipo de museo que tiende sustancialmente a la educación de las masas basándose en métodos pedagógicos que convencen al individuo de su papel en el engranaje histórico. Esta política museística, muy desarrollada en los países de ideología comunista, se basa en llevar la cultura y la formación humanística e histórica a toda la sociedad.

En este tipo de museo, además, el concepto de obra de arte no expresa una idea absoluta del arte por el arte o de éste creado por la acción individual de un artista, sino que los valores que le caracterizan responden esencialmente a una sociedad que manifiesta en colectividad sus ideas, aspiraciones y preferencias artísticas. Sus principios museológicos no se basan en aspectos triunfalistas y apoteósicos sino en factores de utilidad y eficacia que del museo —instrumento de propaganda y difusión político-cultural— se deben extraer para demostrar los procesos históricos por medios accesibles al pueblo.²³³

Un tipo de museo que no esté enfocado únicamente al público especializado y culto, que tenga en cuenta al gran público, que no limite sus funciones a la exposición sino que fomente el uso de las bibliotecas, las salas de proyección, etc. y que realice talleres y cursos de formación de diferentes niveles para aumentar el acercamiento y el entendimiento del público. Esto resulta de vital importancia en las edades más tempranas, debido según Aurora León a que:

Lo realmente beneficioso de la enseñanza infantil es que se les desarrolla desde pequeños su inteligencia, sentido crítico, capacidad creativa y sensibilidad, inculcándoles el interés por el museo de forma tan natural e incorporada a su existencia cotidiana que no sólo acceden a él con atracción,

²³¹ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 304.

²³² *Ibidem*, pp. 29-30.

²³³ *Ibidem*, p. 178.

curiosidad y placer sino que conforman un público del mañana mucho más preparado para la experiencia museística.²³⁴

Dentro de la misión científica del museo, otra de las tres indispensables, «la investigación es un punto necesario en el desarrollo del museo tanto en lo que atañe al interior como al exterior de la entidad museística, centro de estudios de especialistas que vienen en busca de conocimientos esenciales o adicionales para su trabajo»²³⁵. Esta misión, realizada por el equipo profesional del museo, es fundamental para incrementar el nivel intelectual de la institución museística, lo que repercute, evidentemente, en la labor educativa y se realiza a través de las siguientes actividades²³⁶:

- 1.º Realización de fichas y catálogos
- 2.º Publicación y difusión de la vida intelectual que el museo desarrolla
- 3.º Intercambio con otros centros museísticos
- 4.º Activación permanentemente de los fondos de la biblioteca y archivos fotográficos, documentales...

Por último, la tercera función indispensable del museo, la misión difusora y social, puede parecer innecesaria e incluso insustancial. Sin embargo, la difusión del museo en los medios supone una de las formas más poderosas de educación, ya que es capaz de divulgar ampliamente las emisiones culturales y de sacar la cultura del interior de los museos al exterior, a la calle.

El potencial educativo de los museos se ha explotado prácticamente desde los comienzos de la institución, pero la concepción actual, en la que la educación es la función más importante del museo, es bastante reciente. Carla Padró, como máxima representante de la perspectiva que entrecruza los postulados de la museología crítica con los de la pedagogía crítica en nuestro país, defiende que «la educación debe ser una acción política, reflexiva, emancipadora y progresista que ayude a poner en entredicho los procesos de genealogía cultural, de memoria social y de contexto»²³⁷, con lo que se cuestionan los cánones museísticos, las hegemonías narrativas y se busca la interpretación

²³⁴ *Ibidem*, p. 310.

²³⁵ *Ibidem*, p. 313.

²³⁶ Resumen sobre la misión científica del museo, tomado de LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 313.

²³⁷ ARRIAGA, Amaia: «Desarrollo del rol educativo del museo: narrativas y tendencias educativas», *Revista Digital do LAV*, Vol. 7. n.º 4, 2011, p. 20, [en línea] [Fecha de consulta: 22/04/2014]. Disponible en: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/viewFile/3070/2156>

propia de los visitantes, de manera que el conocimiento se construya desde las experiencias personales y no desde la interpretación totalizante. Lo que nos devuelve a la idea del museo comunitario en el que los componentes de la comunidad trabajan en la creación del museo.

Para analizar las labores educativas que se desarrollan en los museos, Arriaga y Agirre proponen en su texto *Un aparato metodológico para analizar las ideas de arte e interpretación que subyacen en discursos y prácticas educativas de museos de arte*²³⁸ que existen cuatro grandes maneras de concebir el arte y las interpretaciones que se pueden dar en contextos educativos. Las concepciones, ordenadas desde las más perceptivas a las vivencialmente complejas, son las siguientes:

- la obra de arte como acontecimiento y representación visual y la interpretación como identificación
- la obra de arte como signo o mensaje a desvelar y la interpretación como decodificación
- la obra de arte como hecho intelectual, histórico y cultural y la interpretación como oportunidad para la reflexión, la crítica cultural o la comprensión crítica
- la obra de arte como materialización de una experiencia y la interpretación como cruce de experiencias y oportunidad para la construcción identitaria

Estas cuatro prácticas, aunque por lo general no se dan de manera aislada ni homogénea, son un buen punto de partida para analizar cómo se utiliza el arte en las labores pedagógicas y mostrar cuáles son los valores y creencias que se transmiten mediante su uso. La primera manera, que denota una concepción de la obra de arte como representación idealizada y canónica de la belleza, constituye lo que se conoce como «enseñar a ver» y se basa principalmente en el acercamiento visual a la obra artística. La segunda entiende el arte como una forma de comunicación que puede expresar sensaciones, emociones y conceptos; ésta segunda manera denota una concepción del arte como lenguaje y de la obra de arte como un texto capaz de comunicar significados, donde el espectador tiene que decodificar el mensaje. La tercera entiende el arte como un hecho histórico y cultural, como un producto intelectual que concibe las obras de arte «como

²³⁸ ARRIAGA, Amaia / AGIRRE, Imanol: «Un aparato metodológico para analizar las ideas de arte e interpretación que subyacen en discursos y prácticas educativas de museos de arte.» *Revista Iberoamericana de Educación*. Vol. 53, 2010, pp. 203-223, [en línea] [Fecha de consulta: 21/04/2014]. Disponible en: <http://www.rieoei.org/rie53a09.pdf>

relatos culturales, como mediadoras de representaciones sociales sobre el poder, la religión, las relaciones sociales, la belleza, el cuerpo, etcétera.»²³⁹ La cuarta manera no entiende la obra de arte como un objeto artístico sino como una actividad experiencial, entiende el arte como el reflejo, materialización o condensación de una experiencia. Adjuntamos la siguiente tabla (fig. 27) como resumen de las características principales, que además puede servir para ver los perfiles educativos que predominan en cada museo, según sus acciones educativas sean concebidas desde la estética, desde la comunicación, desde la crítica o desde la experimentación.

OBRA DE ARTE	INTERPRETACIÓN	CONCEPCIÓN	ACCIÓN DEL ESPECTADOR
Representación visual	Identificación	Estética (representación de la realidad)	Ver
Signo o mensaje a desvelar	Descodificación	Comunicativa (comunicación de un mensaje)	Descubrir, entender
Hecho intelectual, histórico y cultural	Reflexión, crítica cultural o comprensión crítica	Crítica (posicionamiento)	Posicionarse
Materialización de una experiencia	Cruce de experiencias y oportunidad para la construcción identitaria	Experiencial	Identificarse

Figura 27. *Maneras de concebir el arte y las interpretaciones que se pueden dar en contextos educativos.* Tomado de Arriaga y Agirre. Elaboración propia

2.5.4. El museo participativo

El primer antecedente del museo participativo lo hallamos en el Exploratorium de San Francisco, de Frank Oppenheimer, creado en 1969. A pesar de que Le Palais de la Découverte, de París, creado en 1937, fue el primer museo interactivo de ciencias francés y de que el Museo de la Ciencia y la Tecnología de Chicago surgió tras la Exposición Universal de 1933, el Exploratorium es considerado el primer museo americano dedicado a la ciencia y a la tecnología contemporáneas y es el primer museo calificado de participativo. Por lo tanto, Frank Oppenheimer es considerado el primer impulsor del museo participativo, ya que «concede un protagonismo activo al visitante, que puede tocar y manipular los objetos, que no son piezas originales, sino copias»²⁴⁰.

²³⁹ ARRIAGA, Amaia / AGIRRE, Imanol: *op. cit.*, p. 212.

²⁴⁰ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, pp. 19-20.

Es precisamente de Frank Oppenheimer de quien tomamos su concepto de museo participativo. Oppenheimer pensaba que existía una necesidad creciente de que el público dispusiera de lugares donde «familiarizarse con los detalles de la ciencia y la tecnología; un lugar así podría despertar su curiosidad latente y satisfacer, por lo menos, algunas preguntas; lugares que tuviesen un atractivo estético y un propósito pedagógico»²⁴¹, y así lo dejó escrito en 1968.

Oppenheimer impulsa una institución para que los visitantes toquen, huelan, escuchen y, en general, exploren el mundo de la naturaleza a través de las exposiciones y los sentidos. Su principal aporte a la museología científica es que usa la interactividad como método de trabajo. Considera que hay una necesidad apremiante de familiarizarse con la ciencia y la tecnología y plantea la creación de un centro científico, con características de museo, con objetos, atractivo estético y propósitos pedagógicos.²⁴²

Según Francisca Hernández Hernández, «el Exploratorium ha iniciado a innumerables personas en el gusto por la ciencia y su estilo ha transformado los museos del mundo entero. Fruto de la visión de Frank y Jackie Oppenheimer, fue fundado sin ningún apoyo público»²⁴³. Y, a pesar de este último dato, su preocupación principal era el público.

La interacción del público con las obras en los museos de arte es un objetivo difícil de alcanzar. Habitualmente, la obra se contempla desde cierta distancia prudencial, marcada en los museos más liberales por una línea que no puede sobrepasarse y en los más arcaicos por un cordón, sin ningún acercamiento entre obra y espectador más allá del contacto visual. Este problema se podría solucionar siguiendo el ejemplo adoptado en China

en los museos de Arte y Arqueología –que son los que conservan más obras «maestras» y de gran antigüedad– con la relación de excelentes copias que han sustituido al original, lo que ha permitido un contacto –incluso físico, impensable tratándose del original –directo entre el espectador y la obra y un rechazo a las medidas de seguridad– vallas, cordones, cristales... Este sistema supone una mutación en el concepto de «obra de arte» en beneficio de la apreciación pública.²⁴⁴

Como museo participativo, en España es famoso el caso del MARQ Museo Arqueológico Provincial de Alicante, que recibió en 2004 el Premio del museo europeo del año, otorgado por el Foro Europeo de Museos. Este galardón se concede cada año a los museos que han realizado avances e innovaciones en el ámbito museístico, como interpretaciones y presentaciones imaginativas, enfoques creativos en los que respecta a la educación,

²⁴¹ BORRAGÁN, Santiago: *Descubrir, investigar, experimentar: iniciación a las ciencias*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2006, p. 133.

²⁴² CASTELLANOS PINEDA, Patricia: *Los Museos de ciencias y el consumo cultural: Una mirada desde la comunicación*, Barcelona, UOC, 2008, p. 134.

²⁴³ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo...*, *op. cit.*, p. 241.

²⁴⁴ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, nota al pie n.º 14, p. 236.

responsabilidad social, satisfacción de los visitantes, etc. El museo galardonado alberga durante un año la estatua de Henry Moore *The Egg*, que simboliza el premio. El MARQ es uno de los cuatro museos españoles que han recibido el premio. El primero en recibirlo fue el Museo Guggenheim de Bilbao (2000), el tercero el museo de ciencias CosmoCaixa de Barcelona (2006) y el último —hasta la fecha— el Museo de Medina Azahara (2012).

2.5.5. El museo social

El museo social es aquel que se integra en el contexto local y trabaja como una herramienta de transformación social. Es decir, es aquel en el que prima la función social sobre el resto de las funciones.

En el museo social se aprecia una voluntad de abrirse a la sociedad. Como advierte Calzada, «el verdadero cambio en los museos vendrá de la mano de la innovación social como mecanismo vertebrador del desarrollo económico, cohesión social y democratización de la cultura, siempre y cuando suponga una transformación social.»²⁴⁵

La reinención del museo social renace en la actualidad con nuevos proyectos que están generando un nuevo panorama museístico basado en el modelo canadiense, que propone una mirada interdisciplinar sobre las sociedades a través del multiculturalismo y de las identidades.

Una tipología de museo que nos habla de (1) discurso social territorial, (2) multidisciplinariedad en el conocimiento científico, (3) pasado y contemporaneidad, (4) espacio público o (5) comunidad relacional. Los museos de sociedad perfectamente podrían contribuir a la complicidad entre la sociedad y sus valores culturales y patrimoniales como generadores de desarrollo socioeconómico.²⁴⁶

Los nuevos museos sociales están desarrollando su trabajo desde planteamientos interdisciplinarios y multidisciplinarios, tratando aspectos que son a la vez sociales, históricos, científicos y tecnológicos. Estos museos no reflexionan únicamente sobre el

²⁴⁵ CALZADA, Igor: *¿Hacia una Ciudad Vasca? Aproximación desde la Innovación Social*, Vitoria-Gasteiz: Servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2011 (citado por CALZADA, Igor / BARANDIARAN, Karmele: «¿Hacia una Gestión de Museos en Red (MGMenRED)?»: postcrisis, benchmarking y Euskal Hiria» en ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.): *Reinventando...*, *op. cit.*, p. 206).

²⁴⁶ ALCALDE, Gabriel / BOYA, Jusep / ROIGÉ, Xavier (eds.): *Museos d'Avui. Els nous Museos de Societat*, Girona, ICRPC, 2012 (citado por CALZADA, Igor / BARANDIARAN, Karmele: *op. cit.*, p. 206).

pasado sino que trabajan en y con el presente, estudiando las problemáticas actuales y jugando un papel transformador en la sociedad.

2.5.6. El museo interdisciplinar

En el museo interdisciplinar se da cabida a diferentes disciplinas que trabajan de forma colaborativa consiguiendo, así, una pluralidad de perspectivas con el fin de obtener nuevos y mejores resultados. Estos museos se conciben como laboratorios que exploran nuevas formas de investigación que, a través del aprendizaje colaborativo, permitan la participación de distintos perfiles (artístico, científico, técnico, etc.) y niveles de especialización (expertos, iniciados, principiantes, etc.) con distintos grados de implicación (alta, media, baja).

Este tipo de museo no suele darse de forma única o total, pero existen ejemplos que se aproximan a esta idea de interdisciplinariedad museística, como el ZKM - Centro de Arte y Medios Tecnológicos de Karlsruhe (Alemania). El ZKM es una de las instituciones culturales más originales del mundo, acogiendo bajo el mismo techo dos museos (Museo de los Medios y Museo de Arte Contemporáneo) varios institutos (de Imágenes Mediáticas, de Música y Acústica, de Cine, de Investigación de Base, de Medios y Economía) salas de teatro y música, la Facultad de Diseño, etc. El ZKM mezcla la producción y la investigación, las exposiciones, la difusión y la documentación de manera innovadora, desarrollando proyectos interdisciplinares y cooperaciones internacionales que incluyen toda clase de procedimientos, desde la pintura al óleo hasta obras inmateriales.

En España existen algunos museos y centros de arte que en ocasiones trabajan con la interdisciplinariedad, pero desde una perspectiva mucho más conservadora. Destacan los esfuerzos de MNCARS por integrar lo audiovisual, la arquitectura, la educación, etc., o algunas exposiciones del Guggenheim de Bilbao como *Giorgio Armani* o *El arte de la motocicleta* y algunos intentos fallidos del IVAM con *Tono Sanmartín: a la manière del siglo XVIII* o *Viva Valencia. Arte y Gastronomía. La cocina de la pintura*; ejemplos todos ellos bastante alejados de la idea de interdisciplinariedad y más cercanos a la idea de integración de disciplinas

estancas. Un poco por encima se encuentran los intentos de LABORal Centro de Arte y Creación Industrial con su carácter multidisciplinar e integrador de nuevas formas culturales nacidas de la utilización creativa de las tecnologías de la información y la comunicación.

2.5.7. Características de las nuevas tipologías museísticas

Como resumen de la interacción de las características principales de las nuevas tipologías museísticas, adjuntamos el siguiente mapa conceptual (fig. 28), que explicaremos a continuación.

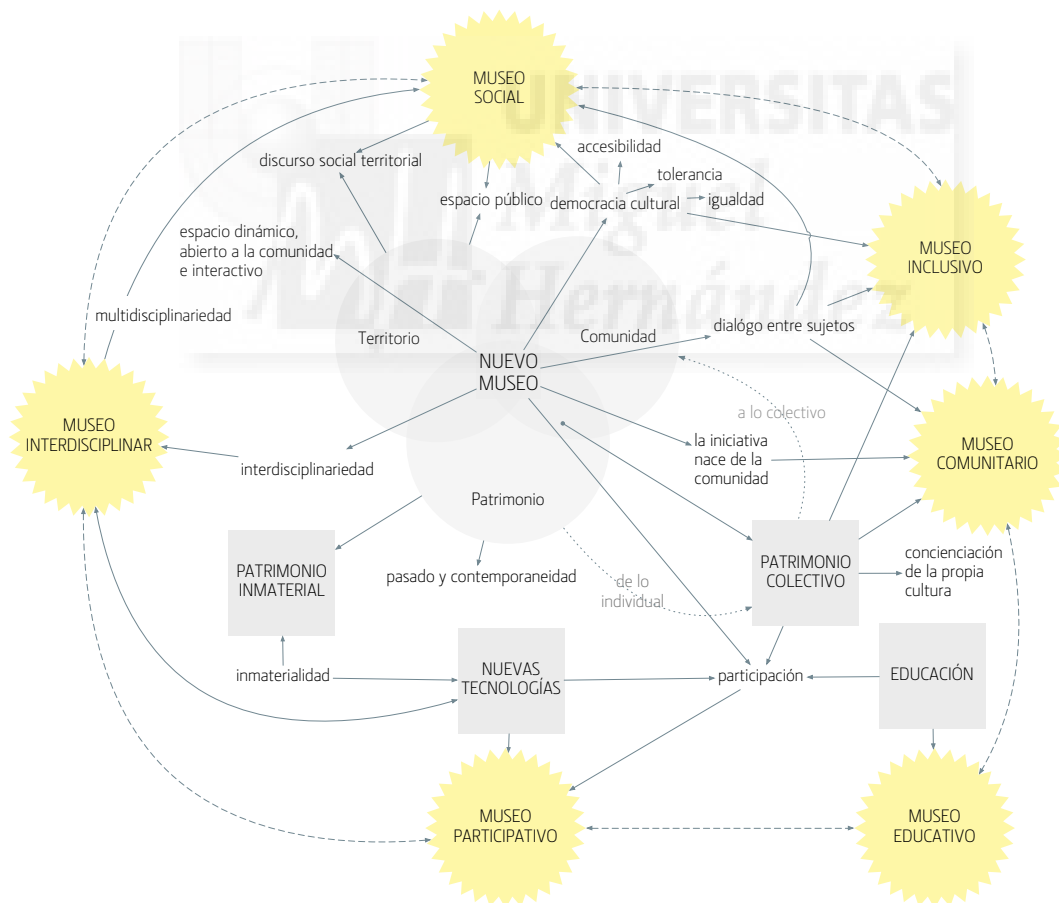


Figura 28. Mapa conceptual que resume los nuevos planteamientos museísticos. Elaboración propia.

Como puede observarse, algunas de las características básicas se dan en varios de los tipos de museo, todos ellos están interrelacionados entre sí y no se dan de una forma cerrada o

estanca sino que pueden convivir dentro de una misma institución. Estas seis tipologías museísticas pueden darse todas a la vez o de forma aislada, pero todas ellas tienen siempre en común la relación entre la comunidad, el territorio y el patrimonio (tanto material como inmaterial), son de carácter inclusivo, participativo e interdisciplinar y se fundamentan en la educación como bien común que repercute en la sociedad.

Además del análisis propio realizado hasta aquí, nos interesa citar las conclusiones extraídas de la investigación realizada por el profesor e investigador Juan Carlos Rico, que coordina un equipo multidisciplinar para la investigación del hecho expositivo y su relación con el espacio. Rico reunió a un grupo de alumnos para que revisaran aquellos puntos que consideraban operativos e imprescindibles en las nuevas propuestas museísticas, basándose en los proyectos, talleres, universidades y países que habían colaborado en su proyecto de investigación museográfica. Con los resultados se elaboraron los siete primeros puntos, propuestas operativas, para los diez cambios imprescindibles en los nuevos museos, a los que Rico añadió tres más, en forma de instrucciones. En la siguiente tabla (fig. 29) puede observarse el resumen de los diez cambios propuestos que se desarrollaron dentro del *Laboratorio de investigación, creación y experimentación expositiva*. Este decálogo de cambios imprescindibles para los nuevos museos se articula en torno a siete cuestiones básicas en el ámbito museográfico: el contenido, el contenedor, el visitante, el diálogo, el método, el proceso y el aprendizaje.

NUEVOS MUSEOS: DIEZ CAMBIOS IMPRESCINDIBLES		
Primera parte: Siete propuestas operativas	1. Ni aula, ni ocio, ni espectáculo. Centrados en el objeto.	Sobre el CONTENIDO: barriendo para casa.
	2. Profanando el tesoro. Almacenes y talleres visitables.	
	3. El final del perímetro interior. Uso integral del espacio.	Sobre el CONTENEDOR: fuera de los límites.
	4. Perforando la piel. Nuevos espacios en nuevos lugares.	
	5. Rescatar la percepción. Psicología del espacio y fases de aproximación.	Sobre el VISITANTE: una primera aproximación.
	6. Sin mirarnos el ombligo. Muchas más posibilidades.	Sobre el DIÁLOGO: eliminando prejuicios: los lenguajes técnicos.
	7. Perdiendo el miedo. Mejor y más rápido.	
Segunda parte: Tres instrucciones	8. Otra forma de pensar. Investigar y experimentar	Sobre los MÉTODOS: crear es buscar. Los lenguajes teóricos y la investigación.
	9. Otra forma de trabajar. Equipos y lenguajes.	Sobre los PROCESOS: metodologías y especialidades.
	10. Otra forma de aprender. Laboratorio de investigación y experimentación expositiva.	Sobre el APRENDIZAJE: la museografía en la sociedad del conocimiento.

Figura 29. Tabla: *Nuevos museos: diez cambios imprescindibles*, Tomado de Juan Carlos Rico²⁴⁷

²⁴⁷ El cuadro es un resumen del libro RICO, Juan Carlos: *Nuevos museos: diez cambios imprescindibles*, autoeditado, 2014.

Por otro lado, Jesús Carrillo tiene como objetivo definir un nuevo modelo de institución que se adapte a las nuevas demandas y dinámicas sociales. Carrillo es profesor de Historia y Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, y un estudioso del sistema cultural español, de modelos de gestión cultural y de nuevas formas de institucionalidad, que ha sido responsable de las actividades y programas culturales del MNCARS hasta el año 2014. Para Carrillo «el museo como institución tradicional es inadecuada para las nuevas dinámicas sociales [...] debemos imaginar nuevas formas de institucionalidad»²⁴⁸, con lo que plantea la necesidad de definir nuevos modelos de institución.



²⁴⁸ BUSQUETS, Jordi: «Jesús Carrillo. —“Debemos imaginar nuevas formas de institucionalidad”» (entrevista a Jesús Carrillo), *Cultura Conectada*, 03/02/2014, [en línea] [Fecha de consulta: 08/07/2014]. Disponible en: <http://culturaconectada.com/2014/02/03/jesus-carrillo-museo-reina-sofia/>

3. MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

3.1. Historia de los museos de arte contemporáneo

La primera institución que tuvo como objetivo la adquisición de obras de artistas contemporáneos fue el Museo de Luxemburgo, fundado en París en 1818, más conocido como el «Museo de los artistas vivos» por exhibir las obras de artistas vivos²⁴⁹ que el Estado francés compraba en los salones. No era propiamente un museo, porque su objetivo no era el de conservar de modo permanente sus adquisiciones, sino que se utilizaba a modo de prueba; si pasados diez años de la muerte de un artista su obra tenía reputación, sus obras entraban en el Louvre. El resto de las adquisiciones servían para decorar estancias oficiales o terminaban en museos de provincias.

Más adelante se inauguraron el Stedelijk Museum de Amsterdam, en 1895, y la Tate Gallery de Londres, en 1897, pero la consolidación de la tipología museística de arte contemporáneo llega en 1929 con la inauguración del Museo de Arte Moderno de Nueva York MOMA. Fue el primer museo con un punto de vista global de las producciones contemporáneas, incluyendo objetos y productos industriales, además de obras artísticas. Para ello creó, además del tradicional departamento de arte, los departamentos de arquitectura y diseño, creados en 1932, el de cine, en 1935, y el de arte industrial, en 1937. El MOMA tomaba como muestra el «Museo de artistas vivos» francés y planteaba el museo como un laboratorio en el que el público es invitado a participar.

Entre tanto, surgen en Europa las *kunsthallen*, dedicadas principalmente a la producción de exposiciones temporales. Como consecuencia de los cambios museísticos debidos a la creación de los museos de arte contemporáneo y de las *kunsthallen*, surgen los centros de arte contemporáneo. El primero de ellos, como ya mencionábamos anteriormente (v. I-1.1.4.), es el Centro Georges Pompidou, más conocido como Beaubourg, inaugurado en París en 1977.

²⁴⁹ El resto de los museos sólo acogía obras de artistas consagrados por el paso del tiempo y ratificadas por la Historia.

En la década de 1990 surgen los centros de arte y cultura contemporánea, que fusionan talleres, exposiciones, conferencias, espacios de creación, residencias artísticas, etc. y que suman otra opción más a los espacios dedicados al arte contemporáneo.

Este breve resumen es indicativo de los cambios acaecidos en los espacios dedicados al arte contemporáneo. En poco tiempo el museo de arte contemporáneo se ha transformado, ha pasado de ser un museo tradicional a convertirse en un nuevo museo, pero este cambio no ha sido ni homogéneo ni gradual, ni ha acontecido en todas las instituciones. En la actualidad, existe un replanteamiento de las funciones del museo en general y del contemporáneo en particular que está desarrollando nuevos modelos y propuestas museísticas.

El museo como institución cambiante que se adapta y evidencia las transformaciones sociales y culturales es analizado por María Luisa Bellido Gant en su libro *Arte museos y nuevas tecnologías*, en el capítulo denominado *Los museos como reflejo de los cambios sociales y culturales del siglo XX*. En el apartado dedicado a los museos y centros de arte contemporáneo destaca que, entre todas las tipologías de museo existentes, los de arte contemporáneo son «sin duda la tipología que más ha evolucionado»²⁵⁰, los museos que más se han transformado.

Este mismo argumento es planteado por Antonio Franco en su texto «Diez años: Una reflexión necesaria», que aparece en el catálogo de la exposición *Metamorfosis: el museo y el arte en la era digital*, celebrada en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC, entre el 27 de enero al 30 de junio de 2006.

Durante el último cuarto del pasado siglo el desarrollo alcanzado por las instituciones museísticas en nuestro país adquirió una dimensión sin precedentes, particularmente significativa en los centros y museos de arte contemporáneo, cuyo incremento se corresponde con el proceso de modernización económica y política que se vivió durante esos mismos años y cuya actividad general ha contribuido en poco tiempo a una profunda transformación de la vida cultural española, sustancialmente cambiada en el marco de no pocas dificultades y contradicciones.²⁵¹

²⁵⁰ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, pp. 180-182.

²⁵¹ FRANCO DOMÍNGUEZ, Antonio: «Diez años: Una reflexión necesaria» en CERVEIRA PINTO, Antonio / COSIC, Vuck / SANTANA, Carlos: *Metamorfosis: el museo y el arte en la era digital*, Badajoz, MEIAC, 2006, p. 12.

3.2. Funciones de los museos de arte contemporáneo

El primer problema en cuanto a las funciones del museo de arte contemporáneo surge con la primera institución dedicada a este ámbito, el Museo de Luxemburgo, que obedecía la norma de que las obras tenían que disponerse en los museos conforme a la cronología y la escuela a la que perteneciesen. En el museo de los artistas vivos esto suponía una contrariedad, como argumenta De Santiago Restoy:

Recordemos las funciones del museo al que llamamos «burgués»: la conservación del legado del pasado y la enseñanza, a través de los clásicos, a los jóvenes artistas. Sin embargo, el museo donde se exponen las obras de artistas vivos, ni conserva arte del pasado, ni tampoco era ejemplo para los futuros artistas (sobre todo poniéndonos en el lugar de los académicos del siglo XIX y principios del XX)²⁵²

A este problema, que continúa estando vigente en nuestros días, se une otro relacionado, el hecho de tener que albergar obras de la misma época en las que éstas se están creando. Aurora León sostiene un argumento al respecto de lo contemporáneo que explica el conflicto generado por la falta de perspectiva histórica que se tiene sobre las creaciones contemporáneas. Es el siguiente:

[...] actuar sobre la marcha, sin unas directrices previas y sin una auténtica política museológica, conflicto implícito en el momento histórico que vivimos los conformantes de una civilización, inmersos en ella pero faltos de una perspectiva histórica necesaria para la valoración del quehacer humano, lo que desde el punto de vista puramente artístico se corrobora al analizar manifestaciones vanguardistas que aún no han cobrado carta de naturaleza en lo que respecta a valoraciones objetivas, reflexionadas dialécticamente y en vías de desarrollo para ser planteadas.²⁵³

El museo de arte contemporáneo, entendido a la manera tradicional, busca conservar lo que está todavía en proceso de realización, lo que evidentemente conlleva una desorganización. Idea que también se constata en la siguiente cita, que destaca el carácter contradictorio de este tipo de centros.

Los museos de arte contemporáneo son también una consecuencia de la sensibilidad nueva hacia el presente [...]. Intentan convertirse en museos de la modernidad, un proceso artístico inacabado pero que se ha querido normalizar y estabilizar a través de la reflexión sobre la permanencia de sus valores. Este rasgo puede resultar contradictorio, ya que el proceso de la modernidad se ha caracterizado por la búsqueda incesante de novedades, por la experimentación sin límites y por la renuncia a los logros alcanzados; sin embargo, no es menos contradictorio con la actitud que las propuestas artísticas de vanguardia han suscitado entre el público.²⁵⁴

²⁵² DE SANTIAGO RESTOY, Caridad-Irene: *Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas, y desarrollos actuales*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 1999, p. 91.

²⁵³ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 125.

²⁵⁴ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 182.

Nos encontramos aquí ante varias contradicciones, no sólo en cuanto a denominación y funciones, también en lo relativo al conflicto que genera la contraposición entre las reglas establecidas y la libertad que generan las nuevas concepciones. Algunas de esas contradicciones son conservar lo inacabado, convertir lo novedoso en consolidado o ponerle paredes a la experimentación sin límites. Dando buena cuenta de este tipo de contradicciones encontramos *No tocar, por favor*²⁵⁵, un archivo que explora los conflictos que rodean a las obras de arte. Este archivo con forma de blog está vinculado a la exposición homónima, que se presentó en el museo Artium de Vitoria entre el 17 de mayo y el 1 de septiembre de 2013. La exposición fue comisariada por Jorge Luis Marzo y presentaba trabajos de Félix Pérez-Hita, Mireia C. Saladrigues, Joan Fontcuberta, Guillermo Trujillano, Andrés Hispano, y del grupo de trabajo de la Facultad de BBAA de la EHU/UPV formado por Oier Gil, Sandra Amutxastegi, Pau Figueres y Arturo «Fito» Rodríguez. La exposición toma como punto de partida el minucioso registro de incidencias de las salas de exposición de Artium, recogido por el personal del museo desde su creación, un registro que supone un análisis de la pluralidad de percepciones que se manifiestan en un espacio reglamentado como el del museo.

Las contradicciones que arrastran los museos de arte contemporáneo son en parte consecuencia de la veloz expansión museística. Antonio Franco argumenta que:

ese proceso de expansión museística fue reflejo [...] de la situación internacional generada en el ámbito de las economías más desarrolladas bajo las condiciones de la democracia y la cultura de masas; que han permitido un acceso generalizado a los bienes culturales ampliando para la mayoría sus horizontes de formación y de experiencia, y al mismo tiempo han subrayado el carácter de mercancía que se reconoce a esos mismo bienes, derivándolos hacia las industrias del entretenimiento, cuando no hacia situaciones que tienen que ver directamente con la manipulación o la administración política del ocio.

Como consecuencia de esa contradictoria realidad, y por paradójico que pueda parecer, el extraordinario desarrollo alcanzado por los museos coincide con la profunda crisis de identidad que hoy afecta a una institución que, muy especialmente durante las últimas décadas, debió adoptar cambios sustanciales para adaptarse a la nueva situación y aún hoy sigue estando sometida a fuertes y contrapuestas tensiones.²⁵⁶

En un texto de 2011, Rosa Olivares comenta, refiriéndose a las últimas tres décadas, que hemos experimentado un crecimiento sin precedentes en el sector museístico:

²⁵⁵ Para más información consultar: <http://notocarporfavor.wordpress.com>

²⁵⁶ FRANCO DOMÍNGUEZ, Antonio: *op. cit.*, p. 12.

Ha sido una experiencia irrepetible ver cómo se pasaba de la absoluta carencia de centros y de colecciones, de la total inexistencia de profesionales especializados en comisariado, conservación y museografía, a una situación casi de sobredosis de museos y exposiciones.²⁵⁷

A continuación, mostraremos como se ha incrementado el número de museos y centros de arte contemporáneo españoles desde su creación y desarrollo hasta su expansión actual.

3.3. Los museos de arte contemporáneo en España

La historia de los museos de arte contemporáneo en España comienza a finales del siglo XIX, pero la institución museística contemporánea no se consolida en el territorio español hasta finales del siglo XX. El real decreto que funda el Museo de Arte Contemporáneo se aprueba el 4 de agosto de 1894, pero el 25 de octubre de 1895 una segunda disposición cambia el nombre por el de Museo de Arte Moderno, «para evitar el error en que podía incurrirse al asimilar el nuevo Museo al de los artistas contemporáneos, que, como el de Luxemburgo, de París, reúnen obras que solo permanecen en ellos mientras viven sus autores».²⁵⁸

El 1 de agosto de 1898 se inaugura el Museo de Arte Moderno, citado frecuentemente como MAM, en el paseo de Recoletos. El MAM se mantuvo abierto hasta 1971, año en que sus colecciones de arte del siglo XIX pasaron a formar parte de la Colección del Museo del Prado; las del XX se integraron en el Museo Español de Arte Contemporáneo MEAC, antecesor del actual MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Pero antes de la llegada del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se suceden diversos cambios. En 1951 se realiza la remodelación del Museo de Arte Moderno. Gallego Burín, director general de Bellas Artes, dicta un decreto que suprime la institución y reparte sus fondos entre dos entidades nuevas, el Museo Nacional del Arte del Siglo XIX y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. En 1968 ambas instituciones vuelven a refundirse en un solo museo. La primera sede del Museo Nacional de Arte Contemporáneo se ubicó en la planta baja de la Biblioteca Nacional de Madrid y

²⁵⁷ OLIVARES, Rosa: «Una red de museos» en OLIVARES, Rosa / GARCÍA, Carolina: *op. cit.*, p. 9.

²⁵⁸ Real decreto de 25 de octubre de 1895 (citado por BOLAÑOS, María Jesús: *op. cit.*, p. 280).

comenzó a funcionar con fondos de los siglos XIX y XX. Más adelante se trasladó al edificio que actualmente ocupa el Museo del Traje, situado en la Ciudad Universitaria de Madrid. En 1986, con la creación del Centro de Arte Reina Sofía, se instaló en el edificio Sabatini, antiguo Hospital general de Madrid. En 1990 cambió su denominación por la de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS.

Entretanto, en 1960, comienza en Barcelona el intento fracasado del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, impulsado por dos grupos consecutivos de artistas catalanes, primero el Grupo del 49 y luego la Asociación de Artistas Catalanes. Debido al desamparo oficial, cerró tres años más tarde por falta de recursos económicos. En Barcelona, el museo de arte contemporáneo no se haría definitivamente realidad hasta 1995 con la inauguración del MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Anteriormente, en 1888, ya se había construido el Palacio de Bellas Artes, edificio dedicado a celebrar las Exposiciones Internacionales de Arte, bajo el nombre de Museo de Arte Contemporáneo, que sufrió varias reorganizaciones y reinstalaciones.

Además, se crean algunos museos de titularidad privada. En 1966 se inaugura en las «Casas colgadas» de Cuenca el Museo de Arte Abstracto Español - Fundación Juan March. En 1974 se crea la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueras, y el Museo Vostell de Malpartida, en Cáceres, en 1976.

En España, antes de la democracia existía una amplia red de museos de Bellas Artes que se han convertido en la base de muchos de los museos actuales. Algunos de ellos incluso se han transformado en museos de arte contemporáneo.

Como ya hemos visto, en los primeros años de la década de los 70 existían pocos centros dedicados al arte actual. Entre estos destacaban la Fundación Joan Miró de Barcelona, el Museo Abstracto de Cuenca y el MEAC - Museo Español de Arte Contemporáneo.

3.3.1. La llegada de la democracia

A partir de 1977 se suceden tres acontecimientos a nivel estatal, propiciados por la llegada de la democracia, que marcarán el comienzo del proceso de expansión y modernización de los museos españoles: la creación del Ministerio de Cultura en 1977, la promulgación de la Constitución Española de 1978, y la publicación de la Ley del Patrimonio Histórico Español, en 1985.

Al Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos (actual Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales), en la que se integra la Dirección de Museos Estatales (hoy Subdirección General de Museos Estatales), se le asignan mediante el Decreto 2258/77 de 27 de agosto las funciones de:

Dirección, protección, inventario, restauración e incremento y difusión del patrimonio histórico-artístico, arqueológico, paleontológico y etnológico; la conservación, explotación e incremento de la riqueza documental; el régimen jurídico de protección de la propiedad artística; y el cuidado, dotación, instalación, fomento y asesoramiento de los museos y de las exposiciones.²⁵⁹

Destacamos que, entre todas las funciones descritas, la palabra incremento se repite tres veces y también aparece la palabra fomento, de lo que se desprende un especial interés por el crecimiento del patrimonio, de la riqueza monumental y el fomento de los museos y de las exposiciones.

A esto se une la Constitución Española de 1978, que, al descentralizar el ordenamiento político, dota a las Comunidades Autónomas para asumir competencias en diversas materias, de las que subrayamos la decimoquinta, «museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma»²⁶⁰. También en la Constitución se establece que el Estado tiene competencia exclusiva sobre la «defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas»²⁶¹. Como consecuencia, nos encontramos con el hecho de que

²⁵⁹ Real Decreto 2258/1977, de 27 de agosto, sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura. «BOE» núm. 209, de 1 de septiembre de 1977, pp. 19581-19584.

²⁶⁰ Artículo 148 de la Constitución Española, BOE n.º 311, de 29/12/1978.

²⁶¹ Artículo 149 de la Constitución Española, BOE n.º 311, de 29/12/1978.

«cada capital del nuevo panorama autonómico haya querido reforzar su identidad con equipamientos culturales y con nuevos edificios de museos»²⁶².

Además, la publicación de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, consagra un nuevo concepto de museo: «Son Museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural»²⁶³.

A lo que habría que añadir que, mientras tanto, en Francia, el 31 de enero de 1977, se inauguraba el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París, lo que sin duda supone una influencia conceptual y estilística, un punto de referencia, en el surgimiento de los museos y centros de arte contemporáneo españoles.

3.3.2. La expansión de los ochenta

Durante la década de los ochenta se realiza una expansión museística excepcional, que cambió la situación museística española. «Toda ciudad o localidad, por pequeña que fuera, quiere tener un museo, preferiblemente de arte contemporáneo, para afianzar su papel dentro de la sociedad cultural y de ocio que caracteriza a este final de milenio, y como instrumento de regeneración urbanística y social.»²⁶⁴ Se producen las aperturas del Centro de Arte Santa Mónica (Barcelona, 1984), el Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1986), que adquiere la categoría de Museo en 1990, y dos centros destacados ubicados en la periferia, el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria, 1989) y el IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia, 1989).

²⁶² MONTANER, Josep María: *Museos...*, *op. cit.*, p. 64.

²⁶³ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, BOE n.º 155 de 29 de junio de 1985, Capítulo II De los archivos, Bibliotecas y Museos, artículo 59.3., p. 20.349.

²⁶⁴ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 191.

3.3.3. La propagación de los noventa

La década de los noventa se inaugura con la apertura de la Fundació Antoni Tàpies en Barcelona. A ella le siguen otras dos fundaciones, la dedicada a César Manrique en Lanzarote y la Fundació Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca, ambas de 1992. Un año después abre el CGAC de Santiago de Compostela. El MEIAC de Badajoz y el MACBA de Barcelona se inauguran durante el año 1995. En 1997 se inaugura el museo Guggenheim de Bilbao. Los noventa terminan con la apertura del Museo Esteban Vicente de Segovia (1998), el Museo Barjola de Gijón (1998), el CAAC de Sevilla (1998) y el EACC de Castellón (1999).

3.3.4. La plaga del cambio de milenio

Con el cambio de milenio la proliferación de museos sigue su curso. Puede ser un hecho casual, pero el auge museístico y económico coincide con la transición monetaria al euro. En la primera década del siglo XXI se inauguran una enorme cantidad de museos, centros culturales y fundaciones de arte contemporáneo. Entre otros, en el año 2000 el Centro José Guerrero en Granada y el Museo Chillida-Leku en Hernani. En 2001 la Fundación NMAC Montanmedio Arte Contemporáneo en Cádiz y el MUVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y la modernidad) en Valencia. En 2002 el ARTIUM (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo) en Vitoria, el MARCO en Vigo, la Fundación «la Caixa» en Barcelona, el Museo Patio Herreriano en Valladolid, el Domus Artium 02 de Salamanca y La Casa Encendida en Madrid. En 2003 en Málaga el CAC - Centro de Arte Contemporáneo de Málaga y Museo Picasso, en Alzuza (Navarra) el Museo Oteiza, en Burgos el CAB - Centro de Arte Caja Burgos, en Barcelona la Casa Asia, en Lérida el Centre d'Art La Panera, en Murcia el CENDEAC - Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. En 2004 el Museo Es Baluard - Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma, en Palma de Mallorca. En 2005 el Centro Párraga de Murcia. En 2006 el CDAN - Centro de Arte y Naturaleza - Fundación Beulas de Huesca y la Fundación Caixa Galicia en La Coruña. En 2007 la LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, el CA Tarragona Centre d'Art, el Matadero, Casa Asia y

Medialab Prado en Madrid y el Centro Huarte de Arte Contemporáneo en Huarte (Navarra). Durante 2008 en Santa Cruz de Tenerife el TEA - Tenerife Espacio de Las Artes, en Gerona el Bòlit - Centre d'Art Contemporani, en Madrid el CaixaForum y la Casa Árabe y en Móstoles el CA2M - Centro de Arte Dos de Mayo. En 2009 La Conservera Centro de Arte Contemporáneo en Ceutí (Murcia). En 2010 el ACVic Centre d'Arts Contemporànies en Vic (Barcelona), Lo Pati - Centro de Arte de las Tierras del Ebro en Amposta (Tarragona), el Centro de Artes Visuales - Fundación Helga de Alvear en Cáceres, el Museo ABC - Centro de arte, dibujo e ilustración en Madrid y el Centro de Arte de Alcobendas.

Atendiendo a esta larga lista, puede observarse cómo la mayoría de estos espacios artísticos ya no utilizan la palabra museo en su denominación, ya que muchos no lo son, pues su función principal no es la de conservar una colección. Muchos de los que la utilizan en su nomenclatura lo hacen acompañándola de la palabra centro; es más, algunos no utilizan la palabra arte y otros también prescinden de la designación de contemporáneo. Destaca como la denominación más utilizada la de «centro», y con mayor frecuencia cuanto más nos acercamos al final de la década.

La proliferación de museos desde 1970 hasta 2009 se dio en múltiples tipologías, museos de ciencia, museos de etnología y antropología, museos arqueológicos, etc., pero sin duda la mayor proliferación se dio en la categoría de museos artísticos. Sumando los de arte contemporáneo y los de Bellas Artes, únicamente en el citado período prolífico, hacen un total de 252 como puede observarse en la tabla (fig. 30) *Museos y Colecciones Museográficas según período de apertura al público por comunidad autónoma, tamaño de municipio, tipología y titularidad* de la *Estadística de museos y colecciones museográficas 2012* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Teniendo en cuenta todas las tipologías, de 1970 a 1989 se crearon un total de 310 museos, entre 1990 y 1999 fueron 398 y desde el año 2000 al 2009 fueron 432. En lo que respecta a los de Bellas Artes, 51 de 1970 a 1989, otros 51 entre 1990 y 1999 y 36 desde el 2000 hasta el 2009. En lo que respecta a los museos de arte contemporáneo, se crearon 31 museos entre 1970 y 1989, 46 entre 1990 y 1999 y un total de 37 museos del año 2000 al 2009.

1.5 Museos y Colecciones Museográficas según período de apertura al público por comunidad autónoma, tamaño de municipio, tipología y titularidad

	TOTAL	Anterior a 1900	De 1900 a 1949	De 1950 a 1999	De 1970 a 1999	De 1990 a 1999	De 2000 a 2009	2010	2011	2012
TOTAL	1.664	38	113	116	310	398	452	28	38	11
COMUNIDAD AUTÓNOMA										
Andalucía	168	8	11	9	52	44	54	5	4	1
Aragón	58	3	3	5	11	13	21	1	-	1
Asturias (Principado de)	45	-	2	3	7	11	19	2	-	1
Balears (Illes)	56	-	7	7	11	19	11	-	-	1
Canarias	55	1	1	6	14	21	12	-	-	-
Cantabria	12	-	2	2	5	1	1	-	1	-
Castilla y León	192	6	13	27	35	53	52	2	2	2
Castilla - La Mancha	139	1	5	8	28	42	55	-	-	-
Cataluña	115	6	29	17	42	18	5	-	-	-
Comunitat Valenciana	205	1	11	10	37	62	53	5	6	-
Extremadura	50	1	2	-	4	7	35	1	-	-
Galia	76	1	6	4	28	22	14	-	-	1
Madrid (Comunidad de)	119	8	13	14	28	19	29	5	1	2
Murcia (Región de)	72	2	1	3	9	20	34	3	-	-
Navarra (Comunidad Foral de)	13	-	-	1	3	3	4	1	1	-
País Vasco	65	-	7	-	12	19	25	1	1	-
Riña (La)	14	-	-	-	2	2	7	2	-	1
Ceuta	2	-	-	-	1	1	-	-	-	-
Melilla	8	-	-	-	1	1	5	-	2	1
TAMANO DE MUNICIPIO										
Capital de provincia	400	31	63	53	87	76	74	6	5	5
Más de 100.000 habitantes	69	-	7	8	17	15	19	3	-	-
De 25.001 a 100.000 habitantes	234	5	14	14	59	73	63	4	-	2
De 10.001 a 25.000 habitantes	224	-	11	11	44	73	72	6	6	1
De 2.001 a 10.000 habitantes	290	2	12	22	62	68	116	4	2	2
Menos de 2.001 habitantes	217	-	6	8	40	93	88	5	5	1
TIPOLOGIA										
Arqueológico	173	7	15	12	37	42	52	-	6	2
Arte Contemporáneo	126	-	1	7	31	46	37	2	-	2
Artes Decorativas	33	-	6	5	5	10	6	1	-	-
Bellas Artes	227	13	33	37	51	51	36	2	3	1
Casa-Museo	92	-	11	13	19	28	20	-	1	-
Ciencia y Tecnología	56	-	1	4	8	21	18	1	2	1
Ciencias Naturales e Historia Natural	58	4	6	3	9	13	21	1	-	1
De Sitio	37	2	1	1	9	9	14	1	-	-
Especializado	140	3	6	4	18	42	61	4	1	2
Etnografía y Antropología	262	-	5	7	47	61	111	7	3	1
General	144	8	21	30	45	27	17	4	1	1
Historia	111	3	7	3	30	27	36	5	1	-
Otros	5	-	-	-	1	1	5	-	-	-
TITULARIDAD										
PUBLICA	992	31	81	78	213	256	295	21	10	7
Admón. General del Estado	151	25	29	27	48	17	5	-	-	-
- MECD	86	18	19	16	24	6	3	-	-	-
- Ministerio de Defensa	26	2	4	1	12	6	1	-	-	-
- Patrimonio Nacional	22	2	5	9	4	1	1	-	-	-
- Otros	17	3	1	1	8	4	-	-	-	-
Administración Autónoma	140	3	8	15	35	52	45	1	2	3
Administración Local	669	3	43	34	126	200	215	20	6	4
Otros	52	-	1	2	8	7	12	-	2	-
PRIVADA	439	6	26	37	91	135	126	6	8	4
Eclesiástica	154	4	18	27	42	42	19	-	1	1
Otros	285	2	8	10	49	93	107	6	7	3
MIXTA	33	1	6	1	6	7	11	1	-	-

Figura 30. Museos y Colecciones Museográficas según período de apertura al público por Comunidad Autónoma, tamaño de municipio, tipología y titularidad. Fuente: *Estadística de museos y colecciones museográficas 2012* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.²⁶⁵

²⁶⁵ La tabla que se muestra puede consultarse junto con el resto de la estadística sobre museos y colecciones museográficas de España en MECD: *op. cit.*, p. 35.

A nivel europeo, según Todorov, «se inaugura un museo cada día, lo que supone la apertura de unos 365 nuevos museos cada año en toda Europa.»²⁶⁶ España contribuye a esta cifra con una apertura de unos 40 museos al año, según el incremento de las últimas décadas, de los cuales aproximadamente un 40% son de arte contemporáneo. En nuestro ámbito de estudio es importante tener en cuenta que:

El boom de los museos de arte, y más concretamente de los vinculados al arte contemporáneo, al hilo del crecimiento económico planetario, ha experimentado en los últimos treinta años un extraordinario ascenso como signo de modernidad y bienestar comunitario. Se ha vivido una situación de euforia con la terciarización de la sociedad; la cultura se ha convertido en generadora de empleo y ha atraído influjos extraculturales, dotando de un plus añadido a su oferta. En definitiva, ha sido una situación desmesurada con una inflación del 800% del mercado del arte contemporáneo.²⁶⁷

Observando el mapa de museos y centros de arte contemporáneo en España (fig. 31), es evidente que la dispersión de museos y centros de arte que se ubican actualmente en nuestro país genera una red bastante homogénea. Pero, si nos paramos a analizar todos y cada uno de estos puntos, nos damos cuenta de que el panorama no es tan homogéneo en cuanto a la calidad ni en cuanto al interés de las programaciones de todos los centros y museos de arte contemporáneo repartidos por el territorio español.

Este desarrollo museístico indiscriminado tiene su origen en el cumplimiento de la Ley de creación de museos públicos en toda España²⁶⁸ y en su incorrecto acatamiento, que, según Aurora León, se ha entendido «de forma cuantificada, no cualificada; es decir, promocionando el nacimiento de numerosos museos provinciales, locales y comarcales»²⁶⁹. Esta ingente cantidad de museos no puede operar correctamente debido a la falta de presupuestos económicos destinados a la contratación de equipos especializados que trabajen en la gestión de los recursos de una forma racional guiados por un proyecto museístico coherente. La operatividad de estos museos solo será fructífera, según León, «cuando se llegue a una mutación de los valores de cuantificación por cualificación»²⁷⁰, cuando se cambie la mentalidad de invertir en construir y en inaugurar nuevos centros por la de invertir en planes de viabilidad para aprovechar y mejorar los ya existentes.

²⁶⁶ TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria. El arco iris de Ulises*, Barcelona, Paidós, 2008 (citado por GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés: *op. cit.*, p. 145).

²⁶⁷ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 68.

²⁶⁸ Ley del 13 de mayo de 1933 (citado por LEÓN, Aurora: *op. cit.*, pp. 355-356).

²⁶⁹ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, pp. 355-356.

²⁷⁰ *Ídem.*



Figura 31. Mapa de museos y centros de arte contemporáneo en España. Elaboración propia

Aunque la mencionada Ley de creación de museos públicos en toda España fue dictada durante la República, y a pesar de los cambios políticos, históricos y sociales, su misión se ha mantenido vigente. Con el paso del tiempo, la llegada de la democracia y la bonanza económica debida al «boom del ladrillo», se fomenta todavía más este espíritu constructivo y la creación de museos tanto públicos como privados se disparó. Según Rosa Olivares:

El resultado final de esta ansiedad constructiva, de esta especie de «pasión» por el arte actual es sin duda una desmesura que se aleja de una realidad social de igual manera que el vacío del pasado negaba un interés real de la población por el arte actual. La situación de estas últimas décadas ha obedecido más a una situación política, incluso a veces electoralista, que a la necesidad de construir opciones de cultura reales, y la prueba está en que en muchas y desgraciadas ocasiones, una vez inaugurados estos centros, quedaban huérfanos de atención y de presupuestos.²⁷¹

²⁷¹ OLIVARES, Rosa: «Una red de museos» en OLIVARES, Rosa / GARCÍA, Carolina: *op. cit.*, p. 18.

3.3.5. La crisis

A partir de 2008, debido a la crisis económica, la creación e inauguración de museos y centros de arte se paraliza, incluso en centros que estaban ya proyectados o en construcción, como el KREA Expresión Contemporánea, en Vitoria, proyecto realizado por la empresa La Fábrica²⁷² para la Fundación Caja Vital, cuya inauguración estaba prevista en 2010 y que actualmente sigue paralizado (fig. 32).



Figura 32. Imagen que presentaba el edificio del Convento de Betoño (edificio destinado a albergar el centro cultural KREA Expresión Contemporánea) el 8 de noviembre de 2014

Así ocurre también con el Museo de Cantabria, proyectado por los arquitectos Tuñón y Mansilla en 2004, que no ha llegado a construirse y del que su única forma física es la maqueta del proyecto. El edificio, según el proyecto, albergaría un museo de arte contemporáneo y otro de prehistoria. No ha llegado a construirse pero fue presentado en ARCO y publicitado en televisión en anuncios de promoción turística. El Centro de Creación de las Artes de Alcorcón CREA, incluido dentro del complejo «Ciudad del Circo» es otro de los complejos culturales endeudados que paralizó sus obras

²⁷² Para más información puede consultarse la descripción del proyecto en la página web de La Fábrica: http://www.lafabrica.com/es/proyectos/1/centros-de-creacion-y-exhibicion/2/krea_-expresion-contemporanea

supuestamente hasta que un futuro inversor pueda hacerse cargo de los 40 millones de euros que se necesitan para poder concluirlos.

Un ejemplo de futuro incierto es el de la Tabakalera de San Sebastián, proyecto que comenzó a desarrollarse en 2007, sin estar terminadas todavía las obras del edificio que le da nombre, y que como puede leerse en su propia página web, ya trabaja desde un proyecto cultural que «será el *motor* del edificio que albergará diferentes proyectos e iniciativas culturales, fortaleciendo una comunidad creativa y propiciando espacios de colaboración y relación entre los diferentes agentes y la ciudadanía»²⁷³.

Otros centros que llevaban varios años funcionando se cierran por motivos económicos, como el Museo Chillida-Leku (2000-2010), situado en Hernani (Guipúzcoa), que se cierra en diciembre de 2010 tras no alcanzar un acuerdo con el Gobierno Vasco, que había ofrecido a los herederos de Chillida 80 millones de euros por la adquisición de los terrenos y las obras. O el Espacio Torner (2005-2011), en Cuenca, que cerró sus puertas en noviembre de 2011 debido a que el Ayuntamiento no podía hacer frente a una deuda de 105.000 euros.

Esta situación no sólo afecta a los museos y centros de arte, otros espacios expositivos también se cierran; uno de los ejemplos más sonados es el de la Sala América de Vitoria. O bien, para poder sobrevivir, se adhieren a otros centros, como la Sala Parpalló²⁷⁴ de Valencia, que se encuentra ubicada desde 2012 en el MUVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad).

Un caso aparte es el del Canòdrom Centre d'Art, que iba a albergar un centro de creación contemporánea que debía dirigir el suizo Moritz Küng y que, finalmente, ha abierto sin director en la antigua fábrica textil Fabra i Coats, y por ello ha terminado denominándose Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani de Barcelona. En Barcelona existen algunos centros que siguen esta misma línea en lo que se refiere a la dirección, o mejor dicho a la ausencia de ésta, como La Virreina Centre de la Imatge o La Capella, que en lugar de asumir una dirección propia están dirigidos por una mesa curatorial formada por el MACBA y el ICUB. En el resto de España, los ejemplos de centros que

²⁷³ <http://www.tabakalera.eu/es/tabakalera/>

²⁷⁴ La Sala Parpalló comenzó a funcionar en la sede del Teatro Escalante. A principios de la década de 1990 fue trasladada al Palau dels Scala. Unos años después fue integrada al Centro Cultural la Beneficència. A partir de 2001 fue reubicada en el MUVIM. En 2005 se desplazó a una de las alas pertenecientes al claustro del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia. En mayo de 2011 se traslada de nuevo a la Beneficència hasta 2012 que vuelve al MUVIM

trabajan sin director, sin presupuestos y/o sin proyecto museístico son también numerosos. Así lo manifiestan textos como el publicado en el editorial del n.º 56 de *Exit Express, Revista de Información y Debate sobre Arte Actual*, escrito por Rosa Olivares y titulado «De brazos caídos», que expone algunas de las preocupaciones que surgían entre finales de 2010 y principios de 2011.

Y así nos vamos enterando de que la situación del MEIAC en Badajoz, desde hace años difícil, es a día de hoy imposible habiendo sido abandonado por políticos y entidades financieras; que en el MARCO de Vigo tendrán que aguantar con la exposición de Virxilio Vieitez (inaugurada a finales de octubre) hasta abril del año que viene (menos mal que es magnífica, pero aun así nos parece un poco excesivo). En el CGAC, al margen de las deudas contraídas por la anterior dirección, el recorte del 40% impide cualquier adquisición por el momento. En Canarias no tenían dinero ni para nombrar el director del CAAM, y el TEA se ha convertido en un cine de barrio. En Andalucía la situación es tan penosa que ya ni se intenta recuperar el Centro José Guerrero, y el CAAC está resistiendo cortes y recortes de presupuestos. En San Sebastián, Tabakalera se pospone sine die, y en ARTIUM las bombillas de Javier Pérez tiemblan no por las corrientes de aire, sino de miedo por los previsibles presupuestos a la baja. Y eso en la «Suiza española».²⁷⁵

Muchos museos y centros de arte se crean sin una línea de actuación o director, o gestionados por cargos políticos poco cualificados artísticamente. Dice Rosa Olivares que «a pesar de la infraestructura, nos sigue faltando la estructura»²⁷⁶. Algo que también manifiesta Andrés Gutiérrez Usillos, en este caso haciendo hincapié en la insuficiente dotación económica:

Un problema que se incrementa exponencialmente según se ha ido incrementado la cantidad de museos ubicados en nuestro país, porque «si los museos son un servicio público, a pesar (d)el incremento de los últimos años, quizá aún su número no es suficiente para satisfacer adecuadamente una demanda de ocio diversificada y sin duda no cuentan con dotación suficiente para afrontarla».²⁷⁷

Según Rosa Olivares el número sí es suficiente, «ahora el reto no está en la cantidad sino en la calidad y la profesionalidad. Esperemos que para ello no hagan falta otras tres décadas»²⁷⁸. Aunque para otros, como Valle Garagorri, la solución sería mucho más sencilla y radical:

Deberían desaparecer, además, los centros de arte (privados o nacionales), cada vez más numerosos, floreciendo como setas por todas partes, empujados por un extraño prurito interprovincial de «tonto el último» (aunque después sólo les quede dinero para las paredes, y se agote rápidamente el presupuesto sin tener fondos para poder comprar ya nada interesante) y con ellos los centros y los

²⁷⁵ OLIVARES, Rosa: «De brazos caídos», en OLIVARES, Rosa (ed.): *Exit Express, Revista de Información y Debate sobre Arte Actual*, n.º 56, Madrid, Olivares & Asociados, diciembre 2010-enero 2011, p. 5.

²⁷⁶ OLIVARES, Rosa: «Museos y Centros de Arte» en «Especial Centros del Arte Contemporáneo en España», *Lápiz* n.º 95-96, Madrid, 1993, p.29.

²⁷⁷ GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés: *op. cit.*, p. 23.

²⁷⁸ OLIVARES, Rosa: «Una red de museos» en OLIVARES, Rosa / GARCÍA, Carolina: *op. cit.*, p. 18.

espacios alternativos (porque terminan por reproducir —o aspiran secretamente— a los esquemas de sus hermanos mayores)²⁷⁹

En medio de esta crítica situación, se ha gestado en un período muy corto un nuevo concepto de museo, que en parte también se debe a la creatividad que se genera en los momentos de crisis. Se ha pasado de la idea del museo tradicional a un nuevo concepto de espacio artístico:

se ha pasado, en apenas 30 años, desde la idea del museo como contenedor, almacén donde se guardan y se conservan las obras de arte, al concepto de museo como lugar de interacción entre el público y el arte, al centro como lugar de exposiciones temporales, y finalmente, al museo como centro de producción de obras de arte,[...]. Estos nuevos espacios suponen un cambio de paradigma, llegando a minimizar el espacio (y los costes) de almacenamiento y exposición para dotar a los de producción, cambiando las salas o los almacenes por laboratorios y talleres donde trabaja el artista y, en ocasiones el público.²⁸⁰

Parece que una de las ideas que prolifera es que no tiene sentido que en un museo de arte contemporáneo no haya interacción entre público y obra, aunque esto no quita para que puedan seguir existiendo museos tradicionales; eso sí, quizá el debate se trasladaría ahora a si deberían llamarse museos de arte contemporáneo. Nos encontramos ante una situación compleja en la que los límites, las tipologías y las funciones de los espacios artísticos contemporáneos son cada vez más confusos. A este respecto Martí Manen plantea que:

La indefinición es la base de una nueva hornada de instituciones. Aceptar que los tiempos de investigación, producción, presentación y distribución han cambiado obligando a replantear una definición institucional por áreas. La fábrica post-industrial dedicada a la cultura es un ejemplo del lío al que nos enfrentamos. Lío conceptual, lío formal y también lío económico.²⁸¹

Y, como manifiesta, Montaner «la institución museo de arte contemporáneo es el más contundente blanco y reflejo de las contradicciones conceptuales y sociales contemporáneas.»²⁸²

Como conclusión, mostramos la siguiente gráfica (fig. 33), en la que puede apreciarse el incremento de museos y centros de arte en espacios temporales de 10 años, así como la cantidad de museos y centros de arte contemporáneo —con edificio— que fueron inaugurados entre los años 1950 y 2014. Para la elaboración de esta gráfica no hemos

²⁷⁹ VALLE GARAGORRI, Agustín: «Lista (abierta) sobre algunas cuestiones que deberían desaparecer en el arte del siglo que viene» en HONTANA, Julio / SAÉNZ, Reyes (coords.): *Arte contemporáneo. Conferencias. Logroño 2003/2004*, Logroño, Cultural Ríoja, 2005, p. 14.

²⁸⁰ OLIVARES, Rosa: «Una red de museos» en OLIVARES, Rosa / GARCÍA, Carolina: *op. cit.*, p. 18.

²⁸¹ MANEN FARRERO, Martí: *op. cit.*, p. 110.

²⁸² MONTANER, Josep María: *Museos...*, *op. cit.*, p. 86.

tenido en cuenta todos los centros culturales, de creación y de producción que se abrieron durante ese período. Hasta 2014 se inauguraron en España 6 centros culturales, 9 centros sociales y culturales, 5 centros de creación —a veces combinados con centros de producción— centros de ocio y cultura, etc. Y 7 museos sin edificio.

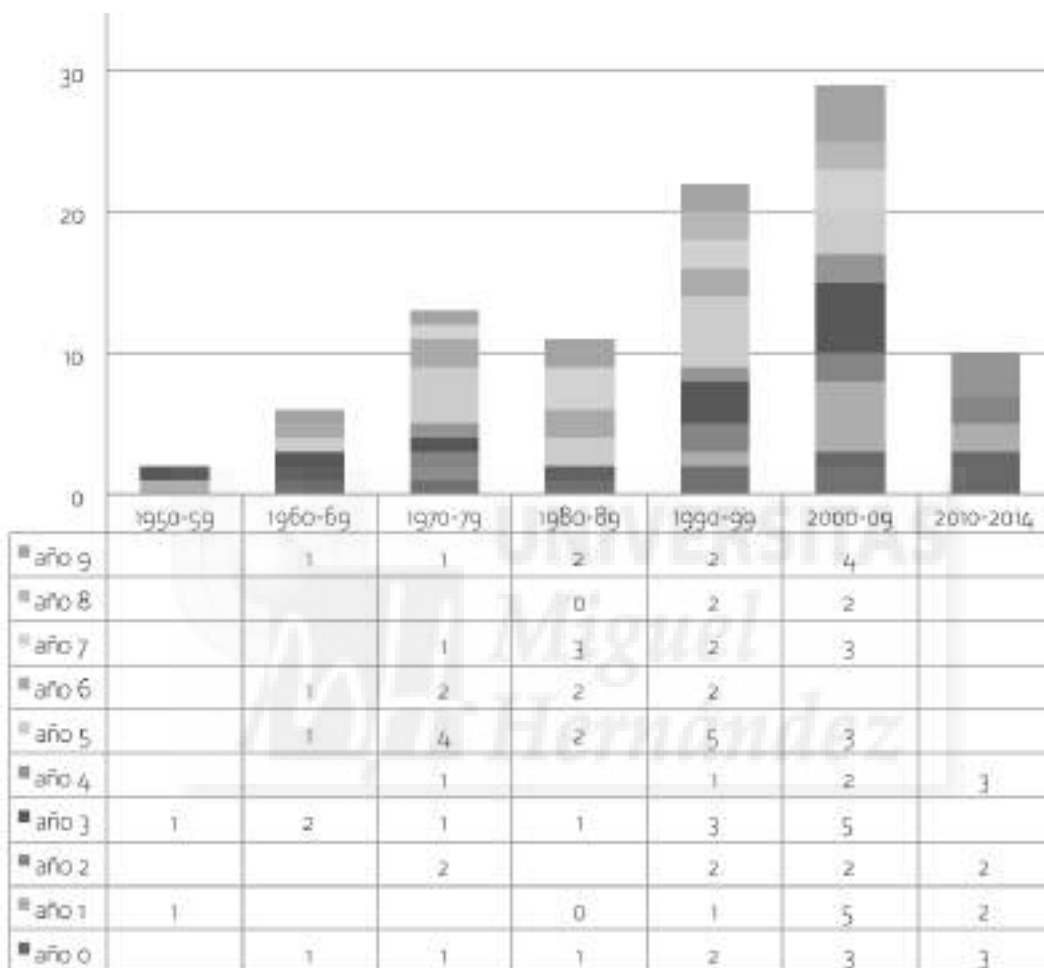


Figura 33. Gráfica de los museos y centros de arte contemporáneo inaugurados en España entre 1950 y 2014 (por fecha de inauguración). Elaboración propia

3.4. El marketing cultural

La palabra *marketing* proviene del inglés y suele traducirse al castellano como mercadotecnia. Consiste en una serie de principios y prácticas para desarrollar una estrategia comercial de promoción y propaganda que busca el aumento del comercio de un producto, especialmente de su demanda. Al aplicar estos principios y prácticas al

ámbito de la cultura surge el denominado *marketing* cultural, que aprovechando las técnicas de la mercadotecnia desarrolla estrategias de promoción y difusión cultural. La estrategia de *marketing* cultural engloba la creación de atributos simbólicos de identidad e imagen corporativa, cuando al crear estos atributos, como argumenta Norberto Chaves se produce un desplazamiento intencionado del valor de lo *objetivo* (producto) a lo *subjetivo* (productor), el contenido de la comunicación se desplaza hacia el emisor, hacia la *identidad del emisor*, produciendo

un proceso de subjetivación de la comunicación social, una especie de giro de la mirada hacia la boca que emite el mensaje en detrimento de los contenidos, otrora protagonistas, del mismo.
[...]
Se habla así de la «imagen de un país», la «imagen de una ciudad», la «imagen de un barrio», la «imagen de un género cultural», etcétera, como de verdaderos sujetos con personalidad; entidades tácitas que mediante su acceso a la dinámica de la imagen adquieren un yo social.²⁸³

En este apartado analizaremos este tipo de imágenes institucionales subjetivadas, prestando atención a la personalización del continente, el país, la ciudad y el museo a través de la marca Europa, la marca España, la marca ciudad y la marca-museo.

3.4.1. La marca Europa

En el apartado anterior (v. I.3.3) hablábamos de la burbuja cultural en España, esta situación se deriva de la política de reconversión de las ciudades que comenzó en Europa en la década de 1970. La civilización europea actual se basa en la importancia de las ciudades, más que en la importancia de los países. Surge así la llamada *Europa de las ciudades*, en la que cada una de las ciudades debe competir por fortalecer su identidad basándose fundamentalmente en los complejos culturales, y especialmente en los museos.

Es también a partir de la década de 1970, el «momento en el que el museo se convierte en pieza clave de la sociedad civil postindustrial en la que el sector servicios, información, comunicación, diseño, cultura y ocio ocupan un lugar preferente»²⁸⁴. Según Montaner a partir de este momento los museos comienzan a desarrollar una nueva sensibilidad urbana, «no son sólo monumentos, que era el atributo de los museos del siglo XIX, sino

²⁸³ CHAVES, Norberto: *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 15.

²⁸⁴ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 195.

que se configuran como focos urbanos integrados al lugar, que articulan las diversas piezas ya existentes y que configuran incluso espacios al aire libre: patios, plazas, calles, rampas, jardines con esculturas.»²⁸⁵ Si a esto le sumamos la «estetización de la política»²⁸⁶ nos encontramos con la proliferación de diversas estructuras dedicadas al ocio como polideportivos, estadios de fútbol y por supuesto centros artísticos.

Uno de los mejores ejemplos de fortalecimiento identitario de una ciudad lo constituye el Centro Georges Pompidou, cuyo concurso para elegir el proyecto se realizó en 1970 y tras él comenzó su construcción, que duró hasta 1977, año de su inauguración. En este centro adquiere más importancia social el continente que el contenido, haciendo sombra el edificio a las obras que alberga. El Pompidou se utilizó como un regenerador urbano del barrio parisino de Beaubourg, una zona deprimida antes de la construcción del centro. Como consecuencia del éxito del Pompidou una ingente cantidad de instituciones públicas europeas se lanzó a la apertura indiscriminada de centros y museos de arte.

Como comentábamos anteriormente el uso de museos y centros culturales en la regeneración de las ciudades es un fenómeno que también se observa en España²⁸⁷. A partir de la década de 1980 todas las comunidades autónomas quieren tener un museo de arte, a ser posible contemporáneo, en alguna de sus ciudades.

Los museos de arte contemporáneo suelen enclavarse en cascos históricos con problemas sociales y urbanísticos, en España tenemos numerosos ejemplos de ello²⁸⁸, el más famoso de todos ellos es el Guggenheim de Bilbao (1997), aunque no fue el primero en construirse, le preceden museos como el MACBA en Barcelona (1995), el IVAM en Valencia (1989), o el Reina Sofía en Madrid (1986).

No será casualidad que en esta *Europa de las ciudades* se estén creando nuevas «ciudades» dentro de las ya existentes. En España podemos destacar varias que utilizan este apelativo y que se relacionan con la «cultura» y con el despilfarro de los políticos en su financiación: la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia, la Ciudad de la Luz de Alicante, la Ciudad del Circo de Alcorcón o la Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela.

²⁸⁵ MONTANER, Josep María: *Museos...*, *op. cit.*, pp. 61-62.

²⁸⁶ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 107.

²⁸⁷ Es importante tener en cuenta que España entra en la Unión Europea en 1986.

²⁸⁸ Para más información sobre este tema puede consultarse LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (ed.): *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1997.

Las infraestructuras culturales son el emblema propagandístico de la marca Europa, una marca basada en atributos como la amplia oferta cultural, los lugares emblemáticos, las empresas competitivas y una unión monetaria sólida. Todos ellos emblemas que se han tambaleado y han caído durante la crisis económica que comenzó en 2008. El mayor auge de la marca Europa se dio con la llegada del euro y el capitalismo del fin de milenio que «ha concedido una especial importancia al consumo cultural y al ocio»²⁸⁹. El museo se convierte en el nuevo centro de consumo, de consumo cultural. «El museo ha pasado a ser el lugar más importante para la congregación pública, junto con el centro comercial. Ambos espacios, fundamentalmente urbanos, constituyen las nuevas estructuras sobre las que el arquitecto puede innovar y presentar sus nuevas propuestas»²⁹⁰. El consumismo cultural tiene consecuencias nefastas como la falsa imagen de democracia cultural en la que estamos inmersos desde la llamada democratización de la cultura. En palabras de Aurora León:

En la actualidad, el «progreso democrático» que caracteriza a la gestión de la nueva clase dirigente se manifiesta en una «democratización cultural» que enmascara la auténtica realidad. Se trata de un trueque cuantitativo-cualitativo que atiende al crecimiento progresivo, superproducción y consumismo de los objetos culturales más que a una auténtica acción cultural dirigida a todos. La masiva industrialización de la cultura (serigrafías, reproducciones, fotografías de arte, catálogos a «todo color»...) se presenta falazmente como medio del progreso cultural y de acceso a las masas cuando en realidad este progreso sigue afectando solamente una clase burguesa que guisa, come y digiere a su antojo sus alimentos.²⁹¹

Esta falsa democratización cultural ha hecho posible, según Iñaki Esteban, que el ocio cultural en Europa se haya convertido en materia de Estado. En un nuevo negocio en el que «lo que antes era territorio de los ricos, como el tenis, el golf o el arte, ha perdido su carácter privilegiado y cualquier persona puede acceder a él gracias a las políticas del bienestar.»²⁹²

3.4.2. La marca España

En nuestro país, además, tenemos nuestra propia marca, la marca España. Marca España es un proyecto político del Estado Español, iniciado en 2012, cuyo objetivo principal es

²⁸⁹ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p.173.

²⁹⁰ *Ibidem.*, p. 185.

²⁹¹ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 48.

²⁹² ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 105.

mejorar la imagen de este país dentro y fuera de sus fronteras. Se basa en el concepto de que una buena «imagen-país» es un activo que sirve para respaldar la posición internacional de un Estado en los ámbitos económico, cultural, social, científico y tecnológico. En la página web concebida para divulgar las actividades realizadas desde esta iniciativa podemos leer en el apartado de infraestructuras, frases como esta: «Hace tres décadas, todo un país tomó la decisión de cambiar. De avanzar, de no quedarse atrás. Decidió estar en Europa y en el mundo. Apostar por su futuro, y ayudar a construirlo mediante avanzadas infraestructuras.»²⁹³

Todo comienza con la creación, en el Real Decreto 998/2012²⁹⁴, de la figura del Alto Comisionado del Gobierno para la Marca España, con rango de Secretario de Estado. Este cargo es ocupado hasta la actualidad por el empresario y funcionario Carlos Espinosa de los Monteros y Bernaldo de Quirós, IV marqués de Valtierra, que fue presidente de Iberia y de Aviaco y consejero delegado de Mercedes-Benz España. Entre sus competencias está la planificación, el impulso y la gestión coordinada de las actuaciones de las Administraciones Públicas, de los organismos públicos de ellas dependientes y de cuantas entidades públicas y privadas protagonizan y están implicados en la promoción de la imagen de España. Esta forma de promocionar España y su marca en sí, es algo que según Agustín Valle Garagorri debería desaparecer, alegado de la siguiente forma:

deberían desaparecer ya mismo las «grandes exposiciones» en la que lo único que se pretende es vender la marca de fábrica «España» (a través de la obra del malogrado Úrculo y similares), del mismo modo que durante el franquismo se exportaban camiones «Pegaso», el arte de Antonio «el bailarín», o las inefables castañuelas de Lucero Tena; «No Logo» para siempre...²⁹⁵

3.4.3. La marca ciudad

Como explicábamos anteriormente, la marca Europa condujo a la *Europa de las ciudades*. Nos detendremos ahora únicamente en el aspecto de la utilización de la marca ciudad para su promoción. Quizá el primer antecedente de la marca ciudad sea el *I Love New York*,

²⁹³ Tomado de la página oficial Marca España: <http://marcaespana.es/es/economia-empresa/infraestructuras/>

²⁹⁴ Real Decreto 998/2012, de 28 de junio, por el que se crea el Alto Comisionado del Gobierno para la Marca España y se modifica el Real Decreto 1412/2000, de 21 de julio, de creación del Consejo de Política Exterior. BOE n.º 155, de 29 de junio de 2012, pp. 46129-46132.

²⁹⁵ VALLE GARAGORRI, Agustín: *op. cit.*, p. 23.

diseñado por Milton Glaser en los años 1970, que consistía en una campaña publicitaria para la promoción del turismo en Nueva York. La marca tuvo tal éxito que se ha convertido en el símbolo de Nueva York y en un modelo a imitar en el resto del mundo. Francesc Muñoz describe en su artículo «La ciudad está en venta» como las campañas utilizadas en los años setenta para revalorizar las ciudades parecen hoy inocentes, frente a la agresividad de las actuales.

Desde finales de los setenta, sin embargo, empieza a entenderse que «todo» en la ciudad puede ser diseñado, incluso elementos no estrictamente urbanísticos como la misma imagen urbana o el sentimiento de pertenencia a ella por parte de los habitantes. Campañas de entonces como el «I love NY» parecen ahora ingenuos experimentos comparados con los actuales programas de imagen urbana, cada vez más sofisticados y, al tiempo, más comunes y estandarizados.²⁹⁶

Joan Costa, refiriéndose también al artículo de Francesc Muñoz, enuncia que debido a la alta competencia entre las ciudades para atraer el turismo y con ello sus beneficios económicos se está desarrollando enormemente el mercado internacional de imágenes urbanas. Costa destaca que en la época actual prácticamente todo «puede ser utilizado para crear una marca atractiva: desde la comida local a la arquitectura, y desde los atributos del entorno a las características de la conducta de los propios habitantes.»²⁹⁷

En el sector turístico, sector especialmente desarrollado en España, se ha originado desde hace algunos años, un cambio significativo, «el símbolo de la evolución en las ciudades ha migrado de los negocios o las instituciones políticas a la cultura, un cambio que no surge de unas nuevas pasiones culturales, sino de la necesidad de situarse en el mercado del turismo y de hacer visible el bienestar de la clase media local»²⁹⁸.

La competencia entre las ciudades es un hecho manifiesto. Existen diferentes «concursos» en los que las ciudades compiten para optar a diferentes títulos como el de *Capital Europea de la Cultura*. Título otorgado desde 1986 por el Consejo y el Parlamento europeo en el que durante un año las ciudades tienen la posibilidad de mostrar su vida cultural. Algunas ciudades aprovechan este evento para transformar sus estructuras culturales con el fin de ser reconocidas en el ámbito internacional.

²⁹⁶ MUÑOZ, Francesc: «La ciudad está en venta», en *Culturas, La Vanguardia*, 8 de octubre de 2003, Barcelona, p. 4.

²⁹⁷ COSTA, Joan: *La imagen de marca: Un fenómeno social*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 170-171.

²⁹⁸ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, pp. 36-37.

Hasta 1999 el título se denominó *Ciudad Europea de la Cultura*, año en el que el Parlamento Europeo toma la decisión²⁹⁹ de introducir un nuevo procedimiento de selección para las capitales en el período comprendido entre 2005 y 2019. La decisión se tomó debido a la atroz competencia de los miembros de la comunidad europea por obtener el preciado reconocimiento. Con este sistema cada país miembro tiene la oportunidad de albergar la Capital Europea de la Cultura por lo menos una vez. En la siguiente tabla (fig. 34) se muestran los países que están autorizados a presentar candidatura cada año, según la Decisión n.º 1622/2006/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 24 de octubre de 2006.

ORDEN PARA EL EJERCICIO DEL DERECHO A PRESENTAR LA CANDIDATURA DE UNA CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA ⁽¹⁾		
2007	Luxemburgo	Rumania ⁽¹⁾
2008	Reino Unido	
2009	Austria	Lituania
2010	Alemania	Hungría
2011	Finlandia	Estonia
2012	Portugal	Eslovenia
2013	Francia	Eslovaquia
2014	Suecia	Letonia
2015	Bélgica	República Checa
2016	España	Polonia
2017	Dinamarca	Chipre
2018	Países Bajos	Malta
2019	Italia	Bulgaria ⁽²⁾
(1) En virtud de lo dispuesto en la decisión n.º 1419/1999/CE, la ciudad rumana de Sibiu fue designada Capital Europea de la Cultura para 2007.		
(2) Bajo reserva de su adhesión a la UE, Bulgaria participará en la «Capital Europea de la Cultura» de 2019.		

Figura 34. Orden para el ejercicio del derecho a presentar la candidatura de una Capital Europea de la Cultura. Tomado de la Decisión n.º 1622/2006/CE del Parlamento Europeo y del Consejo (24/10/2006)

Cada ciudad desarrolla para este fin unas líneas generales en las que se basa su proyecto cultural que debe resaltar la dimensión europea y que suele integrar valores como la solidaridad, la igualdad y la defensa de los derechos humanos. Además del proyecto cultural se desarrolla un proyecto de identidad y de *marketing* cultural que incluye el diseño de una imagen de marca (fig. 35).

²⁹⁹ Decisión n.º 649/2005/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 13 de abril de 2005, que modifica la Decisión n.º 1419/1999/CE, por la que se establece una acción comunitaria en favor de la manifestación «Capital europea de la cultura» para los años 2005 a 2019. Modificada posteriormente por la Decisión n.º 1622/2006/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 24 de octubre de 2006, por la que se establece una acción comunitaria en favor de la manifestación Capital Europea de la Cultura para los años 2007 a 2019.



Figura 35. Imágenes de marca de las 6 ciudades españolas finalistas para optar al título de capital europea de la cultura. Burgos, Córdoba, Las Palmas, Zaragoza, San Sebastián y Segovia

En la conferencia *La ciudad atractiva City marketing y cultura: catedrales, museos y artefactos*, impartida en la Tercera Jornada del Plan Estratégico de la Cultura, Gildo Seidedos argumenta que «es en este entorno donde las ciudades descubren un camino que el mundo empresarial había recorrido unas cuantas décadas antes: si quiero que el cliente me elija antes que a otras ciudades he de hacer marketing de mi ciudad, he de invertir y desarrollar estrategias de city marketing»³⁰⁰.

Para desarrollar esa estrategia se desarrolla también un proyecto de identidad corporativa para la ciudad. Una identidad corporativa no se compone únicamente de un «logotipo», la identidad corporativa aúna tanto los valores invisibles como los visibles de una marca. La identidad corporativa engloba:

el carácter y los valores de una organización, incluyendo su cultura corporativa, que se presenta a través de las comunicaciones corporativas, los productos, servicios, imagen de marca, propiedades y el comportamiento de su personal. La creciente importancia de la identidad refleja la significación de los valores emocionales en la cultura de consumo.³⁰¹

La identidad, identidad entendida como «personalidad», es el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que lo caracterizan frente a los demás. Este conjunto de rasgos característicos de una personalidad no se basa únicamente en rasgos visuales —que es lo que correspondería a la identidad visual corporativa que tiene como

³⁰⁰ SEISDEDOS, Gildo: «La ciudad atractiva City marketing y cultura: catedrales, museos y artefactos», Tercera Jornada del Plan Estratégico de la Cultura, *Asociación Plan Estratégico Ciudad de Burgos, Burgos Ciudad 21*, Burgos, 2009, p. 2. [en línea] [Fecha de consulta: 03/05/2014]. Disponible en: <http://burgosciudad21.org/adftp/Burgos0309GildoSeidedos.pdf>

³⁰¹ PRESS, Mike / COOPER, Rachel: *El diseño como experiencia. El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 221.

núcleo la marca— sino que en ella se aúnan otros factores como los ambientales, los culturales y los verbales. En resumen, la identidad visual corporativa es el área del diseño gráfico que actúa en la identificación de empresas e instituciones a través de marcas, articuladas y aplicadas según unas pautas preestablecidas y la identidad corporativa es la interpretación por parte de la audiencia, de los atributos identificatorios de la empresa.

Los elementos que componen una identidad visual corporativa, se podrían resumir en tres: el nombre verbal, el nombre visual junto con su imagen gráfica y los atributos intangibles. Como explica Joan Costa:

El universo de la marca se compone de la expresión verbal y visual de su identidad. De los productos/servicios; la notoriedad, la calidad, el precio y la distribución de esos productos/servicios; los puntos de venta y servicio.

Los contenidos, argumentos, ideas, etc., y los soportes de comunicación (envases y embalajes, folletos de instituciones, publicidad, medios masivos y selectivos). Los eventos, patrocinios, innovaciones. Las relaciones con accionistas, distribuidores, prescriptores, clientes, consumidores, líderes de opinión, asociaciones de usuarios y consumidores y otros sectores sociales. El comportamiento de la marca/empresa (qué es, qué hace y cómo lo hace). Su discurso y su personalidad. La satisfacción de los consumidores y usuarios, etc.³⁰²

La creación de una identidad corporativa para una ciudad se implementa sobre el concepto de identidad institucional, Norberto Chaves la define de la siguiente manera:

La identidad institucional es el conjunto de atributos asumidos como propios por la institución. Este conjunto de atributos constituye un discurso —el «discurso de la identidad»— que se desarrolla en el seno de la institución de un modo análogo al de la identidad personal en el individuo.³⁰³

El mismo autor añade que el desplazamiento de la producción al cambio y de lo económico a lo ideológico «son precisamente las dos grandes novedades producidas en nuestro entorno social las que han instalado el problema de identificación de los agentes sociales creando el campo propicio para la aparición de la “imagen institucional” como verdadero género comunicacional de la época»³⁰⁴.

La marca se utiliza como valor, sirve para representar los rasgos principales de una empresa, a través de un símbolo, pero un símbolo cargado de valores, como explica Joan Costa:

Con la multiplicación de la producción, la hiperoferta de productos/servicios y la explosión mediática masiva se produce la gran transformación, comentada por Hegel, de lo cuantitativo a lo cualitativo.

³⁰² COSTA, Joan: *op. cit.*, p.121.

³⁰³ CHAVES, Norberto: *op. cit.*, p. 26.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 13.

Las marcas no han adquirido toda su importancia y valor más que cuando la saturación de la producción y de los media las han hecho numerosas y omnipresentes, y las han colocado en la cumbre del consumismo.

La marca es investida, entonces, de su discurso simbólico que la transforma en un valor. Un intangible que se ha convertido en un activo principal de nuestras empresas. La marca física ha sido así transmutada en el intangible de su propia *imago* (imagen mental, imagen pública, imagen social, más allá del valor de cambio y el valor de uso).³⁰⁵

La marca se transforma en valor y en fenómeno «desde la Revolución francesa, la marca dejó de ser una *cosa*, un signo, para convertirse en un *fenómeno*. Un fenómeno socioeconómico, político y cultural, pero también legal, formal, semiótico, etc.»³⁰⁶ y ese valor se construye en la mente, como enuncia Walter Landor, presidente de la agencia de publicidad Landor, «los productos se hacen en las fábricas [...] pero las marcas se hacen con la mente».³⁰⁷ Como consecuencia de esto en el terreno cultural, no se compra o vende la cultura, sino la imagen de cultura, la idea de cultura. Antón Reixa dice en el programa *Cuando éramos cultos*, refiriéndose a la Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela, que se ha vuelto a la idea prehistórica de pintar el objeto de deseo para poseerlo: «Si pinto el bisonte cazo el bisonte, si pinto la ciudad de la cultura, si construyo la ciudad de la cultura, tengo la cultura»³⁰⁸. Se ha confundido la producción de la imagen de la cultura con la creación real de cultura. La imagen cultural es un trampantojo, un decorado, una escenografía respaldada por la imagen, por el envoltorio.

Tanto el mercado del arte como el de la cultura forman parte del sistema capitalista, se han convertido en un producto de consumo, un producto que como tal necesitará de toda la parafernalia de una promoción y de la creación de su demanda.

3.4.4. La marca-museo

Una de las imágenes de marca que más se ha venido desarrollando en España desde los años noventa es la de la marca-museo, como método para apoyar ese *branding* de las ciudades. La identidad de un museo antes basada en la gran obra maestra característica

³⁰⁵ COSTA, Joan: *op. cit.*, p.14.

³⁰⁶ *Ibidem*, p.18.

³⁰⁷ Página web de Landor (citado por KLEIN, Naomi: *No Logo. El poder de las marcas*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 284.)

³⁰⁸ «Cuando éramos cultos», *Salvados*, La Sexta, Barcelona, El Terrat, Fecha de emisión: 11/03/2012, min. 48:00.

de la colección permanente —por ejemplo el Guernica de Picasso en el Reina Sofía— se ha desplazado de la obra como emblema del museo al edificio como símbolo.

Las estrategias promocionales del ámbito publicitario que se están aplicando en los museos hacen que la función preferente de la conservación sea superada, en muchas ocasiones, por la función de difusión. Según manifiesta Francisca Hernández «muy lentamente, estamos asistiendo a una inversión de las funciones que tradicionalmente se consideraban prioritarias en la institución museal, en la que conservación, investigación y educación han cedido su puesto a la difusión y el servicio a los visitantes.»³⁰⁹

El aumento de la oferta cultural, de los museos, los centros culturales y otros espacios de espíritu lúdico han forzado la utilización de técnicas de comercialización para atraer al mayor número de visitantes posible. A su vez el desarrollo de estas marcas institucionales y culturales ha servido para difundir tanto al edificio objeto del proyecto publicitario como a la ciudad, al país y a la comunidad europea en la que se ubica. El *branding* y el *marketing* se están utilizando desde hace tiempo para dotar a Europa, a España y a las ciudades que en ellas se encuentran de valores identitarios y publicitarios.

En algunas ocasiones no se sabe dónde comienza esa función propagandística. No es fácil distinguir si es la marca ciudad la que busca publicitarse a través de la marca-museo correspondiente, es la marca Europa, o es la marca España la que lleva a toda esta red de marcas que se alimentan unas a otras y se apoyan unas sobre otras como castillos de naipes. A modo de símil utilizaremos la siguiente cita de Hal Foster en la que explica como el diseñador canadiense Bruce Mau bromea con la cuestión de si la marca Coca Cola es obra de America o América obra de Coca Cola:

El diseño de Bruce Mau, afirma él cándidamente, «se ha hecho famoso por producir identidad» y «canalizar la atención» hacia el «valor de negocio». Vale, después de todo se trata de negocios, pero Mau debería haber dejado las cosas ahí. «En ese entorno», continúa, «la única manera de construirse una auténtica marca propia es añadir valor: envolver el producto con inteligencia y cultura. El producto aparente, el objeto ligado a la transacción, no es en absoluto el producto real. La cultura y la inteligencia se han convertido en el auténtico producto». No otra cosa es el diseño. La historia es así: encargado de proyectar un museo privado de la Coca Cola, Mau concluye: «¿Es Coca Cola obra de América? ¿O América obra de Coca Cola?». En estos mismos términos se ve también la vida biológica. «¿Cómo se manifiesta una entidad dentro de un entorno?» Lo han adivinado: por el diseño.³¹⁰

³⁰⁹ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *Manual...*, *op. cit.*, p. 230.

³¹⁰ FOSTER, Hal: *op. cit.*, p. 23.

El diseño se ha utilizado como medio a través del cual se otorga valor a los productos, y con ello se ha convertido a la cultura en industria cultural y a la vez en objeto de consumo, en mercancía comercializable. Lo que se comercializa no es ya el objeto en sí, sino la imagen de marca, lo que esa marca supone. Hal Foster comenta que

el viejo proyecto de reconectar Arte y Vida, de diversos modos sancionado por el Art Nouveau, la Bauhaus y muchos otros movimientos, acabó cumpliéndose, pero siguiendo los espectaculares dictados de la industria cultural, no las ambiciones libertadoras de la vanguardia. Y el diseño es una forma primaria de esta perversa reconciliación en nuestros tiempos.³¹¹

Así el arte forma parte de la vida como un objeto más de consumo. La cultura se convierte en ocio y en consecuencia, la cultura se transforma en objeto de consumo. Este objeto se sirve entonces de estrategias concernientes al mundo del consumismo como el *packaging*, o diseño de envases y embalajes. Y este envoltorio es imprescindible para dotar de una imagen reconocible a los productos culturales.

La inflación del diseño llega al punto de que el envoltorio reemplaza al producto. Sea el objeto del diseño el Joven Arte Británico o un candidato presidencial, «la propia marca» —la conversión del nombre de un producto en logotipo para un público con déficit de atención— es fundamental para muchas esferas de la sociedad, y por tanto el diseño también. La atención del consumidor y la retención de la imagen son sumamente importantes cuando el producto no es un objeto en absoluto.³¹²

El arte y la cultura son tratados como productos de consumo. La marca-museo funciona como cualquier otro producto, tanto en lo relativo al diseño como en lo relativo al consumo. Santos Zunzunegui apunta que es preciso recordar que en nuestros tiempos

el arte se confunde cada vez más con el espectáculo y que, en no pocos casos, la dimensión estética tiende a quedar en un segundo plano, oculta tras la obscena emergencia de su determinación económica. En otras palabras, en un mundo donde el diseño precede al *objeto*, la *moda* al *comportamiento* y la *publicidad* al *producto*, los hábitos propios del consumo epidérmico han alcanzando de lleno hace ya tiempo el mundo del arte.³¹³

El diseño se convierte en elemento imprescindible de nuestra sociedad y en el museo en reflejo de ésta. Norberto Chaves expresa que «el *packaging*, lejos de ser una mera técnica al servicio de la comercialización, constituye hoy una verdadera categoría sociocultural, aquella que sintomatiza el desplazamiento del interés social del producto a su imagen, del consumo de «valores de uso» al consumo de “valores de signo”»³¹⁴. En el contexto

³¹¹ *Ibidem*, p. 19.

³¹² *Ibidem*, p. 20.

³¹³ ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 13.

³¹⁴ CHAVES, Norberto: *op. cit.*, p. 13.

museístico el embalaje, el envase del producto-museo sería el edificio, tal y como argumenta Yona Friedman:

La imagen pública de un museo es la de un edificio más o menos clásico en el que se exhiben objetos de interés, de arte, etc. Los edificios de los museos son muy a menudo considerados como excelente arquitectura y se convierten en símbolos culturales.

Vivimos en una civilización de «embalajes». Los productos se asocian más con una caja, un coche, etc. (pensad en Andy Warhol) y no lo que estos embalajes «contienen».³¹⁵

Por un lado, el edificio del museo se utiliza como caja, como envase, embalaje, o envoltorio del arte y este envoltorio se sublima con el diseño, y por otro, el propio edificio se convierte en marca, en símbolo de identidad. Aquí el envoltorio funciona a la vez como símbolo y como edificio. Como enuncia Joan Costa:

las marcas nacieron en el contexto comercial. Y aunque nos parezca paradójico, no nacieron con los productos objeto de intercambio de consumo. Nacieron con sus envases. A la función de *significar* se unía, ya desde el principio, la de *identificar*. Todavía hoy, identidad y significado hacen la singularidad de las marcas.³¹⁶

Todo buen símbolo corporativo debe poseer una serie de características que también cumplirá el edificio-símbolo de entre las que destacan la de tener carácter distintivo y la de ser memorable. El carácter distintivo suele aplicarse al edificio del museo mediante la llamada arquitectura singular, que como su propio nombre indica le confiere una imagen única y por tanto distintiva. Esta imagen distintiva, en la mayor parte de las ocasiones, también implementa la fijación de su recuerdo, su celebridad, reforzando la segunda característica, ser memorable. Estas dos características aumentan cuando el proyecto arquitectónico se encarga a un arquitecto célebre que hará que la labor propagandística sea más viable, ya que se parte de una situación de notoriedad que produce expectación. Como muestra citamos nuevamente a Iñaki Esteban que alude a Hal Foster:

Las marcas arquitectónicas –los arquitectos mediáticos– no son necesarios en la construcción de un ornamento, pero lo refuerzan y proyectan. Como dice Hal Foster, los medios de comunicación se han convertido en uno de los «sitios» primordiales de la arquitectura, y contratar a uno de estos profesionales asegura cierto nivel de ornamentalidad y por consiguiente de publicidad en un entorno de servicios muy sensible a las diferencias identitarias, convertidas en reclamos comerciales y en escenario para el marketing político.³¹⁷

³¹⁵ FRIEDMAN, Yona: «Un museo no es un edificio» en RODRÍGUEZ, María Inés (coord.): *Arquitectura con la gente, por la gente, para la gente*, Barcelona, Actar-MUSAC, 2011, p. 74.

³¹⁶ COSTA, Joan: *op. cit.*, p. 27.

³¹⁷ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, pp. 44-45.

Uno de los arquitectos más famosos en España en el ámbito del diseño de museos es Frank Gehry. Hal Foster explica al respecto de este arquitecto, y de lo que ha supuesto sus diseños —destacando por supuesto el del Guggenheim de Bilbao—, que la arquitectura se ha convertido en la nueva centralidad del discurso cultural revestida de la «inflación contemporánea del diseño»³¹⁸ y estos hechos le han convertido en «no sólo nuestro maestro arquitecto, sino también nuestro maestro artista»³¹⁹, señalando que:

un arquitecto como Gehry, apoyado por clientes como el Guggenheim y el Banco DG, goza de una evidente ventaja sobre los artistas de otros medios. Tales clientes están ansiosos de adquirir una marca propia en el mercado global —en parte el Guggenheim se ha convertido en una marca propia, que a su vez vende a empresas y gobiernos— y estas condiciones favorecen al arquitecto capaz de proyectar un edificio que también circulará como un logotipo por los medios de comunicación. (Bilbao utiliza su museo Gehry literalmente como un logotipo: es el primer signo de la ciudad que se ve en la carretera, y ha puesto a Bilbao en el mapa turístico mundial.)³²⁰

Para generar identidad, de la misma forma que para diseñar los edificios de los museos se recurre a arquitectos de reconocido prestigio, para realizar la mayor parte de las marcas de museos y centros se recurre también a diseñadores estrella. Por ejemplo, el proyecto de identidad del centro cultural Arts Santa Mònica fue realizado por el diseñador gráfico y arquitecto Mario Eskenazi, que sustituyó en mayo de 2014 a la marca anterior realizada por el estudio Clase BCN. En el proyecto se pensó que lo más lógico era relacionar la identidad con el edificio (fig. 36) sin recurrir a la clásica imagen de su silueta. Entonces se recurrió a utilizar la rampa característica de su fachada, sugerida por las letras del nombre (fig. 37) creando una diagonal mediante el cambio progresivo de éstas.

³¹⁸ FOSTER, Hal: *op. cit.*, p. 27.

³¹⁹ *Ídem.*

³²⁰ FOSTER, Hal: *op. cit.*, pp. 27-28.



Figura 36. Imagen del edificio del centro cultural Arts Santa Mònica



Figura 37. Proyecto de identidad del centro cultural Arts Santa Mònica realizado por Mario Eskenazi

Otro ejemplo que también utiliza el concepto del edificio, en este caso de una manera todavía más conceptual es el proyecto de identidad realizado por el estudio Erretres para el centro de creación La Cárcel (fig. 38), de Segovia. En ella utilizan una letra «c» inscrita entre dos líneas verticales, simulando las rejas de la cárcel.



Figura 38. Imagen que muestra parte del proyecto de identidad realizado por el estudio de Erretres para el centro de creación La Cárcel

Las políticas actuales, y por tanto las culturales, se basan cada vez más en la estrategia propia de la disciplina del diseño gráfico, la de generar identidad, en la que se fundamenta el siguiente análisis de Joan Costa.

[...] si es cierto que la gente no compra productos sino marcas, no es menos cierto que lo que se compra no es el signo-marca —a pesar de su ostentación incluso en el vestir—, sino la *imagen* de esa marca reflejada en los individuos.

La marca deja así de ser un simple signo de identidad y reconocimiento asociado al producto para instalarse en lo más psicológico del imaginario social. Ahí se convierte en un referente —un auténtico estereotipo cultural—, en la medida en que esa imagen está cuajada de aspiraciones representadas por ella, de satisfacciones y emociones, y es símbolo de pertenencia a un grupo, a un estilo de vida, de encarnación de una idea, de un nexo social o cultural de identidad, de un *estatus* o, [...] es la *autoimagen* de su consumidor/usuario.³²¹

Gran parte de las megaconstrucciones culturales se han basado en esa idea de generar un orgullo colectivo, de pertenencia a un grupo. Este orgullo apoyado en la idea de pertenencia se ha inculcado a los ciudadanos haciéndoles ver que las infraestructuras culturales son motivo de vanagloria, aunque estos ciudadanos nunca se hayan interesado por la cultura y sin darse cuenta de que están siendo víctimas de una maniobra de persuasión. Según Iñaki Esteban:

³²¹ COSTA, Joan: *op. cit.*, p. 151.

Sólo hace falta fijarse en la reciente proliferación de centros artísticos en España para darse cuenta del significado de la democratización –o constitucionalización– del lujo institucional. No importa que muchos de ellos tengan un mínimo impacto en la población que les rodea. La mayoría de los ciudadanos no necesita usar el museo, cobijo de obras abstrusas y esotéricas. Pero gusta tener ese ornamento, admirarlo y enorgullecerse de él, y los políticos se apresuran a presentarlo como una necesidad satisfecha gracias a ellos.³²²

Conforme al argumento que Luis Fernández-Galiano desarrolla en su texto «El Museo, Simulacro y Consuelo», la abundancia de museos en la actualidad, se debe a:

la hipertrofia de las necesidades comunicativas de los estados y grandes corporaciones. En un medio saturado de mensajes, los escenarios para las ceremonias del arte suministran un espacio fértil para las estrategias de persuasión y relaciones públicas; frente a la degradación del entorno natural y la vida ciudadana, los museos cumplen la función compensatoria de acotar territorios protegidos que mantienen la ficción elevada de la perfección espiritual; ante la volatización del espacio público, las salas de exposición se convierten en el simulacro cultural del lugar donde se manifiesta la dimensión pública.³²³

La mejor forma de mantener el simulacro es hacer que el ciudadano se sienta orgulloso de las infraestructuras culturales, y para ello es fundamental saber jugar con la identidad, los atributos y la dimensión emocional que puede generarse a la hora de concebir una marca. Tomamos como referencia para explicar este propósito la tabla en la que Joan Costa muestra los cinco parámetros de la concepción de productos/negocios y la creación de marcas (fig. 39). Basándonos en ella, hemos elaborado otra columna (derecha) en la que pretendemos plasmar los cinco parámetros de la concepción de la marca-museo.

MARCA / IMAGEN	Disneyworld	Harley-Davidson	Varig	Aspirina	Marca-Museo
Identidad material	Los personajes «reales» Mickey y Minnie.	El rugir característico de su motor	La amabilidad y la atención personal	Pastilla blanca y redonda	El edificio
Identidad simbólica	La fantasía	La libertad, la independencia, el orgullo tribal	El espíritu de Brasil	Bienestar físico	El monumento, el templo
Valores atribuidos al producto/servicio	La aventura, el mundo infantil	Fetichismo	La calidad global	Supresión del dolor	Validación de calidad Prosperidad Cultura Orgullo Espiritualidad Entretenimiento
Valores atribuidos a la empresa	Especialista norteamericano de la diversión infantil y juvenil	Persistencia de su fidelidad al espíritu Harley-Davidson	Fiabilidad Eficiencia	(Bayer) Confianza	Cultura como ocio
Dimensión emocional	●	●	●	●	●

Figura 39. Tabla que presenta los cinco parámetros de la concepción de productos/negocios y la creación de marcas. Tomado de Joan Costa³²⁴ + Elaboración propia (última columna).

³²² ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 108.

³²³ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: «El Museo, Simulacro y Consuelo», en *Museos y arquitectura; nuevas perspectivas*, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid, 1994, p. 27.

³²⁴ La tabla mencionada puede consultarse en COSTA, Joan: *op. cit.*, p. 166.

Como podemos comprobar al visualizar la tabla, lo que se está poniendo en práctica en el ámbito cultural y concretamente en la concepción de la marca-museo es algo ya comprobado en el mundo empresarial, los activos intangibles. Para explicar qué son y cómo funcionan los activos intangibles tomamos como referencia la siguiente explicación de Joan Costa.

Crear, construir, gestionar las marcas es una faceta de lo que llamamos la gestión de los intangibles. Porque lo que se gestiona, de hecho, está más allá —y va más lejos— de los productos, su materialidad, su utilidad y las prestaciones que les ofrecen a los consumidores y la satisfacción que éstos sienten. Lo que se gestiona es, tal como hemos visto, más que la marca. Es su *imago*.

[...]

Los intangibles de la marca son aquellos conceptos como el simbolismo, el significado, el discurso emocional, los mensajes, la identidad, la personalidad, la cultura, la reputación, el lado social, es decir: los *valores* que se acumulan configurando la *imago*. Y que —lo más importante— encarnan en ella una proyección del ser como en un espejo imaginario del yo.³²⁵

Y es precisamente de esa imagen del ser proyectada en el ámbito social y cultural, de la que se aprovecha la estrategia de la marca-museo para conseguir su objetivo: el sentimiento de pertenencia a un grupo, a una clase social con privilegios. El problema reside en que en gran parte de los museos creados bajo estas estrategias, esos intangibles son realmente humo, no existe un valor cultural, identitario o emocional más allá de la espectacularidad de la imagen. Los intangibles de la marca-museo son imperceptibles una vez que hemos abierto el embalaje, una vez que nos encontramos con el contenido del paquete.

Según Costa, los elementos base de la identidad corporativa asociados a una empresa son de dos tipos: materiales e identitarios.

Pero los rasgos materiales, éstos que caracterizan e identifican los productos, son inamovibles, a no ser que se quiera correr el riesgo de dejar de ser esa marca. [...] Estos elementos identitarios son invariables en el producto, los *percibidos y experimentados por el público*, son siempre *materiales*. Hay otros elementos identitarios, igualmente invariables, pero son de carácter *simbólico*, y no están en el producto, sino en la comunicación sobre el producto, la empresa, la marca.³²⁶

En el ámbito de la marca-museo la cuestión reside en que, en el caso de los museos, los atributos materiales tienen un aura simbólica tan potente (arquitectura singular) que se convierten en atributos simbólicos y dejan de ser algo material convirtiéndose en un símbolo. La idea de museo ya no se constituye sobre la imagen del edificio en sí, como espacio o lugar que alberga una colección, sino sobre la imagen mental del museo.

³²⁵ COSTA, Joan: *op. cit.*, p. 195.

³²⁶ *Ibidem*, p. 150.

Cuando pensamos en el museo, se sustituye la identidad visual corporativa y la imagen del edificio por una imagen mental que engloba la idea de marca-museo. Esta concepción hace aumentar el concepto de museo, que ya no es únicamente un edificio, ni una marca, sino que se convierte en todos los valores que han sido asociados a éste, como los mencionados en la tabla (fig. 39): calidad, prosperidad, orgullo, etc.

Como explica Joan Costa, mediante el siguiente gráfico (fig. 40), la imagen de marca genera una asociación mental en la que

el individuo pasa de la dimensión perceptiva A1 (visual) de la marca, a su dimensión simbólica A2 (significante), y de éstas a las dimensiones psicológicas de la experiencia con aquello que la marca representa B1 y B2, entonces ésta se convierte en una imagen mental, un referente pleno que se incorpora a la memoria personal e incide en las preferencias y las decisiones que tienen que ver con la marca.³²⁷

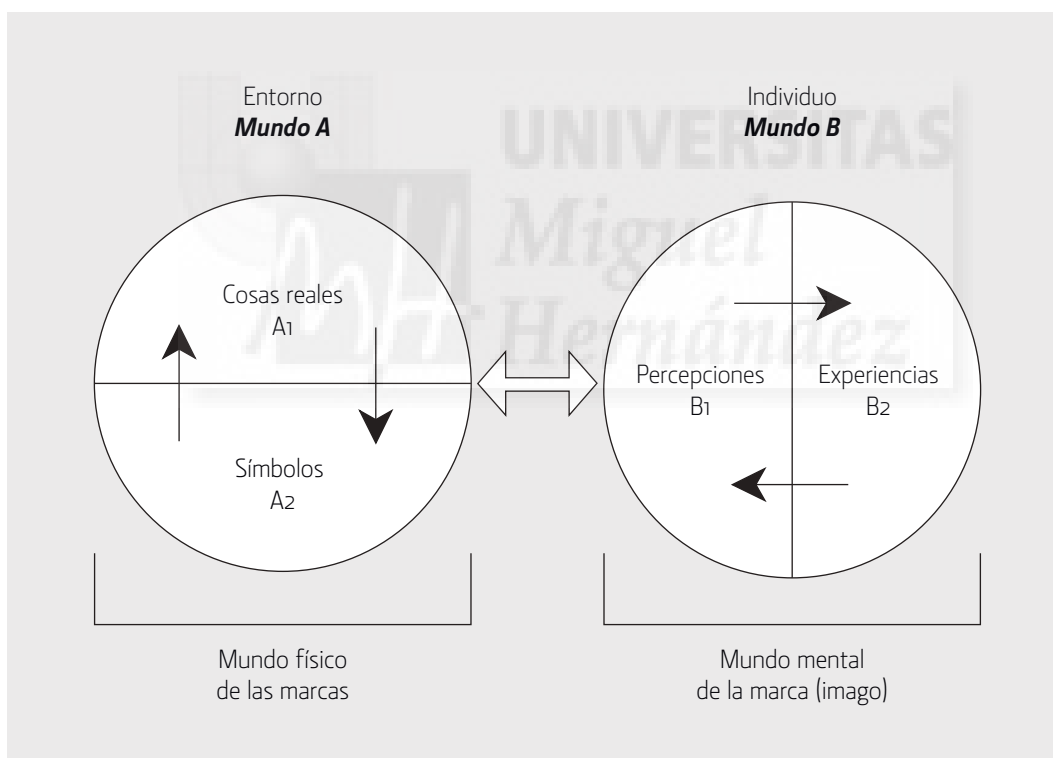


Figura 40. Gráfico que representa el paso del mundo físico de las marcas al mundo mental de la marca (imago). Tomado de Joan Costa.

Como puede observarse en el *Gráfico que representa el paso del mundo físico de las marcas-museo al mundo mental de la marca-museo (imago)* (fig. 41) en lo que respecta a la marca-museo, A1 es el edificio como contenedor y su contenido, A2 es la marca, la imagen gráfica. Y en el

³²⁷ *Ibidem*, p. 108.

mundo mental B1 corresponde a la imagen mental de museo que se corresponde con la imagen del edificio y B2 son las imágenes mentales, representaciones, productos de la imaginación, asociaciones o intangibles.

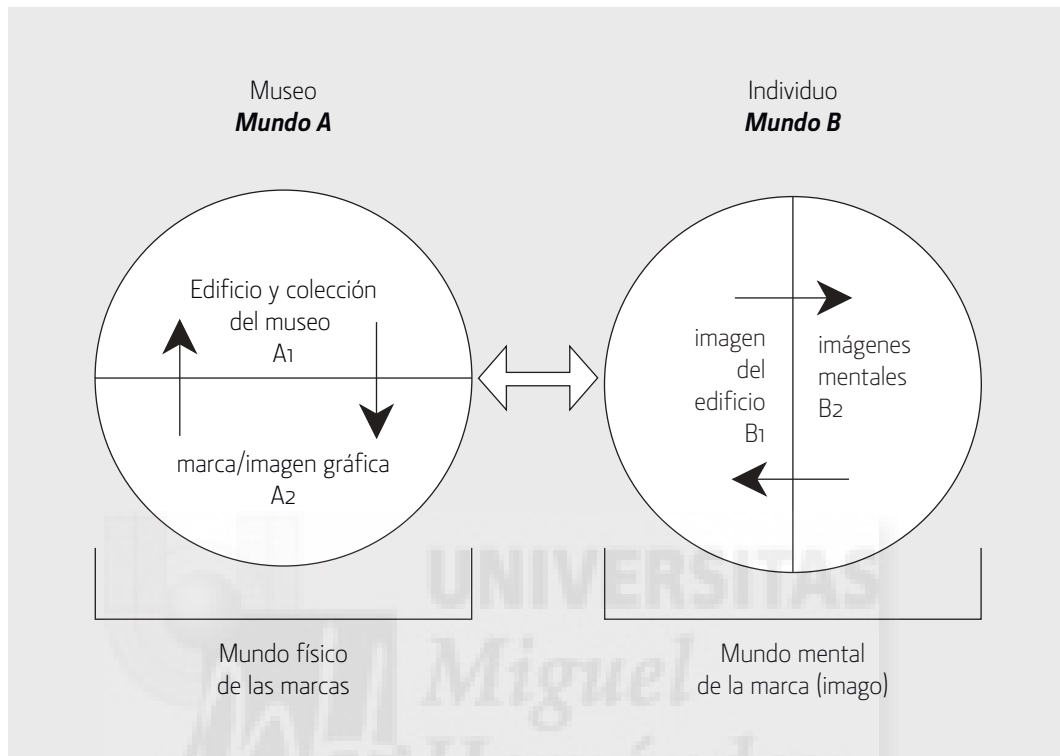


Figura 41. Gráfico que representa el paso del mundo físico de las marcas-museo al mundo mental de la marca-museo (imago). Basado en Joan Costa. Elaboración propia.

Las estrategias promocionales utilizadas tradicionalmente para la difusión de la marca-museo «han sido muy variadas, desde la publicación de boletines informativos, revistas, folletos, materiales didácticos y catálogos, hasta la realización de visitas guiadas y exposiciones temporales»³²⁸. El consumismo museístico se refleja no sólo en el enfoque cada vez más extendido de la cultura como ocio, a este se suman cada vez más objetos diseñados por los museos para cada una de las muestras que realizan con el objetivo de promocionar y de obtener mayores beneficios económicos. Uno de los objetos más preciados es el catálogo de una exposición. Santos Zunzunegui hace referencia al gusto constatado

—en una época como la nuestra marcada por la práctica del consumo masivo del bien museístico— por la adquisición masiva de los *catálogos* de los Museos y las Muestras que en ellos se llevan a cabo. Desde mi punto de vista este hecho supone una auténtica *proletarización de la colección particular*: adquiriendo una agrupación bellamente puesta en páginas de obras frecuentadas —y muchas veces,

³²⁸ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 215.

también, un recordatorio de la aventura vivida en forma de plano o guía del espacio expositivo— el público alcanza, a través del papel *couché*, una propiedad, degenerada sí, pero tranquilizadora, que le constituye como poseedor de un puro simulacro. Simulacro fetichista al que en función del peso de la cultura mass-mediática, se tiende a conferir un valor central.³²⁹

Este catálogo se convierte en un fetiche cultural que certifica la asistencia a una determinada exposición, atesorando la memoria de un lugar, funcionando a modo de recordatorio o *souvenir* al que pueden sumarse otro tipo de objetos adquiridos para el propio visitante o como regalo para sus amigos y/o familiares. Estos objetos son conocidos en el ámbito empresarial y cada vez más en el cultural como *merchansiding*. El *merchansising* está compuesto por los objetos corporativos y promocionales que se realizan con objetivos publicitarios y que generalmente se regalan a los clientes para lograr su atracción y para que difundan la marca. Estos objetos de *merchandising* dentro del museo ya no son objetos baratos o *souvenires* promocionales, se han convertido en objetos específicamente diseñados para cada evento y/o exposición que se realiza en el museo y en muchas ocasiones suelen tener un precio elevado.

Este tipo de objetos proliferan en la década de los ochenta del pasado siglo con las llamadas exposiciones *blockbusters*, en las que el espectáculo y el entretenimiento son los ejes en torno a los cuales se articulan esas exposiciones. En el libro *Reinventando los museos*, Iñaki Arrieta comenta, en su artículo *Museos en la posmodernidad: retos y desafíos*, que

el objetivo de esas exposiciones no es solamente ofrecer espectáculo o entretenimiento, sino atraer al mayor número posible de visitantes con el fin de hacer del museo una empresa rentable económicamente mediante el consumo de la exposición y del merchandising. Llegados a este punto, la cuestión no es que los museos busquen una mayor financiación no pública, sino que la rentabilidad económica sea el leitmotiv de su actividad cultural [...]³³⁰

Y la forma de conseguir la financiación es convirtiéndose en una empresa y usando las mismas tácticas que éstas utilizan, como ya hemos comentado anteriormente *marketing*, publicidad, creación de imagen corporativa, *merchansising*, son tácticas y estrategias cada vez más utilizadas por los museos, de forma que estos se han convertido en los nuevos atractivos turísticos de las ciudades. Por eso, no es extraño que en el preámbulo del Real Decreto 433/2004, de 12 de marzo, por el que se aprueba el Estatuto del Museo Nacional del Prado, se de ávida cuenta del atractivo turístico de los museos: «Los museos han pasado de ser recintos visitados principalmente por intelectuales y estudiosos de la

³²⁹ ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, pp. 44-45.

³³⁰ ARRIETA URTIZBEREA, Inaki: «Museos...», *op. cit.*, p. 14.

historia del arte a constituir un atractivo turístico de primer orden y un auténtico escaparate cultural de la ciudad donde radican». ³³¹

En estos espacios museísticos convertidos en atractivo turístico se utiliza la publicidad para convertir el museo en producto y al público en un consumidor de lugares. Iñaki Esteban lo describe de la siguiente forma:

Se trata al visitante como a un cliente, que paga el precio de la entrada y se deja parte de su dinero en la tienda, el bar y el restaurante. De modo complementario, el espectador consume esa oferta no sólo para saber más o experimentar el placer estético, sino para sentirse próximo al aura del arte, convertido ya en marca identitaria (de masas), en símbolo devenido *merchandising* con un toque de sofisticación. ³³²

A estos recursos empresariales se unen otros como la aparición de tiendas, cafeterías, restaurantes, etc., incluidos dentro del recinto de los museos, dotando a estos de nuevos espacios para el ocio y el consumo. En España estas tiendas se están implantando de forma progresiva en los museos y centros de arte, como apunta Bellido Gant «al comparar las tiendas del museo del Prado y del Museo Guggenheim de Bilbao reconocemos dos mentalidades diferentes, pues en el primero la tienda sólo cuenta con un espacio de 250 m², mientras que la tienda de la sede bilbaína ocupa tres plantas del edificio. ³³³ El negocio de los *souvenires* culturales es tan provechoso que en los últimos años han surgido tiendas especializadas en la creación de elementos de *merchandising* para los museos. Como relata Bellido Gant:

han surgido tiendas especializadas independientes que distribuyen objetos cuyos diseños están basados en obras existentes en los museos, como la cadena británica Past Time, que tiene más de cincuenta tiendas repartidas por todo el Reino Unido o la española Palacios y Museos, del grupo ALDEASA. Los artículos que se venden en ellas están relacionados con las piezas más representativas de la colección, y en casi todos sus productos incluyen el logotipo del museo. Muchos artículos pueden ser personalizados para cada museo, ya que existen empresas que los producen en gran cantidad, actuando como verdaderos mayoristas que suministran a dichos establecimientos los preciados recuerdos culturales. ³³⁴

Estas tiendas también han llegado a España. Un ejemplo es el Kessler Museum Merchandising ³³⁵, una tienda que se define como «La Tienda de Merchandising de su Museo». En ella se pueden personalizar los clásicos objetos de *merchandising* como tazas de

³³¹ Preámbulo del Real Decreto 433/2004, de 12 de marzo, por el que se aprueba el Estatuto del Museo Nacional del Prado, BOE núm. 69, de 20 de marzo de 2004, p. 12303.

³³² ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 93.

³³³ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 204.

³³⁴ *Ídem.*

³³⁵ Página oficial de Kessler Museum Merchandising: <http://www.kesslermuseum.com>

cerámica, imanes, lápices, etc. Y también se realizan objetos de colección. Este fenómeno ha llegado en Nueva York a límites insospechados.

La significación económica de estas tiendas queda patente en los lujosos catálogos que edita el Metropolitan Museum de Nueva York, ofreciendo los productos de su tienda para la venta por correo. Sin embargo, el éxito comercial y el consumo masivo han llevado a este museo a abrir una tienda con objetos y muebles de diseño fuera del propio museo, la denominada MOMA *Design Store*, para evitar las aglomeraciones de visitantes.³³⁶

Un ejemplo de la importancia del *merchandising* puede verse en el LIMAC³³⁷ (Museo de Arte Contemporáneo de Lima), un proyecto de la artista Sandra Gamarra, del que sólo existen los objetos de *merchandising*, un catálogo y una página web en construcción. Además los museos se han convertido en grandes centros comerciales, como argumenta María Luisa Bellido Gant:

Si los museos nacieron con la Ilustración como instituciones pedagógicas y se consagraron con el Romanticismo como instrumento de exaltación nacional, la sociedad mediática contemporánea los ha convertido en rentables productos de una industria cultural planetaria. Los museos, sobre todo los contemporáneos, sufren en la actualidad grandes aglomeraciones; algunos se han convertido en auténticos negocios rentables, sobre todo a través de sus tiendas, librerías, y restaurantes. Hoy se viaja mucho y el museo ha adquirido la categoría de lugar de excursión o peregrinación. Como afirma Luis Fernández-Galiano, constituyen las nuevas catedrales del siglo XX.³³⁸

Para Iñaki Esteban la cuestión reside en que se ha cambiado la colección del viejo museo con grandes obras maestras, por las «grandes exposiciones temporales de usar y tirar sobre artistas muy conocidos, sobre propuestas llamativas con tirón popular, sobre algún movimiento de vanguardia y sobre la cultura de países y continentes con un toque exótico»³³⁹. Todo esto nos lleva a un consumo efímero, y en consecuencia a un museo también efímero. El consumo cultural nos empuja a la vorágine de engullir exposiciones, libros, películas, en un mundo globalizado hay que estar al día de todo lo que sucede y para ello es necesario el consumo rápido, ya no disponemos de tiempo para ver todas las exposiciones que nos gustaría, para visitar todos los centros culturales que nos interesan, para ver todas las películas que se estrenan. El producto generado ha sobrepasado la demanda de los consumidores y la ingente producción de cultura sin filtro hace que el producto muchas veces acabe siendo un producto de «usar y tirar». Este concepto de

³³⁶ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 204.

³³⁷ Más información del proyecto en la página oficial del LIMAC · Museo de Arte Contemporáneo de Lima: <http://li-mac.org/es>

³³⁸ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, pp. 184-185.

³³⁹ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 76.

consumo basura es explicado con claridad en la siguiente cita de Iñaki Esteban sobre el texto de Rem Koolhaas³⁴⁰ que habla del espacio basura.

En manos de Koolhaas, el espacio basura se convierte, por el abuso poetizante, en una suerte de concepto-contenedor en el que cabe todo, los diamantes y los desperdicios. Koolhaas parece referirse a infraestructuras como centros comerciales y aeropuertos destinados a ofrecer, como la comida basura, un servicio rápido, de paso, mudable, sometido a continua revisión y renovación mientras se utiliza, mientras no se abandone por otro edificio más nuevo y que acoja mejor esa función de tránsito permanente. El espacio basura describía una arquitectura de usar y tirar, o de usar y reacondicionar.³⁴¹

Ese espacio basura no se centra únicamente en la arquitectura sino en todos aquellos espacios culturales y sus producciones que aportan un servicio rápido, rápido en su producción y rápido en su consumo, tan rápido que lo único importante es que sea consumido, no importa si es o no «digerido». Sobre la idea de consumismo artístico, en relación con el concepto de museo resaltamos las palabras de Dondis:

La idea de «obra de arte» es moderna y se apoya en el concepto de museo como reserva definitiva de lo bello. Cierta público, entusiásticamente interesado en arrodillarse ante el altar de la belleza que hay en el museo, se acerca a él sin que le afecte un entorno increíblemente feo. Esta actitud aparta al arte de la corriente principal, le confiere la aureola de ser especial y delicado, lo reserva para una élite y de esta manera niega la influencia que ejercemos sobre él a través de nuestras vidas y nuestro mundo. Si aceptamos ese punto de vista, renunciamos a una parte muy valiosa de nuestro potencial humano. No sólo nos convertimos en consumidores carentes de criterios profundos, sino que negamos la importancia esencial de la comunicación visual, tanto para la historia como para nuestras propias vidas.³⁴²

En contraposición a esta corriente consumista, existe una corriente contraria a la omnipresencia de la marca en general y a las multinacionales que Naomi Klein relata con numerosos ejemplos en su libro *No Logo*³⁴³. Según Gilles Lipovetsky y Jean Serroy «la colocación de marcas ha sido violentamente condenada por las corrientes publífobas, porque ejemplifican el expansionismo del logotipo, emblema de la omnipresencia del *branding* que invade todos los espacios y todos los soportes, que coloniza incluso la cultura y el espacio mental.»³⁴⁴ Un buen ejemplo de esta corriente lo constituye la organización anticapitalista Adbusters³⁴⁵, famosa por efectuar un ataque a los medios de comunicación y a su filosofía consumista. Esta organización se inicia en 1989, y en 1994 comienza a publicar su revista homónima. Raquel Pelta explica de esta organización que:

³⁴⁰ KOOLHAAS, Rem: *Espacio Basura* en SCOTT BROWN, Denise / KOOLHAAS, Rem (et al.): *Distorsiones Urbanas*, Madrid, Ed. Basurama y La Casa Encendida, 2006. También puede leerse en la página web de Basurama: http://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_koolhaas.htm

³⁴¹ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 38.

³⁴² DONDIS, Donis A.: *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 18.

³⁴³ KLEIN, Naomi: *op. cit.*

³⁴⁴ LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, p. 246.

³⁴⁵ Página web de la organización anticapitalista Adbusters: <https://www.adbusters.org>

I. PRIMERA PARTE: MUSEOS

es para muchos diseñadores un referente ético y estético. Sus propuestas gráficas, a menudo inspiradas en las del situacionismo, y sus actuaciones antipublicitarias han puesto en boga la vieja táctica, utilizada por los activistas al menos desde la década de 1960, de la contrapublicidad.

Porque dicha década y con ella la Internacional Situacionista [...] son para los diseñadores críticos con el consumismo y la publicidad, una fuente de inspiración por lo que se refiere a las estrategias comunicativas de aquel grupo de intelectuales y artistas.³⁴⁶



³⁴⁶ PELTA, Raquel: *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 89

4. MUSEO EN EL CONTEXTO

En apartados anteriores hemos visto como la institución museística ha ido cambiando paulatinamente, pero también hemos visto como en muchas ocasiones se resiste a los cambios. Actualmente nos encontramos en una situación de aparente estatismo institucional, para Martí Manen,

no parece que los grandes museos internacionales, [...], puedan y quieran hacer cambios radicales en su modo de enfrentarse al hecho artístico. Las grandes instituciones responden a la necesidad de crear historia y eso las aleja necesariamente de la duda y la prueba como materia de trabajo. Las aleja del presente, las aleja asimismo de las dinámicas del presente, de las dudas, del definir constante. Será en las brechas dentro de las grandes instituciones donde aparecerán los contactos con lo real [...]³⁴⁷

Es precisamente de estas brechas de las que vamos a hablar en este capítulo. A pesar de que la apariencia es de estatismo los cambios han sucedido y siguen sucediendo de una forma tan sutil que en ocasiones puede resultar imperceptible. Estos cambios se han sucedido tanto en el terreno artístico como en el social, llegando a entremezclarse ambos territorios en un nuevo territorio llamado territorio contextual. Este territorio contextual surge como consecuencia de los cambios que la desmaterialización de las obras de arte y la aparición del arte en el contexto han provocado en el mundo del arte y por ende en sus instituciones, convirtiendo el contexto en espacio museístico. Manteniendo el arte fuera de los edificios, en las calles, en la naturaleza en su contexto original surge el museo contextual que a continuación describiremos.

El museo contextual se da únicamente en el contexto en el que la obra ha sido creada, el museo contextual no desplaza la obra al edificio museístico sino que el museo se da allí donde se encuentra la obra es; por lo tanto un museo omnipresente y abierto. Para entender cómo surge este museo es necesario atender a los cambios que se han sucedido en los modelos expositivos en relación con los procesos de desmaterialización de las obras. Partimos del hecho de que:

Muchos artistas, dando la espalda al arte por el arte o al principio de autonomía, reivindican entonces la puesta en valor de la realidad bruta. Para éstos, herederos del realismo histórico (en primer lugar el de Courbet), el arte tiene que ir ligado a las cosas de todos los días, producirse en el momento, en relación estrecha con el «contexto», precisamente.³⁴⁸

³⁴⁷ MANEN FARRERO, Martí: *op. cit.*, p. 95.

³⁴⁸ ARDENNE, Paul: *op. cit.*, p. 10.

Precisamente desde Courbet es desde donde parte el proceso de desmaterialización tanto de las obras como de los espacios museísticos, desde la desaparición de la representación a la aparición de la realidad. Para Miguel Ángel Hernández Navarro fue Courbet el que

mostró el vacío que había tras el engaño. Pero serán otros dos artistas los que se encarguen de vaciar el arte de siglos de engaño Kassimir Malevich y Marcel Duchamp. Frente a las técnicas de las que al analizar el Moisés de Miguel Ángel, hablaba Freud, *per via de porre y per via de levare*, tanto Malevich como Duchamp, parecen instaurar una nueva: *per via de vuotare*. Vaciar, en el caso de Duchamp, de significado el objeto, vaciarlo de real: dar un menos de objeto; y en el caso de Malevich, vaciar la pintura de pintura, vaciarla de ficción: dar un menos de arte. Esta será la estrategia primigenia del arte contemporáneo: la creación de un vacío, y la de un marco donde poder presentar el vacío.³⁴⁹

4.1. Procesos de desmaterialización del objeto y sus repercusiones en los modelos expositivos

Uno de los puntos clave en el cambio de los modelos expositivos surge con la llamada «crisis del objeto», esta crisis del objeto es consecuencia de un largo proceso de desmaterialización de las obras de arte. Este proceso, que se inició en las vanguardias artísticas históricas, se agudizó en los años 1960 con el desarrollo de prácticas conceptuales y la incorporación de los medios de masas a las prácticas artísticas y en las últimas décadas con los avances tecnológicos. Manuel J. Borja-Villel escribe, en su texto *L'Any 1967. Una historia específica*, que sirve de prólogo al libro de Jean François Chevrier *El año 1967. El objeto de arte y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio*, el siguiente párrafo que resume la principal idea vertida por Chevrier en dicho libro.

La novedad del enfoque de Chevrier es el vínculo que éste establece entre el ámbito público y la obra de arte. La idea burguesa que separaba el valor de uso del valor de cambio había dejado de ser una realidad y los artistas habían pasado de hacer objetos a intervenir en el espacio, al que conciben como un lugar en el que relacionarse con los demás. Históricamente el objeto de arte, su evolución y su conservación en museos y colecciones privadas, eran testimonio del progreso de la cultura. Sin embargo, a partir de los años sesenta, con el asentamiento de la cultura de masas y la obsolescencia planificada este cometido dejó de tener sentido.³⁵⁰

³⁴⁹ HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel: *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Diputación de Valencia, 2006, p. 51-52.

³⁵⁰ BORJA-VILLEL, Manuel J.: «L'Any 1967. Una historia específica» en CHEVRIER, Jean-François: *El año 1967. El objeto de arte y la cosa pública o los avatares de la conquista del espacio*, Madrid, Brumaría, 2013, p. 9.

La facilidad con la que las obras de arte pueden reproducirse, que Walter Benjamin advirtió en 1935 —como ya comentábamos anteriormente—, supone uno de los primeros hitos en la crisis del objeto. La obra de arte única pierde importancia y aumenta la democratización de las imágenes. Así lo expresa Bellido Gant:

Uno de los acontecimientos que más han influido en la nueva conceptualización contemporánea de la obra de arte, y que más cambios ha generado, ha sido el fenómeno de la reproducción mecánica de las imágenes, primero a través de la fotografía y posteriormente con la digitalización. Estas técnicas han terminado con el carácter único de la obra y han permitido una fusión masiva y una democratización de las imágenes, que dejan de entenderse como exclusivas de una élite cultural y pasan a formar parte de una sociedad abierta y dinámica que las asume como parte fundamental de su imaginario colectivo.³⁵¹

El auge de los medios de comunicación aumenta la velocidad y la dispersión de los contenidos. Casi medio siglo después de que Marshall McLuhan escribiese su célebre *El medio es el mensaje* (1967) en el que presentaba la idea de que los medios de comunicación son una prolongación de los sentidos, nos encontramos con que sus teorías son ahora —en la era de internet— aplicables y que evidencian el contraste entre el conocimiento natural y el que adquirimos a través de la pantalla. Pantalla que por otro lado incrementa la idea de aldea global —también planteada por McLuhan— ya que todos los mensajes están disponibles en tiempo real. Idea más adelante reflejada por los teóricos Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en su libro *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (2007), ahora es la pantalla la que es global, la que une al mundo.

La crisis del objeto se ve reflejada también en las creaciones artísticas, son diversos los textos que hablan de la desaparición del objeto. En *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*, Simón Marchán Fiz traza la evolución del arte en una serie de etapas que transitan por el collage del cubismo, el ensamblaje del neodadá, el proceso del povera, minimal y fluxus hasta concluir en la crisis del objeto. Crisis que comienza con el *Happening*, la *performance*, el *land art*, y desemboca en el arte conceptual.

En lo que respecta al arte conceptual uno de los textos más interesantes es *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (1973) de Lucy R. Lippard. En este libro Lippard documenta de forma exhaustiva las ideas que bullían en el terreno del arte conceptual, ella misma dice de este libro: «Este escrito es en algunos momentos una memoria crítica acerca de los intentos de un pequeño grupo de artistas de escapar del

³⁵¹ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 32.

síndrome “del marco y el pedestal” en que se encontraba el arte a mediados de los años sesenta.»³⁵² Esa forma de escapar que ya se había dado anteriormente, como forma también de escapar del mundo del arte, se planteaba ahora, como dice Lippard, «con un “arte-idea” desmercantilizado, algunos de nosotros (¿o era sólo yo?) pensábamos que teníamos en nuestras manos el arma que transformaría el mundo del arte en una institución democrática.»³⁵³ La salida a la dictadura económica del mundo artístico se planteaba con la desaparición del objeto, sin objeto artístico la mercancía desaparecería. Evidentemente, no fue así, sucedió tal y como lo relata Lippard en el *post-scriptum* de su libro:

En 1969 parecía [...] que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero realmente, o al menos no mucho, por una fotocopia referente a un acontecimiento pasado o nunca percibido directamente, un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera, por un proyecto de obra que no se realizaría o por palabras habladas pero no grabadas; parecía, por tanto, que estos artistas quedarían liberados a la fuerza de la tiranía del *status* de la mercancía y la orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa; están representados (y, lo que es más inesperado, expuestos) por las galerías más prestigiosas del mundo del arte. Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través del proceso de desmaterialización del objeto (obras fácilmente remitibles por correo, obras en catálogos y revistas, obras primarias de arte que se pueden mostrar a bajo coste y sin obstáculos en infinitos lugares al mismo tiempo), el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista».³⁵⁴

En la misma época, hacia 1968, Robert Smithson desarrolla la idea del *site* (sitio) y del *non-site* (no-sitio) cuando empieza a pensar en esculturas que no estuviesen confinadas a la galería de arte. Para Smithson el *site* se encuentra donde la obra es ejecutada, en la naturaleza, y el *non-site* se encuentra donde la obra es representada, por ejemplo en un dibujo, en la galería, en el museo, etc. Años más tarde, Rosalind E. Krauss retoma estas ideas de Smithson en su texto *La escultura en el campo expandido* (1983), en una época en la que la escultura se solía definir por lo que no era. Para Krauss «la escultura había entrado en una categórica tierra de nadie: la escultura era aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaba en el paisaje y no era el paisaje»³⁵⁵. Desde la idea de la deslocalización o ausencia de localización de la escultura, desde la concepción de que la escultura era aquello que se encontraba en el paisaje sin ser paisaje o en torno al edificio sin serlo,

la escultura asumió plenamente la condición de su lógica inversa y se convirtió en pura negatividad: una combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura dejaba de ser algo positivo y que se

³⁵² LIPPARD, Lucy R.: *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 8.

³⁵³ *Ibidem*, p. 23.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 369.

³⁵⁵ KRAUSS, Rosalind: «La escultura en el campo expandido» en KRAUSS, Rosalind: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 295.

transformaba en la categoría resultante de la adición del no-paisaje y la no-arquitectura. [...] aunque la propia escultura se convirtió en una especie de ausencia ontológica, en una combinación de exclusiones, en una suma de negaciones, eso no significa que los propios términos a partir de los cuales se construía —el *no-paisaje* y la *no-arquitectura*— no tuvieran cierto interés. Ello se debe a que dichos términos expresan una oposición estricta entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, una oposición entre la cual parecía estar suspendida la producción artística escultórica.³⁵⁶

Krauss establece las categorías del no-paisaje y la no-arquitectura, apareciendo así el llamado «campo expandido de la escultura». El campo expandido se genera dentro de un conjunto de oposiciones más amplio que Krauss expresa mediante el siguiente diagrama cuaternario (fig. 42).

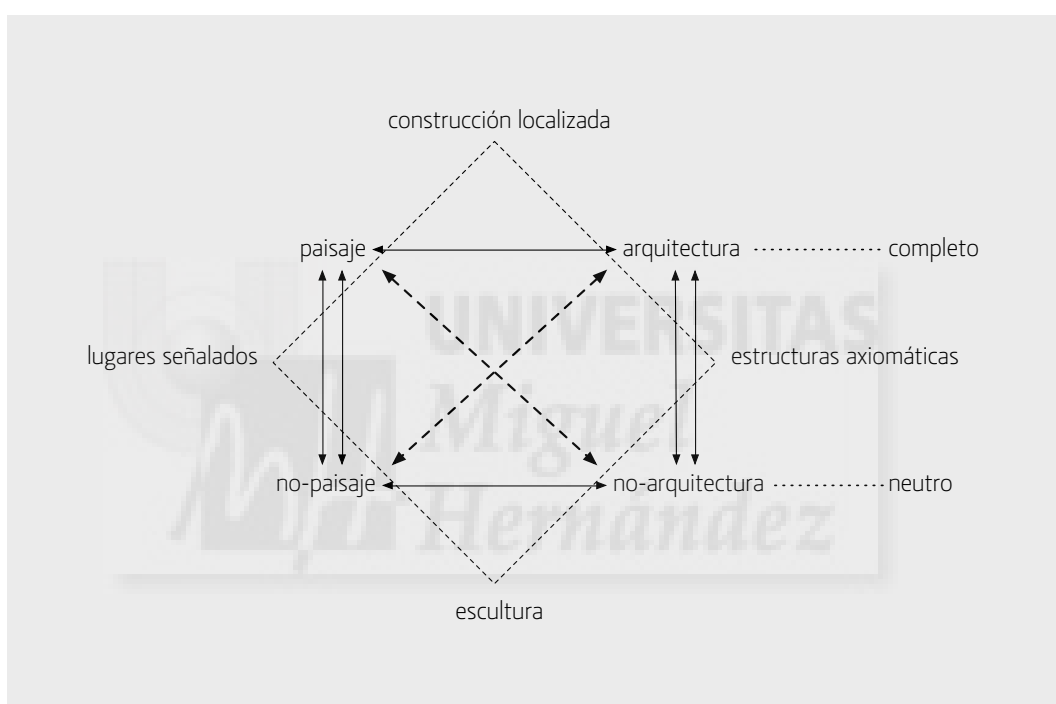


Figura 42. *Diagrama del campo expandido de la escultura.* Tomado de Rosalind Krauss³⁵⁷.

Para Krauss «la *escultura* ya no es el privilegiado término medio entre dos términos ajenos. La *escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de diferentes maneras.»³⁵⁸ Estas posibilidades son: la construcción localizada, los lugares señalados y las estructuras axiomáticas. Aquellas obras que se encuentran entre el paisaje y la arquitectura son las construcciones localizadas. Las estructuras axiomáticas son aquellas que se encuentran entre la arquitectura y la no-arquitectura, en ellas se produce cierto tipo de intervención en el espacio real de la

³⁵⁶ *Ibidem*, pp. 295-296.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 297.

³⁵⁸ *Idem*.

arquitectura, mediante el dibujo, la reconstrucción parcial, la fotografía, etc. Los lugares señalados se encuentran entre el paisaje y el no-paisaje, son aquellos lugares que son señalados ya sea mediante la manipulación física de dichos lugares a través de la aplicación de señales más o menos permanentes o a través de la experiencia fotográfica del señalamiento.

Siguiendo con el tema de la expansión artística encontramos las ideas del artista alemán Joseph Beuys, su concepción de la escultura era una concepción amplia. Beuys imaginó una aplicación expandida de la creatividad humana estableciendo la definición más amplia de arte propuesta hasta entonces, un arte que entendiera y participara del entorno. Esto más tarde daría como resultado lo que denominó «escultura social». Prueba de sus ideas revolucionarias son algunas de sus frases más célebres, pronunciadas en 1969: «Ser profesor es mi mayor obra de arte. El resto es el residuo, una prueba [...]. Los objetos ya no son importantes para mí [...]. Estoy tratando de reafirmar las ideas de arte y creatividad frente a la doctrina marxista [...]. Para mí, la formación de la idea ya es escultura.»³⁵⁹ Y en 1972, en el marco de la *Documenta 5*: «es obvio que para mí la lengua es el primer tipo de escultura»³⁶⁰, «el concepto de escultura en mi caso era ya de antemano más amplio que el del material, que el de trabajar con un material»³⁶¹. Para Beuys la escultura social debería ser ejecutada en cooperación, de manera creativa, y a través de todas las disciplinas, involucrando los aspectos del contexto que nos rodea: el sistema político, la economía, las aulas... Para él la necesidad de cambiar, de reformar el entorno social, era urgente.

A lo largo de su itinerario, Joseph Beuys pretendió acabar con la idea del arte como una práctica aislada para configurar un concepto «ampliado» del arte, abriendo el horizonte de la creatividad más allá del ghetto del arte. El arte siempre se ha alejado de las necesidades del ser humano y se ha ocupado de innovaciones estilísticas y artísticamente immanentes.³⁶²

El concepto de escultura social desarrollado por Beuys, fundamental en el desenvolvimiento y enriquecimiento de su práctica, sintetiza en un sólo término dos secciones diferentes:

³⁵⁹ LIPPARD, Lucy R.: *op. cit.*, p. 21.

³⁶⁰ BEUYS, Joseph / BODENMANN-RITTER Clara: *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, A. Machado libros, 2005, p. 72.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 92.

³⁶² VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo: «Joseph Beuys “Cada hombre, un artista”: Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería», *Revista Almiar*, Madrid, n.º 37, 2007. http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html, consultada 07/03/2014.

La escultura social denota, en primer lugar, la propia actividad de Beuys escultor en el seno de una sociedad y de una historia de las que es producto y sobre las cuales ejerce, a su vez, una influencia. La escultura social, en segundo lugar, constituye la forma, en proceso permanente, en constante devenir, de los múltiples vínculos afectivos, económicos, políticos, ecológicos, históricos, naturales y culturales que fundan una sociedad en cuanto tal, y por otro lado, la desposesión de cada individuo a favor de la permanencia de los códigos sociales.³⁶³

Lo que pretendía conseguir Beuys era la implicación de la sociedad en su totalidad, utilizando el arte como medio. En febrero de 1974 Beuys fundó la Universidad Libre Internacional (Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research-FIU) en Dusseldorf junto con Heinrich Böll. Una universidad sin sede en la que se ponían en práctica las ideas del artista. En ella la creatividad era la ciencia de la libertad, por lo que «cada hombre es un artista»³⁶⁴, ya que según Beuys todos poseemos cualidades creativas que deben ser perfeccionadas y reconocidas. La inclusión de la creatividad en la vida cotidiana engloba en el binomio arte-vida la dimensión política del individuo en la sociedad. Así es como lo explica Klaus Staeck:

El concepto ampliado del arte, la no diferenciación entre arte y vida, la creatividad como verdadero capital del individuo en su esfera particular de acción, y en general el concepto de lo plástico que para Beuys se inicia en el hablar y el pensar; son algunas de las ideas sobre las cuales el artista fundamentó la escultura social. Éstas pueden apreciarse en una de las posibles lecturas a la experiencia estética de Joseph Beuys, vista también como una cualidad política, en la medida en que se percibe su actitud en el arte concatenada a una intención inscrita en lo eminentemente político y social, puesto que a la unidad indisoluble del arte y la vida pertenecía para él, de forma evidente, la dimensión política.³⁶⁵

Este aspecto político es el que desarrolla la estructura del arte social, en el que Beuys utiliza el arte como medio para la socialización. Adolfo Vásquez Rocca, en su artículo *Joseph Beuys «Cada hombre, un artista». Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería*, explica el uso que hace Beuys del contexto social en su obra como medio que participa de todas las actividades humanas.

El arte adquiere así un alcance social y una dimensión político-espiritual que intenta dar cuenta tanto de la precariedad como de la grandeza de lo humano como fenómeno de prodigalidad extrema, íntimamente socializadora. De allí que Beuys haya desplegado sus acciones de arte —instalaciones y proyectos comunitarios— en zonas desfavorecidas o «de incertidumbre e inestabilidad» social, intentando introducir en la escena del arte aquello con lo que el hombre ha convivido en su historia natural como especie.³⁶⁶

³⁶³ LAMARCHE-VADEL, Bernard: *Joseph Beuys*, Madrid, Siruela, 1994, p. 38-39.

³⁶⁴ BEUYS, Joseph / BODENMANN-RITTER Clara: *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, A. Machado libros, 2005.

³⁶⁵ STAECK, Klaus: *La democracia es divertida* en WIEGAND, Wilfred (et al.): *Joseph Beuys. En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías, ensayos, discursos*. Bonn, Inter Naciones, 1986, p. 12.

³⁶⁶ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo: *op. cit.*

La inclusión del arte en la vida cotidiana formaba parte, también, de la base conceptual de la Internacional Situacionista. Para los situacionistas

la creación de situaciones fue concebida como la superación de la obra de arte, que es un intento de valoración absoluta y de conservación del instante presente. De lo que iba a tratarse en adelante era de poner en práctica una comunicación que arruinase todo poder separado, superando concretamente toda «comunicación» unilateral, fuera la del viejo arte o la del espectáculo social moderno.³⁶⁷

La crisis del objeto va en aumento con la aparición de corrientes como el *Art Spoken*.

Movimiento en el que destacan las actividades artísticas realizadas por Ian Wilson, sobre su trabajo en relación con el de sus coetáneos Daniel Marzona destaca la renuncia de Wilson a todo tipo de materialización.

Si a finales de los años setenta hubo un artista cuya obra se alienaba en la tendencia a la desmaterialización del objeto artístico certificada por los críticos John Chandler y Lucy Lippard fue Ian Wilson. Mientras intentos tan radicales como Robert Barry, Daniel Buren o Lawrence Weiner tenían que atenerse a una forma, efímera, con frecuencia, de traducción y de transmisión de sus ideas, en 1968 Ian Wilson optó por una praxis artística que renunciaba radicalmente a todo tipo de materialización. El *art spoken* o arte hablado fue su actividad artística exclusiva hasta los años ochenta, cuando empezó a editar libros artísticos.³⁶⁸

El objetivo de Wilson era convertir el arte en un marco de conversaciones abiertas en las que todo el mundo podía participar en cualquier momento, dejando atrás el objeto artístico reservado a un público reducido. En la exposición *Arte Conceptual, Aspectos Conceptuales* celebrada en el Cultural Center de Nueva York, Wilson manifestó:

Presento la comunicación oral como un objeto, todo arte es información y comunicación. Prefiero hablar a esculpir. He rescatado el arte de un lugar específico. Cualquiera puede hacerlo. Me opongo diametralmente al objeto precioso. Mi arte no es visual, sino que está visualizado.³⁶⁹

Una de las frases más célebres de Ian Wilson con respecto a la invisibilidad de la obra y al uso del lenguaje oral como materia escultórica fue en la que sentenció: «No soy poeta y para mí la comunicación oral es una escultura.»³⁷⁰

El término escultura es reinterpretado en las *performances* realizadas a partir de 1969 por el dúo artístico Gilbert & George, exponiendo sus propios cuerpos como «esculturas vivas».

³⁶⁷ CORRIENTE, Federico: «Cultura y entropía» en CLARKE, Tim / GRAY, Christopher / NICHOLSON-SMITH, Donald / RADCLIFFE, Charles: *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2004, p. 100.

³⁶⁸ MARZONA, Daniel: *Arte conceptual*, Madrid, Taschen, 2005, p. 94.

³⁶⁹ *Ídem*.

³⁷⁰ *Ídem*.

Concibieron como escultura no sólo su propio cuerpo, sino también la totalidad de sus manifestaciones artísticas, es decir, películas cinematográficas, fotografías, performances, dibujos o textos, ampliando así el concepto de género hasta el punto de disolverse totalmente su significado tradicional. En 1969 se instalaron en el barrio obrero londinense de Spitalfields en una casa que bautizaron con el nombre de «arte para todos», subrayando así la línea antielitista de sus actividades artísticas.³⁷¹

Con estos principios como base Gilbert & George llevaron a cabo *performances* como *Singing Sculptures* (esculturas cantantes), en la que ambos aparecían vestidos con traje gris y con su cara y sus manos pintadas de color bronce, cantando y bailando sobre una mesa mientras sonaba la balada *Underneath the Arches*.

Tras la desmaterialización de la *performance* en los setenta y su consecuente dificultad para la musealización de las obras surgen otros formatos, como el vídeo-arte y más adelante el arte por ordenador, que continúan generando problemáticas importantes en relación a lo expositivo, a su conservación y distribución. De ahí que a pesar de llevar algún tiempo realizándose el videoarte no comenzó a ser objeto de reconocimiento por parte de las instituciones artísticas y a entrar en los museos hasta los años ochenta. Algunas de las exposiciones destacadas en este ámbito fueron: *Art vidéo. Rétrospectives et perspectives* (1983), realizada en el Palais des Beaux Arts de Charleroi, *The Arts for Television* (1987) —muestra realizada conjuntamente por los museos de arte contemporáneo de Amsterdam y Los Ángeles—, o la muestra itinerante *Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell. 1963-1989* que se presentó en Colonia, Berlín Oeste y Zurich. Una vez que el videoarte entró en los museos las circunstancias comenzaron a cambiar, «las instituciones museísticas norteamericanas se mostraron permeables a las manifestaciones del Video Art con la creación de departamentos especializados en vídeo y cine (el más importante, el del Whitney Museum, con John Handardt como máximo responsable)»³⁷², departamentos bastante extendidos y normalizados en la actualidad.

En lo que respecta al arte por ordenador la desmaterialización es evidente, el soporte de la obra es el espacio virtual, un espacio desprovisto de materia. En el ciberarte «la nueva identidad de la obra artística exige un cambio radical de mentalidad, al menos en dos aspectos: la pérdida de unicidad de la obra de arte y la consideración aobjetual de la misma».³⁷³

³⁷¹ MARZONA, Daniel: *op. cit.*, p. 58.

³⁷² GUASCH, Anna María: *El arte...*, *op. cit.*, p. 279.

³⁷³ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 32.

Como ya hemos comentado en apartados anteriores el uso de las nuevas tecnologías —en todos los ámbitos— es una de las circunstancias que más ha facilitado la desaparición del objeto y su sustitución por la pantalla como medio de conocimiento del mundo. Estas circunstancias afectan también al museo como espejo de los cambios sociales y culturales, siendo una consecuencia de ello la creación de museos virtuales.

Incluso el entonces director de la Fundación Guggenheim Thomas Krens propugnaba, en su texto para el fracasado proyecto del Guggenheim de Salzburgo,

una superación del «arte como objeto», la misma divisa que en su día animó al arte conceptual, lo que se traduciría en una exploración de unas obras en relación con otras, al contexto y a los discursos que les dan su sentido, o a nuevos vínculos que se pudieran descubrir.³⁷⁴

La desaparición del objeto artístico, nos lleva a otro lugar, a otro contexto, fuera del museo, allí donde se encuentra el arte contextual.

4.2. El arte contextual

En 2002 Paul Ardenne escribía *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, en el que exponía las prácticas y formas artísticas que llevan realizándose desde principios del siglo XX, como el arte de intervención, el arte activista, el arte en el espacio urbano y en el paisaje, el arte activo y participativo, etc. Todas estas formas artísticas tienen en común un rechazo de las formas tradicionales de representación y de los lugares institucionales y un apego al mundo que nos rodea, a las cosas concretas, a la realidad en definitiva. Surge así el que Ardenne denomina arte contextual o arte de contexto. Para Ardenne el «contexto»

consigna el léxico, designa el «conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho». Un arte llamado «contextual» opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales. En vez de dar a ver, a leer, unos signos que constituyen en el modo del referencial tantas «imágenes» el artista «contextual» elige apoderarse de la realidad de una manera circunstancial [...].³⁷⁵

³⁷⁴ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 89.

³⁷⁵ ARDENNE, Paul: *op. cit.*, p. 11.

Para Ardenne un arte llamado «contextual»

agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de «tejer con» la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación (pintura, escultura, fotografía o vídeo, cuando están utilizadas como únicas formas de exposición) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real.³⁷⁶

Este arte contextual replantea la definición de Arte. Tal y como Nicolas Bourriaud lo define, en su escrito *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, el arte es «una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo, materializando de una forma o de otra sus vínculos con el espacio y con el tiempo.»³⁷⁷ Esta definición de Borriaud se aproxima a la concebida por los creadores contextuales.

Happenings públicos, «maniobras», *Street Art Performance*, *earthworks*, creaciones en red y Net Art, creaciones participativas o que son muestra de la «estética relacional», foros políticos animados por artistas, empresas económicas creadas en nombre del arte... Todas estas fórmulas, que vulgariza el siglo XX, pueden, por varias razones, estar ubicadas en el apartado del arte «contextual». Si son de naturaleza distinta, si sus objetivos pueden no concordar y sus destinos respectivos diferir, sin embargo todas encuentran una coherencia de conjunto, inmediatamente enfocadas desde la perspectiva de la adhesión al principio que las funda: la realidad. Y todas tienen esta característica, que las acerca y las federa: la primacía otorgada al «contexto».³⁷⁸

El interés de los creadores por el contexto avanza a medida que lo hace el siglo XX como consecuencia de «un distanciamiento progresivo del “mundo del arte”, entendido en su acepción clásica. El universo de la galería, del mercado, de la colección, se ha convertido para muchos creadores en demasiado estrecho, demasiado circunscrito, por lo que es un impedimento a la creatividad.»³⁷⁹ Este es el motivo principal que hace surgir al arte contextual, el «deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de las obras»³⁸⁰, al que se une otro deseo, el de «la relación más corta posible entre el artista y su público.»³⁸¹ Mediante estos deseos de relación con el público y de eliminación de barreras espaciales y temporales, la ciudad y el territorio se convierten en «un campo de acción que suscita creciente interés en la búsqueda por expandir y experimentar nuevas formas mediante múltiples prácticas.»³⁸² Según Ramón Parramón:

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 15.

³⁷⁷ BOURRIAUD, Nicolas: *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, p. 123.

³⁷⁸ ARDENNE, Paul: *op. cit.*, p. 13.

³⁷⁹ *Ibidem*, pp. 15-16.

³⁸⁰ *Ídem*.

³⁸¹ *Ídem*.

³⁸² PARRAMÓN, Ramón: «Arte, experiencias y territorios en proceso» en PARRAMÓN, Ramón (dir.): *Arte, experiencias y territorios en proceso. Espacio público/espacio social*, Calaf/Manresa, Idensitat Associació d'Art Contemporani, 2007, p. 12.

El arte se incorpora a este proceso desde una mirada propia, generando un espacio de actuación posible. La complejidad que requiere incidir en el ámbito de lo público pone de manifiesto la necesidad de utilizar planteamientos multidisciplinares, que pueden incorporar aspectos de interacción con públicos no iniciados, que pueden señalar, incitando y despertando la actitud crítica, que pueden plantear nuevas significaciones en el espacio utilizando infraestructuras existentes, que pueden abrir procesos de trabajo que sean retomados por otras personas involucradas en la transformación del espacio social, que pueden, en suma, convertirse en elementos activos en la construcción, comprensión y reinterpretación del lugar en el que se actúa.³⁸³

Para Paul Ardenne el artista contextual no existe sin la sociedad, contrariamente a lo promulgado por el mito romántico del artista separado de la sociedad, el artista contextual «encarna a la vez la asociación y la disociación. Las fórmulas que propone a la sociedad son de una naturaleza doble y contradictoria: implicación, pero crítica; adhesión, pero también desafío.»³⁸⁴

Esta forma de actuar supone también un cambio en la noción de creador como artista-genio individual alejado del mundo real, frente a un artista insertado en el mundo, que trabaja como ciudadano, inmerso en la vida pública. El artista-genio «(generalmente hombre), ya no es un autor único, sino un equipo, muchas veces multidisciplinar; y se ha abandonado el elitismo de las vanguardias para intentar acercarse a los fenómenos de la vida cotidiana.»³⁸⁵ Por eso,

para el artista contextual modificar la vida social, contribuir a su mejora, desenmascarar concepciones, aspectos no vistos o inhibidos, es como hablar *igual* (como todo ciudadano al que concierne la vida pública en un medio democrático) y *de otra manera* (utilizando medios de orden artístico capaces de suscitar una atención más aguda, más singular que la que permite el lenguaje social). Se trata de hacer del lenguaje del arte, un lenguaje a la vez integrado, por lo tanto capaz de ser oído, y disonante, es decir, cuyo propósito viene a poner en debate la opinión dominante.³⁸⁶

La aparición de la vitalidad social está haciendo surgir una nueva cultura urbana que, tal como explica Josep María Montaner, probablemente sea todavía minoritaria. Esta nueva cultura urbana es

impulsada por movimientos vecinales, artísticos y pedagógicos, alternativos y no gubernamentales, que entienden que el espacio público se hace a través de la práctica, que parten de una nueva concepción de ciudadanía que rechaza el papel que se le ha otorgado como pasiva masa consumidora y que reclama ser protagonista activa.³⁸⁷

³⁸³ *Ídem.*

³⁸⁴ ARDENNE, Paul: *op. cit.*, p. 25.

³⁸⁵ MONTANER, Josep María: «Más Idensitat. Por una nueva cultura urbana» en PARRAMÓN, Ramón (dir.): *Arte... op. cit.*, p. 27.

³⁸⁶ ARDENNE, Paul: *op. cit.*, p. 26.

³⁸⁷ MONTANER, Josep María: «Más...», *op. cit.*, p. 27.

Para Pilar Parcerisas el arte como experiencia social o pública está redefiniendo los conceptos de *arte público* y *espacio público*. Para ella es importante esclarecer que el concepto arte público, en palabras de Ramón Parramón, es un concepto «gastado e impreciso, ya que acoge indiscriminadamente formatos anacrónicos que conviven con aportaciones capaces de introducir formas innovadoras en el contexto del arte»³⁸⁸. El esclarecimiento de los conceptos *arte público* y *espacio público* radica, para Pilar Parcerisas, en que:

Desde los años ochenta, el concepto de arte público está vinculado al del espacio público. Se habla de arte en lugares públicos, del arte como creador de espacios públicos o del arte en contexto. Es evidente que cada vez se es más exigente con el concepto de «público», que tiene unas connotaciones altamente democráticas. Público, en este contexto, implica «apertura», «accesibilidad», «participación», «inclusión» y, en definitiva, tener en cuenta la gente, no sólo como espectadores o visitantes, sino como usuarios del espacio público y que pueden ser parte activa en su configuración.³⁸⁹

Desde esta concepción del arte público, no como aquel que sucede únicamente en el espacio público, sino en lo público, desde esa idea de apertura, de participación, de inclusión, «el artista de principios del siglo XXI se convierte en un pedagogo social y en un técnico. Su creación no es una obra concreta sino un proyecto artístico multidisciplinar que tiene la voluntad de implicar activamente a la ciudadanía.»³⁹⁰ Como consecuencia de esto «el nuevo lugar metropolitano del arte, que ya no es la galería o el museo, sino el espacio público y la acción: la sociedad urbana misma se ha convertido en el escenario del arte»³⁹¹.

El arte contextual se encuentra fuera del museo y no tiene la necesidad de entrar en él. Si aplicásemos aquí la teoría de Smithson del site /non-site, se entiende perfectamente que lo que está fuera es lo que está en su contexto propio, en el lugar en el que se da, y no en el lugar en el que se guarda o exhibe. La obra de arte se da ahora en el contexto, en el territorio de lo público. Para Chevrier el objeto de arte,

emplazado en el espacio público genera un efecto de *Unheimliche*, es «maléfico» (Smith), da testimonio de un «maleficio» (Broodthaers), como si «el espacio moderno» desde Mallarmé (según Broodthaers) fuera radicalmente diferente del espacio de la cosa pública. A partir de ahora, todo lugar se abre sobre un no-lugar, el lugar (*place*) se disuelve en el espacio (*space*), así como el centro histórico y monumental de la ciudad moderna es absorbido en la periferia de las expansiones suburbanas.³⁹²

³⁸⁸ PARRAMÓN, Ramón: «Arte...», *op. cit.*, pp. 12-13.

³⁸⁹ PARCERISAS, Pilar: «Arte y Contexto. Hacia una redefinición del espacio público y del arte político» en PARRAMÓN, Ramón (dir): *Arte... op. cit.*, p. 24.

³⁹⁰ MONTANER, Josep María: «Más...», *op. cit.*, p. 27.

³⁹¹ *Ídem*.

³⁹² CHEVRIER, Jean-François: *op. cit.*, p. 55.

Con un objeto artístico desmaterializado disuelto en el contexto y un lugar del arte que se disuelve en el espacio, el espacio del museo se disuelve también en la ciudad, en el territorio. Como argumenta Paul Ardenne,

una exposición en la era contextual del arte ya no es forzosamente la colocación de varios cuadros o esculturas en una sala de museo y dispuestos en un orden determinado. Que la exposición se apodere de la calle, que se introduzca en un desfile de modas, en un concierto de música techno [...]. Saliendo del museo, la obra de arte ya no está expresamente concebida para él y puede adherirse al mundo, a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, ofreciendo al espectador una experiencia sensible original.³⁹³

Para comprender los cambios que están surgiendo en lo que respecta a la concepción de la obra de arte como algo no concebido para el museo sino para el mundo, hay que tener en cuenta que el contexto social occidental en el que nos encontramos actualmente está dominado por una concepción posfordista. Como ya hemos indicado anteriormente, el posfordismo se sustenta sobre la base del trabajo inmaterial y en consecuencia, como argumenta Gielen:

No hace falta mucho discurrir para retratar al artista como un trabajador inmaterial. Esto se puede aplicar a campos artísticos como el teatro, la danza, la música, en los que el producto artístico es inseparable del cuerpo del intérprete, al menos en lo que a las actuaciones en vivo se refiere. [...] Identificar las artes visuales como una forma de trabajo inmaterial es algo más complicado, por otra parte. El argumento en contra es que el noventa y nueve por ciento de los artistas visuales aún producen un producto material. Y la típica visión romántica se empeña en que el alma creativa trabaja generalmente desde el aislamiento. Sin embargo, lo que viene a continuación es una defensa de la idea de que también en las artes visuales contemporáneas lo esencial es el trabajo inmaterial, y no tanto el producto material, y de ahí que la comunicación y el virtuosismo lingüístico tomen tanta relevancia.³⁹⁴

Tomando estas palabras como referencia y a partir de una serie de ejemplos artísticos Gielen propone la hipótesis de que «el mundo del arte moderno ha sido un laboratorio social para el trabajo inmaterial, y para el posfordismo en última instancia»³⁹⁵. Gielen se apoya en los escritos de Hardt, Negri, Virno y De Certeau para constatar que «el triunfo del trabajo inmaterial, se produjo a principios de los años setenta. La revuelta de estudiantes de 1968 y las huelgas en Fiat a principios de los años setenta fueron los momentos clave»³⁹⁶.

Ya veíamos en el apartado anterior (v. I.4.1.) las diversas corrientes artísticas inscritas dentro de la concepción desmaterializada del objeto artístico y como la desaparición del

³⁹³ ARDENNE, Paul: *op. cit.*, pp. 21-22.

³⁹⁴ GIELEN, Pascal: *op. cit.*, p. 39.

³⁹⁵ *Ídem.*

³⁹⁶ *Ídem.*

objeto material lleva a la comunicación artística a través del lenguaje verbal y en ocasiones de la teatralización. Al respecto de lo teatral son interesantes las actuaciones llevadas a cabo en el llamado *Teatro de lo invisible*, una forma teatral inserta en lo cotidiano, que trata de confundirse con la realidad. El *Teatro de lo invisible* es una forma de teatro representada en un contexto real fuera del escenario teatral, en el que el público no identifica a los actores como tales. Originalmente esta forma de teatro se desarrolló en Argentina en los años setenta, con el nombre de *Teatro del Oprimido*, y se centró en la opresión y cuestiones sociales. El *Teatro de lo invisible* se ofrece generalmente a personas desfavorecidas que no tienen la oportunidad de asistir a una representación teatral. Es una forma teatral en la que el actor interactúa con el público, de manera que las acciones a realizar son influidas por las reacciones de los espectadores. Este tipo de acontecimientos que se dan en el contexto real, son definidos por Paul Ardenne como de «naturaleza procesal», en los que lo relevante es el proceso y no obtener como resultado un objeto estético.

La naturaleza «procesal» del arte contextual, viene a contradecir la primacía de la obra de arte objeto simbólico. Pone a mal la concepción del arte como inscripción de una forma en la duración. [...] la obra como objeto acabado se difumina ante la obra en curso, aprehendida como una situación. La obra auténtica en verdad es lo obrado y su tiempo real, no la eternidad posible de su exposición, sino el momento de su elaboración, [...]³⁹⁷

El aspecto procesal de este tipo de obras genera el desarrollo de un sentimiento por parte de quien realiza el proceso, pero también por parte del que lo está mirando desde fuera. El proceso se instaura como punto de partida para hacer sentir al espectador las sensaciones que está experimentando el propio actor. El espectador experimenta una cierta empatía con el protagonista de la acción, al igual que en el cine, el espectador comienza a sentirse identificado con el artista, y sólo tiene dos opciones: quedarse mirando y compartir el sufrimiento del protagonista o huir a otro lugar en el que poder descansar su mirada. Éstas intervenciones hacen reemplazar la idea de la obra de arte como objeto, convirtiendo al observador en el propio objeto, ya que éste, a través de la mirada, se convierte también en objeto-sujeto sufridor del propio trance, de todo el proceso de realización de la obra. Augusto Boal desarrolla las experiencias y conclusiones obtenidas del *Teatro del Oprimido* en su libro *El arco iris del deseo*. En él explica las diferentes técnicas que cómo pedagogo teatral ha desarrollado a lo largo de su carrera. Su búsqueda se ha centrado en la utilización del teatro como instrumento de liberación personal, operando cambios profundos en la vida de los individuos, poniendo su experiencia al

³⁹⁷ ARDENNE, Paul: *op. cit.*, p. 37.

servicio de la opresión interna individual, conectando así la representación teatral y la psicología. Una de las técnicas que utiliza es la concreción del deseo:

Cuando el protagonista paciente vive una escena en la vida real, intenta concretar sus deseos, conscientes o no. Cuando vive la misma escena en el espacio estético (teatral y terapéutico), su atención se divide, al igual que su deseo: quiere al mismo tiempo mostrar la escena y mostrarse en escena. Cuando muestra la escena tal como fue vivida, intenta una vez más concretar sus deseos, la manera en que se cumplieron o la manera en que quedaron frustrados. Cuando se muestra en escena, pretende dar consistencia a su deseo, busca su concreción. El deseo se hace cosa, el verbo se transforma en algo palpable.³⁹⁸

Para Chevrier «la teatralización de la palabra y el gesto contestatario, asociada a la extrañeza del simulacro extraído de la vida cotidiana, conforma la principal alternativa a una cultura burguesa centrada en la perpetuación de los grandes valores de un arte contemplativo.»³⁹⁹ Lo que no quita, como mencionábamos anteriormente, para que estas creaciones sean también absorbidas por las instituciones clásicas.

Para Gielen la organización institucionalizada clásica es sinónimo de una jerarquía rígida con posiciones fijas. Es decir, el ambiente de trabajo es poco flexible, con horarios de trabajo y de apertura fijos, citas fijas, departamentos funcionales claramente diferenciados (sin cabida para la interdisciplinariedad) y presenta un gran interés por lo material. Unas características que por supuesto no encajan en la era posfordista ya que «impide la exigencia posfordista de flexibilidad dentro de un mundo del arte que opera globalmente»⁴⁰⁰. Según Gielen el ejemplo expositivo posfordista es la bienal, que muestra las «características de la post-institución.»⁴⁰¹ Pero la bienal no es la única fórmula que puede albergar las características de la institución artística posfordista.

Después de todo lo expuesto acerca del posfordismo y su relación con el mundo del arte, podríamos resumir las características propias de la institución posfordista en cinco: flexibilidad, movilidad, inmaterialidad, libertad y autonomía. Y las bienales, aunque puedan aproximarse, no ostentan estas cinco características. Como argumenta Gielen, el museo como institución de arte clásico

también se ha transformado de manera significativa en las últimas décadas, debido, entre otras cosas, al aumento de exposiciones temporales y a la disminución gradual de investigación y atención a la colección. Incluso el museo —sobre todo si se trata de un museo de arte contemporáneo— ha sido

³⁹⁸ BOAL, Augusto: *El arco iris del deseo, del teatro experimental a la terapia*, Barcelona, Alba editorial, 2004, p. 41.

³⁹⁹ CHEVRIER, Jean-François: *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰⁰ GIELEN, Pascal: *op. cit.*, p. 101.

⁴⁰¹ *Ídem.*

contagiado por el virus de la bienal. El museo, en fin, está mostrando hasta tal punto características de la post-institución que ya se ha convertido en una empresa posfordista.⁴⁰²

En el sistema del arte se igualan las condiciones de explotación de otros sistemas de producción, pero de una forma en apariencia flexible, dinámica, autónoma, etc. La cuestión es que ésta forma de trabajo posfordista acaba también convirtiéndose en una nueva forma de esclavitud maravillosamente encubierta. El trabajador no es consciente de su propia esclavitud, sino que se considera una persona libre, que viaja y que no está anclado ni a un horario de trabajo ni a un lugar y al no depender de la institución es esclavo de su propia autonomía. En palabras de Gielen:

La consecuencia es que hay alguien que trabaja con un contrato temporal o, en el propio mundo del arte, a menudo sin contrato —siempre en un ambiente dinámico ideado para el proyecto y, por supuesto, con horarios flexibles que implican invariablemente trabajo nocturno y un entusiasmo creativo incontenible. En definitiva, se trata de una ética del trabajo en la que el trabajo es siempre agradable —o debería serlo; en el que el dinamismo es impulsado incondicionalmente por el talento joven; y en el que el compromiso supera al dinero.⁴⁰³

4.3. Espacios para la práctica artística contextual

En el marco del arte contextual surgen una serie de manifestaciones que se encuentran en el límite entre lo privado y lo público, entre lo permanente y lo efímero, entre lo cotidiano y lo insólito.

Habitualmente el límite de los espacios museísticos y de los espacios íntimos se encuentra en las paredes. Las paredes constituyen tanto el límite como el soporte de muchas de las manifestaciones artísticas, para Georges Perec el acto de colgar un cuadro en una pared se convierte en un acto de olvido, tanto de la pared como del cuadro.

Cuelgo un cuadro en la pared. Enseguida me olvido de que allí hay una pared. Ya no sé lo que hay detrás de esa pared, ya no sé que hay una pared, ya no sé que esa pared es una pared, ya no sé qué es eso de una pared. Ya no sé que en mi apartamento hay paredes y que, si no hubiera paredes, no habría apartamento. La pared ya no es lo que delimita y define el lugar en que vivo, lo que le separa de los otros lugares donde viven los demás, ya no es más que un soporte para el cuadro. Pero también me olvido del cuadro, ya no lo miro, ya no sé mirarlo. He colgado el cuadro en la pared para olvidar que allí había una pared pero, al olvidar la pared, me olvido también del cuadro. Hay cuadros porque hay paredes. Es necesario olvidar que hay paredes y, para ello, no se ha encontrado nada mejor que los cuadros. Los cuadros eliminan las paredes. Pero las paredes matan los cuadros. O, si no, habría que

⁴⁰² GIELEN, Pascal: *op. cit.*, p. 102.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 111.

cambiar continuamente, bien de pared, bien de cuadro, colgar de continuo otros cuadros en las paredes, o cambiar el cuadro de pared todo el tiempo. Podríamos escribir en las paredes (como se escribe a veces en las fachadas de las casas, en las empalizadas de las obras, en los muros de las prisiones), pero rara vez lo hacemos.⁴⁰⁴

Olvidamos los cuadros y las paredes por agotamiento visual. Cuando hemos visto demasiadas veces el mismo cuadro en la misma pared, dejamos de verlo, nos olvidamos de ambos, cuadro y pared desaparecen. En esta disolución del límite es donde se encuentran las manifestaciones artísticas del arte contextual, en los márgenes. Michel De Certeau

encuentra mil y un gestos creativos, infinitos lexicones y vocabularios exóticos, no tanto en el mundo del arte, como en los resquicios y las brechas la vida corriente. Por todas partes abunda la vida en movimiento y paradójicamente se detiene cuando se contiene entre los muros de un museo. De acuerdo con De Certeau, la cultura prolifera en los márgenes dónde aún no ha sido autorizada.⁴⁰⁵

Y así en esos márgenes surgen nuevas formas de vida artística que crecen en los límites, en los espacios sin dueño y lo hacen sin permiso, como la mala hierba.

De todas las existencias imaginarias que prestamos a las plantas, a los animales y a las estrellas, quizá sea la mala hierba la que lleva una vida más sabia. [...] La hierba sólo existe entre los grandes espacios no cultivados. Llena los vacíos. *Crece entre* y en medio de otras cosas. La flor es bella, la berza útil, la adormidera nos hace enloquecer. Pero la hierba es desbordamiento, toda una lección moral.⁴⁰⁶

4.3.1. Creación en los márgenes: límites y umbrales

El concepto de límite tiene que ver con la línea real o imaginaria que separa dos terrenos, lo mismo sucede con el de umbral que se relaciona con la zona que diferencia el interior del exterior. El límite puede ser concebido de diferentes modos, según su grosor, ya se conciba como una fina línea (fig. 43), que corta y divide la realidad en parejas de antagonistas (bueno/malo, público/privado, dentro/fuera, etc.), o como una línea más gruesa (fig. 43), capaz de albergar en su interior un mayor número de líneas o capas, capaz de ser una frontera más elástica y porosa, un umbral.

⁴⁰⁴ PEREC, Georges: *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001, pp. 68-69.

⁴⁰⁵ GIELEN, Pascal: *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰⁶ MILLER, Henry: *Hamlet*, Corréa, 1956, pp. 48-49 (Citado por DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos, 1977, p. 43).

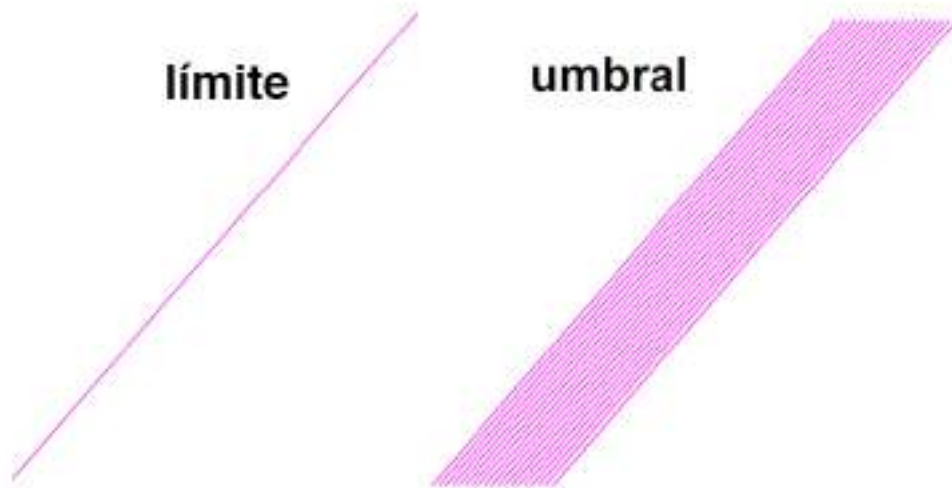


Figura 43. Representación gráfica de los grosores del límite y el umbral. Fuente: MURAC⁴⁰⁷.

En muchas ocasiones los conceptos de límite y umbral se vinculan con la cartografía y la arquitectura. Nuestro interés y relación con la arquitectura se centra ahora en los límites entre calle y edificio, espacio definido por las fachadas (fig. 44) o por aquellos lugares que parecen no pertenecer a ninguno de estos dos estratos. A su vez, la fachada es el lugar en el que más tensiones y contradicciones se acumulan, actuando como una superficie de inscripción donde el ciudadano se manifiesta, revelando las problemáticas y deseos que bullen en la profundidad, en la intimidad de cada individuo. Nos referimos a todas esas manifestaciones o acontecimientos presentes en muros, aceras y otros rincones, que de un modo u otro intentan transformar la ciudad. Estas creaciones que en numerosas ocasiones pasan desapercibidas, incitan al encuentro social, al compromiso público o al disfrute sensorial. Se constituyen como distintas formas o modos de «hacer política» o de «hacer ciudad» desde el gesto estético.

⁴⁰⁷ Diapositiva n° 32 de la conferencia *Próxima parada: La calle esponja* impartida en el Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja el 6 de octubre de 2008.

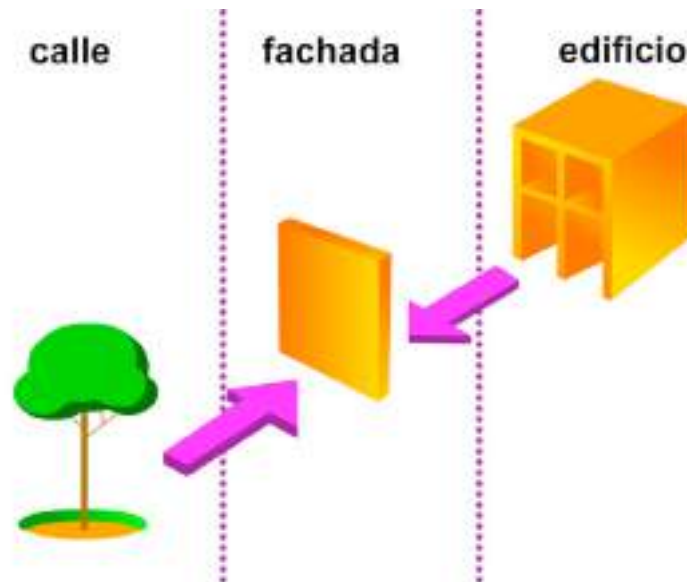


Figura 44. Imagen que representa la zona límite entre la calle y el edificio. Fuente: MURAC⁴⁰⁸

La fachada es una de las superficies límite del espacio urbano. La fachada se constituye como lugar de encuentro de las miradas, por un lado la mirada desde la calle, por otro la mirada desde el edificio (fig. 45). La confrontación de las dos miradas, la del interior y la del exterior, la de lo público y la de lo privado.

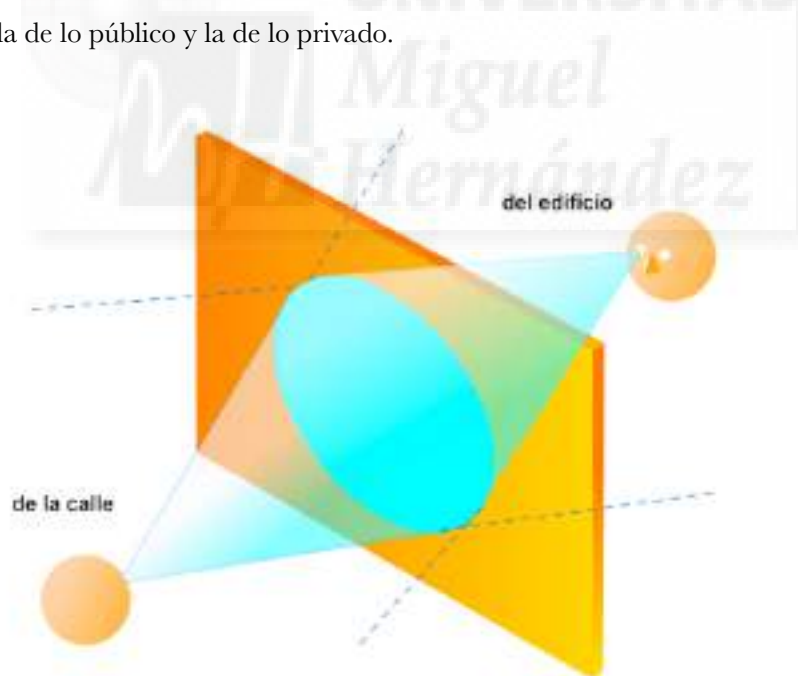


Figura 45. Imagen de la calle/del edificio. Fuente: MURAC⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Diapositiva nº 4 de la conferencia *Próxima parada: La calle esponja* impartida en el Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja el 6 de octubre de 2008.

⁴⁰⁹ Diapositiva nº 11 de la conferencia *Próxima parada: La calle esponja* impartida en el Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja el 6 de octubre de 2008.

Por lo general estas manifestaciones se dan en un entorno marginal de la realidad, es decir, pasan desapercibidas por encontrarse precisamente en ese límite. Por ello las manifestaciones que se dan en este entorno tienen la capacidad de evidenciar esa marginalidad. La calle se presenta como un espacio marginal, mientras que para unos es un lugar de paso, para otros es un lugar de vida, de relación y de creación.

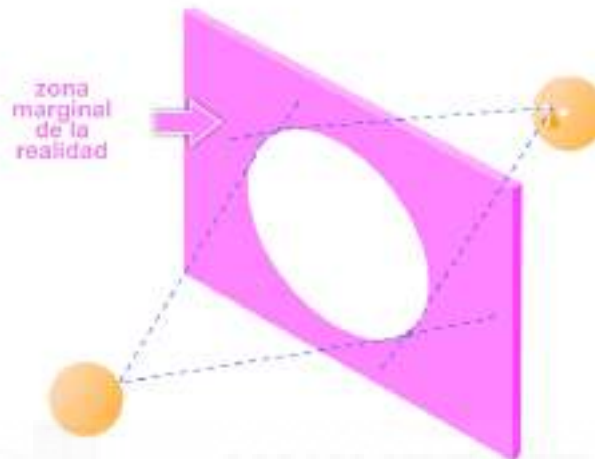


Figura 46. Gráfico zona marginal de la realidad. Fuente: MURAC⁴¹⁰

A continuación explicaremos el concepto de umbral o límite en relación con el espacio urbano a través de una serie de ejemplos de diversas intervenciones artísticas acontecidas en las superficies del espacio público. Como afirma Gilles Deleuze, «todo lo que sucede, y todo lo que se dice, sucede y se dice en la superficie»⁴¹¹. Prácticamente todas las manifestaciones que nos interesa reseñar se encuentran en el borde, configurando un conjunto de puntos mediadores entre lo aceptado por el sistema y aquello que queda fuera de él, y muchas veces en los límites entre ficción y realidad.

La superficie urbana varía frecuentemente, la mayoría de estas manifestaciones suele ser efímeras o temporales, muchas veces son alteradas por otras intervenciones e incluso sustituidas. En ocasiones este tipo de intervenciones propone situaciones propicias para la participación, la reflexión, el humor o la ensoñación. Estas intervenciones actúan en espacios especialmente sensibles, insertos en la cotidianidad de la vida de los ciudadanos multiplicando las posibilidades de la acción que allí se producen.

⁴¹⁰ Diapositiva nº 12 de la conferencia *Próxima parada: La calle esponja* impartida en el Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja el 6 de octubre de 2008.

⁴¹¹ DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 143.

Estas manifestaciones artísticas situadas en umbrales o límites constituyen un intento de desaparición de las fronteras en las prácticas artísticas contemporáneas. Roger Paez i Blanch lo expresa de la siguiente forma:

En buena medida, la historia del arte moderna es la historia del intento de la práctica artística por desaparecer como práctica específica y diferenciada de otras prácticas vivenciales. La modernidad cultural puede interpretarse como la sistemática problematización de la condición de límite, que resulta —entre otras cosas— en el derribo de las fronteras interdisciplinares y en la búsqueda de la interconexión y la apertura. En su acepción habitual de subjetividad emergente, el público tampoco puede entenderse sin tener en cuenta esta pulsión moderna que le lleva a poner en duda sus propios límites y a entenderse al mismo tiempo como espectador pasivo y sujeto activo: el público es a la vez observado y observador, presa y cazador.⁴¹²

Principalmente habría que diferenciar entre dos tipos de fronteras o límites en relación a las prácticas artísticas contemporáneas, por un lado estarían los límites físicos y por el otro los conceptuales o psíquicos. En el ámbito de los límites físicos ya hemos tratado los aspectos relativos a como los espacios artísticos tradicionales suelen encerrar las prácticas artísticas en lugar de abrirlas a la sociedad. En lo relativo a los límites conceptuales las barreras son múltiples, la mayor parte de ellas basadas en distinciones que separan o distinguen lo que «es» de lo que «no es». Lo que es arte de lo que no lo es, lo que es pintura, escultura, etc., de lo que no lo es, el que es artista frente al que es espectador, el que es actor frente al que es público. Sin embargo, estas prácticas pretenden disipar todos esos límites consiguiendo que todo se mezcle, el dentro y el fuera —en el umbral— el arte y la vida —en la calle— el creador y el consumidor —en el participante—. Por ejemplo, el movimiento apropiacionista, que veremos más adelante, o más bien «la práctica apropiacionista radical imprimirá un movimiento centrífugo [...], para hacer que la práctica artística se presente ahora más bien como marco o margen, para realizarse en los límites de su *exterioridad*.»⁴¹³

4.3.2. Los lugares de tránsito

En relación con los umbrales urbanos se encuentran los espacios de tránsito, o lugares de tránsito. Entendemos como lugares de tránsito los espacios urbanos por los que los

⁴¹² PAEZ I BLANCH, Roger: «Cartografías operativas y mapas de comportamiento» en DUARTE, Ignasi / BERNAT, Roger: *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers, y fans*, Murcia, Centro Párraga, CENDEAC y Eléctrica Producciones, 2009, pp. 186-188.

⁴¹³ MARTÍN PRADA, Juan: *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001, p. 73.

ciudadanos no suelen pararse y nunca son meta final de ningún paseo: puentes, callejones, escaleras, etc. Estos son lugares marginales de la ciudad en los que los ciudadanos que se paran en ellos son a su vez entendidos como marginales. Estos lugares de tránsito son lugares propicios para la creación artística ya que se dan en forma de umbral, se encuentran entre espacios de atención y es fácil intervenir en ellos al ser lugares poco concurridos.

Un ejemplo de lugar de tránsito que se ha convertido en un espacio prolífico para las manifestaciones artísticas contemporáneas lo encontramos en el callejón Leake (fig. 47). Este callejón pasa por debajo de las vías de tren que salen de la estación de Waterloo, en el centro de Londres. Este lugar de tránsito ha sido siempre espacio propicio para personajes y acciones marginales, pero con el tiempo también se ha convertido en un espacio institucionalizado. En mayo de 2008, el artista urbano Banksy creó el *Cans Festival*. Un festival en el que se invitaba, con el consentimiento del Ayuntamiento, a artistas urbanos a realizar sus intervenciones. Tras el *Cans Festival*, este callejón se ha transformado de lugar de tránsito a lugar turístico.



Figura 47. Imagen del callejón Leake, Londres.

Las ruinas también son un buen soporte para las intervenciones limítrofes, ya que constituyen un soporte lo suficientemente poroso. Estas ruinas urbanas pueden tener diferentes formaciones, como edificios abandonados, medianeras, etc., que son fácilmente

accesibles. Los ejemplos de intervenciones que se sitúan en torno a la ruina son múltiples debido a su facilidad para convertirse en espacios marginales.

Un ejemplo es el proyecto *Object Orange* (fig. 48) en el que el grupo *Detroit Demolition Disneyland - DDD*, destaca las ruinas de la ciudad de Detroit señalando sus fachadas con pintura naranja. De esta forma fijan la atención de los ciudadanos en las edificaciones en ruina que el Ayuntamiento pretende demoler.



Figura 48. Intervención del proyecto *Object Orange*. Detroit Demolition Disneyland - DDD, 2006-2008.

Otros trabajos en las fachadas recurren a elementos luminosos, es el caso del trabajo de Edwin Gardner *Bullet Light* (fig. 49). El proyecto consiste en instalar una luz en cada una de las huellas de bala que permanecen en las fachadas de los edificios de la ciudad de Beirut, de forma que al llegar la noche se destacan de forma poética las heridas de la guerra en la ciudad.



Figura 49. *Bullet Light*. Edwin Gardner, 2008

Jugando también con el deterioro de la fachada encontramos el trabajo *Dispatchwork* del artista ruso Jan Vormann (fig. 50), que consiste en reconstruir partes deteriorados del espacio público insertando piezas de plástico —de la marca Lego— de múltiples colores y formas. *Dispatchwork* pretende sellar fisuras en paredes rotas de todo el mundo completando los partes destruidas de las ciudades —edificios, aceras, esculturas— con ladrillos de plástico muy coloridos. El efecto visual que se obtiene mediante el contraste del colorido de las paredes grises recompuestas con estas piezas de juguete es realmente insólito, y remarca la posibilidad de participación y creación de nuestra propia realidad. El proyecto ofrece la participación a cualquier persona, en cualquier lugar, todo el que lo desee puede crear sus parches y enviar sus creaciones a Vormann para que las publique en la web⁴¹⁴ del proyecto.



Figura 50. Participantes realizando un *Dispatchwork*. Jan Vormann

⁴¹⁴ <http://www.dispatchwork.info>

4.3.3. Creación de espacios psíquicos y físicos en el espacio público

Algunas intervenciones en el espacio público buscan alteraciones de la realidad que van más allá de lo poético, estas intervenciones buscan crear espacios psíquicos. Estos espacios psíquicos no fijan su intervención en la transformación física del espacio, sino en la transformación de su uso. Generalmente los espacios públicos sufren una devaluación por la forma que tenemos los ciudadanos de vivir en la ciudad. Debido a nuestro ritmo de vida los espacios públicos de las ciudades son prácticamente lugares de paso y no de relación. La creación de espacios psíquicos busca nuevas formas para habitar estos espacios públicos, para que se conviertan —al menos en pequeños intervalos de tiempo— en espacios vividos y no únicamente transitados.

Un ejemplo de este tipo de espacios psíquicos es la práctica conocida internacionalmente como *Permanent Breakfast*. Esta práctica que comenzó en Viena en 1996 es una actividad lúdica en la que un grupo de personas se reúne para compartir el desayuno en la calle. Su único fin es participar comiendo y charlando, sin más pretensión que el uso y disfrute de la vía pública. Los participantes llevan mesas, manteles, tazas, café, leche y todo lo que consideren necesario para disfrutar de un buen desayuno al aire libre. En España destacan dos convocatorias de desayunos que han impulsado este tipo de práctica. Una de ellas lanzada desde el blog *Flores en el ático*⁴¹⁵ que llevaba por nombre *Desayunos en la luna*, denominados así porque se celebraban en la plaza de La Luna, en Madrid, desde 2008 hasta 2012. La otra iniciativa es la impulsada por el colectivo *Desayuno con viandantes*, esta iniciativa convoca un desayuno al mes, cada mes en un emplazamiento diferente de la ciudad de Valencia. Comenzaron con su primer desayuno el 20 de noviembre de 2008.

Además de los desayunos en la calle existen otras iniciativas que buscan crear vida pública, como la intervención que el artista Steven Matthew realizó en 2007. La intervención *Gather Change Gather* consistió en encender una hoguera durante varios días con el objetivo de que los transeúntes se parasen a intercambiar historias compartiendo el calor de la hoguera. Estas acciones se basan en la idea de compartir, eliminando barreras, creando relaciones sociales y verdadero espacio público.

⁴¹⁵ <http://floresenelatico.es>

En algunos casos se mezclan dos tipos de intervenciones, las que buscan crear espacio público y las descritas en el subapartado anterior (v. II. 4.3.2), las que se crean en los umbrales o límites. De esta unión surgen iniciativas en las que se transforman espacios en desuso en espacios lúdicos, son los denominados espacios físicos, ya que además del cambio de uso también se genera un pequeño cambio físico en su aspecto.

Muchos de estos espacios físicos se constituyen como zonas de recreo mediante pequeñas intervenciones, los ejemplos son numerosos. Uno de los más conocidos en este terreno es el artista Harmen de Hoop que mediante algunos elementos y unas líneas de pintura crea espacios lúdicos de todo tipo, una de las formas que más ha utilizado es la de cancha de baloncesto. Estas intervenciones se denominan *Basketball Court* y desde 1992 ha realizado varias en diferentes ciudades. También crea otro tipo de espacios lúdicos como por ejemplo el *Sandbox* (fig. 51) en el que creó una zona de juego para niños.



Figura 51. *Sandbox*, Amsterdam. Harmen de Hoop, 1996.

Una de las acciones más llamativas en la reivindicación del espacio público como zona de uso es la del proyecto *Parking* del colectivo *Rebar* de San Francisco. En este tipo de intervención se ocupa de forma legal —insertando la cantidad correspondiente en el parquímetro— una plaza de *parking*, construyendo una zona verde efímera para el disfrute de los transeúntes. Esta iniciativa tuvo tanto éxito que se ha instituido un día mundial del *parking* el denominado *Park(ing) Day*, que se celebra el tercer viernes de septiembre. El

Park(ing) Day se ha convertido en un evento a nivel mundial que lleva años realizándose y en el que han participado más de 170 ciudades.

Muchas de estas intervenciones también pueden englobarse dentro de la corriente denominada *Lo cotidiano insólito*, que explicaremos en el siguiente subapartado.

4.3.4. Lo cotidiano insólito

Podríamos establecer el origen de la idea de lo cotidiano insólito en el movimiento surrealista, ya que desde este movimiento el arte no es considerado como una representación de la realidad sino como una comunicación vital del individuo con el todo. Esta idea era planteada por Breton en su libro *El surrealismo y la pintura*. En el caso de Breton la idea se expresa a través de lo que él denomina el «azar objetivo» que son casualidades significativas en las que el deseo del individuo y el devenir ajeno a él coinciden de forma inesperada. Una de las formas de explorar ese azar objetivo era a través del errabundeo, con el que buscaban experimentar mediante el paseo un estado de hipnosis para tomar contacto con la parte inconsciente del territorio. Este concepto del *flâneur*, del paseante errante, se mantiene además en los límites, entre el espacio real y el espacio psicológico, entre el espacio físico y el espacio psíquico, que antes mencionábamos. Estas manifestaciones artísticas inmersas en la vida cotidiana que buscan la sorpresa del transeúnte tienen sus antecedentes en las nociones de arte desarrolladas por los situacionistas y los letristas. Como explica Bourriaud:

Con la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista que le sucede a partir de 1958 aparece pues una noción nueva, la del desvío artístico, que podríamos describir como un uso político de *ready-made recíproco* de Duchamp (quien daba el ejemplo de un «Rembrandt utilizado como tabla de planchar»). Tal «reutilización de elementos artísticos preexistentes en una nueva unidad» es una de las herramientas que contribuyen a superar la actividad artística como arte «separado» ejecutado por productores especializados. La Internacional Situacionista recomienda el desvío de las obras existentes con miras a «reapasionar la vida cotidiana» privilegiando la construcción de situaciones vividas en desmedro de la fabricación de obras que entrañen la división entre actores y espectadores de la existencia. Para Guy Debord, Asger Jorn y Gil Wolman, principales artífices de la teoría del desvío, las ciudades, los edificios y las obras, deben ser considerados como elementos de decoración o instrumentos festivos y lúdicos. Los situacionistas pregonan la práctica de la *deriva*, técnica de atravesamiento de los diversos ámbitos urbanos como si se tratara de estudios de cine. Las situaciones que se intentan construir son obras vividas, efímeras e inmateriales, un «arte de la fuga del tiempo» reacio a cualquier fijación.⁴¹⁶

⁴¹⁶ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, pp. 40-41.

Además para los situacionistas no es suficiente destruir los museos, quemarlos, «también hay que saquearlos. Hay que liberar la creatividad pasada de las formas en que ha sido osificada y resucitarla. Todo aquello que en el arte ha tenido algún valor siempre ha pedido a gritos convertirse en realidad y ser vivido.»⁴¹⁷

Así lo insólito, lo efímero y en ocasiones lo inmaterial, se convierten en las principales características de las manifestaciones artísticas. Estas propuestas que aúnan lo cotidiano con lo artístico tienen multitud de antecedentes, otro de ellos, es la propuesta del proyecto del Beaubourg que pretendía «la abolición de las fronteras entre arte y vida, rompiendo la barrera que separaba lo cotidiano de la experiencia excepcional del arte»⁴¹⁸. Propuesta que se fundaba en que:

El Museo se entendía así como una prolongación natural de los actos de la cotidianidad; borraba cualquier distinción entre artistas y no artistas, *dentro y fuera*, «gran arte» y «arte popular». En este territorio «liberado», el *ver hacer* y el *hacer ver* estaban llamados a confundirse en un mismo sujeto: la muchedumbre, cuya misma actividad, cuyo vagabundeo al azar creaba un nuevo tipo de «recorrido», hecho de encuentros imprevistos, azarosos, no prefijados.⁴¹⁹

El arte y la vida han de confundirse, cuestión que también instigaba Allan Kaprow, expresado en palabras de Donald Kuspit: «Para Kaprow, el arte y la vida están en competición. El arte parecía superior a la vida, pero en la modernidad parece inferior a la vida. La vida ha ganado claramente la competición, que es por lo que el arte se une a ella; o, más bien, es colonizado por ella.»⁴²⁰ Allan Kaprow escribía en *Ensayos sobre el desdibujamiento entre el arte y la vida*, lo siguiente:

La sofisticación de la consciencia en las artes hoy en día (1969) es tan grande, que es difícil no afirmar como cosas confirmadas:

que el vehículo espacial de LM es patentemente superior a todos los esfuerzos escultóricos contemporáneos;

que el intercambio verbal por radio entre el Centro de Naves Espaciales Tripuladas de Houston y los astronautas del Apolo 11 ha sido mejor que la poesía contemporánea;

que con sus distorsiones de sonidos, pitidos, parásitos e interrupciones de la comunicación, tales intercambios también han superado la música electrónica de las salas de conciertos;

que ciertas cintas de vídeo por control remoto de las vidas de las familias en el gueto grabadas (con su permiso) por los antropólogos son más fascinantes que las celebradas películas *underground* que presuntamente presentan la vida tal cual es;

⁴¹⁷ CLARKE, Tim / GRAY, Christopher / NICHOLSON-SMITH, Donald / RADCLIFFE, Charles: *op. cit.*, p. 21.

⁴¹⁸ ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 137.

⁴¹⁹ *Ídem.*

⁴²⁰ KUSPIT, Donald: *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006, p. 57.

que no pocas de esas brillantemente iluminadas gasolineras de plástico y acero inoxidable en, digamos, Las Vegas, constituyen la arquitectura más extraordinaria de hoy en día;

que los aleatorios movimientos que los compradores hacen como si estuvieran en trance en los supermercados son más ricos que cualquier cosa hecha en la danza moderna;

que la pelusa debajo de las camas y los escombros de los vertederos industriales son más atractivos que la reciente erupción de exposiciones del maestro de los desperdicios desperdigados;

que las estelas de vapor dejadas por las pruebas de cohetes —garabatos estáticos que llenan el cielo con los colores del arco iris— no los igualan los artistas que exploran medios gaseosos;

que el escenario bélico del Sudeste Asiático en Vietnam o el juicio de los «Ocho de Chicago», por más que indefendible, es mejor teatro que cualquier obra;

que... etc., etc... el no arte es más arte que el Arte arte.⁴²¹

Miguel Ángel Hernández Navarro argumenta en su libro, *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, que «la práctica artística de los últimos años ha eliminado casi por completo las fronteras entre el mundo del arte y el mundo de la vida, sin embargo siempre queda un resto, un excedente ineludible que hace que, por mucho que se desee, el arte siempre será arte y la vida, vida»⁴²². Aunque las fronteras entre arte y vida sean como argumenta Hernández Navarro, ineludibles, existe una circunstancia que está haciendo que los individuos seamos a la vez espectadores y actores del hecho creativo, como expresan Lipovetsky y Serroy, nos está cambiando la mirada. Para ellos el sujeto de las sociedades modernas «acaba viendo el mundo como si éste fuera cine, ya que el cine crea gafas inconscientes con las cuales aquél ve o vive la realidad. El cine se ha convertido en educador de una mirada global que llega a las esferas más diversas de la vida contemporánea.»⁴²³ Y esa mirada hace que se vea la realidad con otros ojos, con las gafas inconscientes que nos crea el cine, o como dice Bourriaud, «¿Por qué no utilizamos el arte para mirar el mundo en vez de aplastar nuestra mirada contra las formas que este pone en escena?»⁴²⁴.

Este cambio en la mirada constituye lo cotidiano insólito. Lo cotidiano insólito es todo aquello que presenta una visión de la realidad extraña y diferente a la acostumbrada. Independientemente de donde ubiquemos el límite de lo artístico muchas de las intervenciones que se realizan en el espacio público parten de una voluntad de comunicarse con el otro, constituyéndose como actos urbanos. Son pequeñas escenas en

⁴²¹ KAPROW, Allan: *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 97-98 (citado por KUSPIT, Donald: *op. cit.*, p. 57-58).

⁴²² HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel: *op. cit.*, p. 125.

⁴²³ LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, p. 28.

⁴²⁴ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, p. 65.

las que el espectador es un actor más o menos atento, ya que éstas en ciertos casos necesitan del público para poder existir. Una idea que Bourriaud resume así: «el arte hace conscientes los escenarios colectivos y nos propone otros recorridos por la realidad, gracias a las mismas formas que materializan los relatos impuestos»⁴²⁵. Otras descripciones como la de Georges Perec en *Especies de espacios*, también se aproximan a la idea de lo cotidiano insólito, pero en este caso desde la conciencia del punto de vista, del saber mirar.

Observar la calle de vez en cuando, quizá con un esmero un poco sistemático. Aplicarse. Tomarse su tiempo. Anotar el lugar [...] Anotar lo que se ve. Aquello que sea importante. ¿Sabemos ver lo que es importante? ¿Hay algo que nos llame la atención? Nada nos llama la atención. No sabemos ver.⁴²⁶

Otras descripciones se aproximan también desde la mirada, desde una mirada atenta, como la descripción realizada por Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*.

Nunca vivo enteramente en los espacios antropológicos, siempre estoy ligado por mis raíces a un espacio natural e inhumano. Mientras atravieso la plaza de la Concorde y me creo enteramente preso por París, puedo detener mis ojos en una piedra de la pared de las Tullerías: la Concorde desaparece y no queda más que esta piedra sin historia; puedo incluso perder mi mirada en esta superficie granosa y amarillenta; ni siquiera habrá piedra, no quedará más que un juego de luz sobre una materia indefinida.⁴²⁷

Fijar nuestra atención en los detalles de una superficie puede llegar a provocar las mismas sensaciones que buscaban los surrealistas con el errabundeo que buscaba provocar nuevas sensaciones desde la parte más inconsciente, desde la parte menos sometida al prejuicio. Por eso también podríamos describir lo cotidiano insólito como una vuelta a la infancia, a volver a verlo todo con ojos nuevos, como si fuéramos niños. Para Manuel Delgado «salir a la calle es salir de nuevo a la infancia. Vivir el espacio es jugar en él, con él, a él.»⁴²⁸ por este motivo

No es nada casual que algunos de los movimientos más beligerantes en la reconsideración en clave creativa de las formas de apropiarse de la ciudad —de los simbolistas del siglo XIX al grupo Stalker, pasando por las primeras vanguardias o los situacionistas— pusieran ese énfasis en la necesidad urgente de reinfantilizar los contextos de la vida cotidiana. Reinfantilizar como restaurar una experiencia infantil de lo urbano: el amor por las esquinas, por los portales, los descampados, los escondites, los encuentros fortuitos, la dislocación de las funciones, el juego.⁴²⁹

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁴²⁶ PEREC, Georges: *op. cit.*, pp. 84-85.

⁴²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975, p. 30 (citado por DELGADO, Manuel: *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 79).

⁴²⁸ DELGADO, Manuel: *op. cit.*, p. 267.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 266.

La formas que puede adoptar lo cotidiano insólito, o más bien las formas de generar la experiencia de lo insólito en lo cotidiano son, como vemos, múltiples. Una de las formas de generar situaciones insólitas es el juego:

La creación de la experiencia inmediata como disfrute puramente hedonista y experimental sólo puede expresarse mediante una forma social —*el juego*— y es el deseo de jugar lo que toda revuelta real contra la pasividad uniforme de esta sociedad de la supervivencia y del espectáculo ha *afirmado*. El juego es la forma espontánea de enriquecerse y desarrollarse a sí misma la vida cotidiana; es la forma consciente de la superación del arte y la política espectaculares. Es la participación, comunicación y autorrealización resucitada en la forma que le corresponde. Es el medio y el fin de la revolución total.⁴³⁰

Para los situacionistas «la revolución es esencialmente un juego al que uno juega por el placer que entraña. Su dinámica es la de una furia subjetiva de vivir, no la del altruismo.»⁴³¹ Muchas de las manifestaciones artísticas que encontramos en la ciudad se nos ofrecen como un juego —o con carácter lúdico o festivo—, a veces con humor, otras mediante la confusión o la sorpresa. A continuación mostraremos algunos ejemplos de este tipo de intervenciones que nos proponen una ciudad por redescubrir, más amable, inesperada y divertida.

Si la palabra es el medio de comunicación por excelencia, los textos que invaden nuestras calles serán uno de los primeros lugares donde sembrar el humor y la confusión. Algunas de estas intervenciones utilizan el texto como medio para llamar la atención del transeúnte y comunicarse con él. Tanto en sencillos mensajes anónimos que nos ofrecen buena suerte al pulsar el botón de un semáforo (fig. 52) como en propuestas más elaboradas en las que se juega con la publicidad. Destacan las intervenciones realizadas por el colectivo *BLF Billboard Liberation Front* (fig. 53) y sus innumerables modificaciones que llevan desarrollando desde los años setenta, tanto en el extranjero como en España. Algunas de estas propuestas también conectan con las estrategias de guerrilla que veremos más adelante, en la segunda parte.

⁴³⁰ CLARKE, Tim / GRAY, Christopher / NICHOLSON-SMITH, Donald / RADCLIFFE, Charles: *op. cit.*, pp. 47-48.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 57.



Figura 52. *Push button for luck*. Autor desconocido. Nueva York, 2007.



Figura 53. *Somos libres vosotros no*. BLF Billboard Liberation Front. Cantabria, 2006.

Sembrada irónicamente de errores encontramos la manipulación realizada, por *Redretro*. La *Redretro* es un proyecto abierto de arte urbano que se desarrolla primordialmente a través de sutiles intervenciones de carácter poético y crítico en los sistemas de transporte de ciudades de todo el mundo. Buscando crear una realidad alternativa se cambian temporalmente los nombres originales de algunas estaciones ofreciendo otros significados.

En el metro de Madrid se intervinieron más de cincuenta estaciones, a continuación presentamos una pequeña muestra: Palos de la Frontera por «Palos en la Frontera», Gran vía por «Gran día», Tirso de Molina por «Tieso de Molina», Ríos Rosas por «Líos Rosas», Callao por «Callaos», Banco de España por «Vasco de España» (fig. 54), etc.



Figura 54. *Vasco de España*. Redretro. Madrid, 2004

En otros casos se juega con las nomenclaturas y códigos establecidos reivindicando la ausencia de acciones tan simples como pensar, crear o amar. Esto es lo que sucede en la intervención de *Dosjotas*, realizada en la Gran Vía de San Francisco, la Plaza de España y Callao, en Madrid, en noviembre de 2007. Mediante diversas placas que dicen *no pensar, no crear, no errar, no amar, no luchar, no sentir, no soñar, no dudar, no ser* (fig. 55). Esta intervención se une a las prohibiciones que ya existen en los sitios públicos como no pisar el césped, perros no, etc., y conviven con ellas haciendo patente la ausencia de ciertas actividades propias de las personas en los espacios públicos.



Figura 55. *Prohibiciones*, Dosjotas. Madrid, 2007

Con esta manera de trabajar destacan algunos proyectos por su creatividad y compromiso social. En 2006 Mark Daye colocó falsas señales de tráfico (fig. 56), imitando las que existen en la ciudad de Toronto, utilizándolas como soporte para lanzar mensajes provocadores sobre la vida de los vagabundos en la ciudad. El objetivo del proyecto es captar la atención de los ciudadanos mediante el diseño gráfico. Para ello reproduce las señales viales codificando nuevos mensajes que hablan de un colectivo urbano ignorado: los «sin techo». Con estos mensajes trata de informar a los transeúntes que leen las señales con respeto, porque su diseño les otorga un valor oficial y autoritario, consiguiendo así que se cumpla lo que en ellas se demanda. Algunos de los mensajes son: «Quiet, Homeless Sleeping» (Tranquilidad vagabundos durmiendo), «Please keep our streets clean 818 people have to sleep on them» (Por favor conserven nuestras calles limpias 818 personas tienen que dormir en ellas), «Approximately 5052 homeless living in Toronto as of April 2006» (Aproximadamente 5052 vagabundos viven en Toronto en Abril de 2006) «Please have change ready for homeless» (Por favor lleva monedas preparadas para los vagabundos), «Homeless has nothing to do with lack of Shelter», (Los vagabundos no tiene nada que hacer con la carencia de abrigo).



Figura 56. *Homeless Sings in Toronto*. Mark Daye. Toronto, 2006

La intervención de SpY, *Braille* (fig. 57), realizada en 2007 destaca por dos aspectos: la simplicidad en el uso de medios básicos y la conexión social, ya que desarrolla una intervención para ayudar a las personas ciegas en su caminar por la ciudad. Utilizando una máquina de fabricar etiquetas en braille crea mensajes y los coloca en lugares poco visibles de Madrid para lectura exclusiva de invidentes, jugando con los límites de la pintura urbana.



Figura 57. *Braille*. SpY. Madrid, 2006

Ellos (fig. 58) es una vaya publicitaria realizada por SpY para un festival de arte urbano. En la valla se podía leer la frase: «Piensan que eres estúpido». La intervención que fue presentada por los organizadores del festival al departamento de cultura del Ayuntamiento de Zaragoza —a pesar de haber sido aprobada— estuvo a punto de no ser instalada al ser rechazada por la asociación de autorregulación de la comunicación comercial que la consideró no apta para su instalación por motivos legales. Finalmente la valla se instaló en un área céntrica de la ciudad de Zaragoza.



Figura 58. *Ellos*. SpY. Zaragoza, 2013

En una vertiente más territorial algunos creadores señalan diversas zonas de la ciudad, ya sea con sencillos gestos estéticos como bandas de color que se disponen de forma anónima y aleatoria, o por medio de cuidadosas composiciones que juegan con las texturas y tonalidades de las superficies existentes. En esta línea de trabajo encontramos las intervenciones de Igor Toshevski (fig. 59) que nos ofrece distintos contornos urbanos acotados dentro de poliedros amarillos declarados como territorios libres. Espacios dispersos por la ciudad que los transeúntes pueden emplear libremente para realizar cualquier gesto, palabra, o incluso la propia sombra, pues todos ellos se convierten en una manifestación artística cuando se realizan en su interior.



Figura 59. *Free Territories*. Igor Toshevski, 2004-2011

Entre todas estas ocurrencias también existe un ámbito donde lo lírico surge de forma más intensa. Nos referimos a aquellas creaciones que destacan por su capacidad para generar dobles sentidos o situaciones peculiares donde un pequeño detalle adquiere todo su fulgor en un momento dado. Centrándose en la iconografía de las señales y del mobiliario urbano otras propuestas juegan y se preocupan por el objeto de la representación, ironizando sobre su doble sentido o sobre la relación entre la intervención y su contexto urbano, como podemos apreciar en la serie de señales de tráfico, realizadas por SpY (fig. 60, 61 y 62), modificadas gráficamente e instaladas estratégicamente en la ciudad de Madrid.



Figura 60. *Boys sign, popular gay zone / Girls sign, popular gay zone.* SpY. Barrio de Chueca, Madrid, 2004



Figura 61. *Soccer, sign front of Real Madrid stadium.* SpY. Estadio Santiago Bernabéu, Madrid, 2004



Figura 62. *Risa sign, front of Spanish credit bank.* SpY. Banco Español de Crédito, Madrid, 2004

El lirismo también podemos asociarlo a imágenes propias del romanticismo donde la vegetación salvaje invade la ciudad como los hombres-planta (fig. 63) que Lissy Meneses deja por la ciudad.



Figura 63. Lissy Meneses. Cartagena de indias, 2008

Sin perder el contexto urbano otras vegetaciones crecen de forma más maliciosa, por ejemplo, cuando lo que se pretende es ocultar todas las vallas publicitarias de la ciudad al plantar un árbol frente a ellas. Es el caso de la intervención realizada por Helmut Smits en *Tree in front of billboard* (fig. 64).



Figura 64. *Tree in front of billboard*. Helmut Smits, 2006

4.4. La calle, la ciudad, el mundo como museo

Como hemos visto, desde los surrealistas diversos factores de carácter artístico, político y social han conducido a la creación de obras «cuyo ámbito no fuera el espacio cerrado del museo ni el privado de la galería de arte, sino el espacio abierto de la naturaleza o el espacio público de la ciudad.»⁴³² Como argumenta Javier Maderuelo en su texto *Arte público: naturaleza y ciudad*, estos intentos de transformación del arte, son todavía hoy muy controvertidos. Para Maderuelo el fenómeno más interesante no lo constituyen las creaciones artísticas en sí, sino como éstas han transformado nuestra sensibilidad guiándola «hacia la apreciación de los paisajes rurales y urbanos, cargando de nuevos significados los espacios de la ciudad, valorando el carácter entrópico de los entornos habitados y [...], ayudándonos a comprender el espacio de nuestro tiempo y el escenario de nuestras vidas.»⁴³³

La percepción del paisaje como obra de arte supone de nuevo una vuelta a la concepción, ya planteada por Duchamp, de la obra de arte como concepto mental y no como objeto. La concepción de la obra de arte desmaterializada no supone la desaparición del objeto, sino la translación de que lo artístico no reside en el objeto de contemplación, sino en la mente de creadores y observadores, la obra de arte se encuentra en el punto de vista. Y la vista ahora está puesta en la ciudad. La ciudad es ahora el lugar de la mirada. Henri Lefebvre explica en su texto *El derecho a la ciudad* la relación que se establece entre el arte y la ciudad.

Poner el arte al servicio de lo urbano no significa ornamentar el espacio urbano con objetos de arte. Esta parodia de lo posible se denuncia a sí misma como caricaturesca. Esto quiere decir que los tiempos-espacios se convierten en obra de arte y que el arte pasado se reconsidera como fuente y modelo de *apropiación* del espacio y del tiempo. El arte aporta casos y ejemplos de «tópicos» apropiados: de cualidades temporales inscritas en espacios. [...] Y no olvidemos que los jardines, los parques y paisajes formaron parte de la vida urbana del mismo modo que las bellas artes. Ni que el paisaje alrededor de las ciudades fue obra de estas ciudades [...] El arte, prescindiendo ya de la representación, el ornato, la decoración, puede convertirse en *praxis* y *poíesis* a escala social: el arte de vivir en la ciudad como obra de arte.⁴³⁴

⁴³² MADERUELO, Javier: «Arte público: naturaleza y ciudad» en MADERUELO, Javier (coord.): *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote, Fundación César Manrique, 2000, pp. 12-13.

⁴³³ *Ibidem*, p. 13.

⁴³⁴ LEFEBVRE, Henri: *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Ediciones Península, 1969, pp. 158-159.

La ciudad es por tanto, la obra. «La ciudad es una huella cultural, es a la vez el resultado y el marco pertinente de las manifestaciones culturales, es soporte y expresión del arte».⁴³⁵

La ciudad es una obra de arte colectiva, tal y como sostiene Gloria Moure

la ciudad es una obra de arte colectiva, que se aproxima a la objetividad perfecta por la vía del comportamiento caótico de multitud de actitudes individuales. Como en la naturaleza, esos cambios multiplicativos a partir de situaciones y mutaciones unitarias originan procesos difícilmente reversibles y que convierten el tiempo en materia y en forma, a modo de los estratos palpables de la memoria y de la historia. La ciudad es, pues, un crisol privilegiado de creación.⁴³⁶

La ciudad se ha convertido, para Pierre Restany, en un «laboratorio de expresividad colectiva, anónima, independiente. La ciudad produce y segrega arte a través de su lenguaje orgánico.»⁴³⁷ Y ese lenguaje se manifiesta en forma de protestas, huelgas, celebraciones, etc. Todas estas manifestaciones ciudadanas poseen una característica que afirma nuevamente la desmaterialización del objeto artístico, son manifestaciones planteadas para ser efímeras, no permanecen, únicamente suceden. Estas ocupaciones excepcionales de la calle «definen su acción con relación a un territorio que afirman como provisionalmente propio»⁴³⁸. Manuel Delgado transmite claramente, en su libro *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, esta noción de transitoriedad de las manifestaciones en el espacio público.

El espacio público, ese espacio de y para la exposición no puede ser morado, en el sentido de que no puede ser habilitado como residencia ni de personas ni de instituciones. Estar fuera es estar siempre *fuera de lugar*, con la sospecha de que en el fondo no se tiene. Estar fuera es también estar *fuera de sí*, dado que es uno mismo lo primero que se abandona cuando se sale. El adentro tiene límites, por lo contrario, el afuera es ese paisaje ilimitado en que no vive apenas nadie y por el que lo único que cabe hacer es deslizarse.⁴³⁹

Estas manifestaciones además de no ser permanentes tienen otra característica que viene dada por el espacio en el que se muestran, la calle. Tal y como argumenta Georges Perec «las calles no pertenecen a nadie»⁴⁴⁰. La calle, el exterior urbano, es para Delgado «patrimonio no de quien lo posee, sino de quien lo ocupa para usarlo y sólo en tanto que lo usa, puesto que allí la propiedad es —o debería ser— inconcebible y sólo se da como una dinámica infinita de colonizaciones transitorias.»⁴⁴¹ Michel De Certeau amplía este

⁴³⁵ MADERUELO, Javier: «El arte de hacer ciudad» en MADERUELO, Javier (coord.): *op. cit.*, p. 17.

⁴³⁶ MOURE, Gloria: «Creación plástica en el espacio urbano» en MADERUELO, Javier (coord.): *op. cit.*, pp. 109-110.

⁴³⁷ RESTANY, Pierre: «Escultura pública, arte de la ciudad» en MADERUELO, Javier (coord.): *op. cit.*, p. 120.

⁴³⁸ DELGADO, Manuel: *op. cit.*, p. 168.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁴⁰ PEREC, Georges: *op. cit.*, 2001, p. 80.

⁴⁴¹ DELGADO, Manuel: *op. cit.*, pp. 50-51.

argumento, en *La invención de lo cotidiano*, en el que distingue entre lugar y espacio; situando la noción de espacio como sitio que carece de propiedad, un sitio que es practicado y no apropiado.

El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio «propio».

En suma, *el espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes. Igualmente, la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito.⁴⁴²

Un territorio practicado pasa de ser lugar a convertirse en espacio, esto es lo que sucede con el espacio urbano; los caminantes lo transforman mediante el caminar, el paseo sin rumbo, el callejeo sin meta, el paseo como arte, el *flâneur*. Fue Walter Benjamin quien partiendo de una poesía de Charles Baudelaire, convirtió al *flâneur* de sujeto a objeto de interés académico como figura de la experiencia urbana.

El paseante hace algo más que ir de un sitio a otro. Haciéndolo *poetiza* la trama ciudadana, en el sentido de que la somete a prácticas móviles que, por insignificantes que pudieran parecer, hacen del plano de la ciudad el marco para una especie de elocuencia geométrica, una verbosidad hecha con los elementos que se va encontrando a lo largo de la marcha, a sus lados, paralelamente o perpendicularmente a ella. El viandante convierte los lugares por los que transita en una geografía imaginaria hecha de inclusiones o exclusiones, de llenos y vacíos, heterogeniza los espacios que corta, los coloniza provisionalmente a partir de un criterio secreto o implícito que los clasifica como aptos y no aptos, en apropiados, inapropiados e inapropiables.⁴⁴³

Tras Benjamin otros se interesaron por la figura del paseante, o por su paseo. La pasión por la vida en las calles de los dadaístas y de los surrealistas, el interés de los letristas, el grupo *Cobra* y la deriva psicogeográfica de los situacionistas, son sólo algunos ejemplos del interés mostrado por el paseo como acción que despierta la mirada poética de calles, ciudades, paisajes. Más adelante en los años sesenta otros como Richard Long, Tony Smith o Robert Smithson, llegaron a «la convicción de que caminar era pensar con los pies y que era posible convertir la actividad andariega en base para la especulación formal.»⁴⁴⁴

En 1995, Francesco Careri y Lorenzo Romito, fundan el laboratorio de arte urbano Stalker/Osservatorio Nómade, que toma su nombre de la película de Andrei Tarkovski,

⁴⁴² DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, Mexico, 2000, p. 129.

⁴⁴³ DELGADO, Manuel: *op. cit.*, p. 71.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, pp. 76-77.

basada en el libro de los hermanos Strugatski, *Picnic en el camino*. Tanto en las experiencias del laboratorio Skalter como en la película de Tarkovski la meta no está en la llegada, sino en el proceso, en el recorrido que se realiza.

La actividad de Stalker consiste en transitar entre lo que es seguro y cotidiano, y lo que es incierto, por descubrir, generando «una sensación de desazón, un estado de aprehensión que conduce a una intensificación de las capacidades perceptivas; de este modo el espacio asume un sentido; por doquier, la posibilidad de un descubrimiento, el miedo a un encuentro no deseado».⁴⁴⁵

Stalker propone el desplazamiento como obra artística a través del término *transurbancia*, acuñado por el propio grupo. La *transurbancia* se concibe como el desplazamiento por aquellas zonas de la ciudad que no se consideran propiamente ciudad, que se encuentran en los límites en los que la ciudad se difumina, estos no tienen que encontrarse necesariamente en los alrededores de la ciudad, sino que también pueden darse en espacios que se abren en el casco urbano, incluso en el centro de la urbe.

La transurbancia vuelve a otorgar al ciudadano y al turista el título de viajero permitiéndole explorar unos recorridos inéditos, llenos de contradicciones estridentes, de dramas que a veces componen unas armonías inéditas. Se trata de volver a encontrar en el territorio metropolitano un sentido que surja de la experiencia de lo real y de sus contradicciones, a través de una mirada libre de opiniones, una mirada que no busque justificaciones históricas o funcionales tranquilizadoras y al mismo tiempo frustrantes, que no reduzca su propio horizonte a las selecciones de las guías turísticas, sino que descubra el potencial de los acontecimientos urbanos en su inimaginable complejidad: contemplar los nuevos territorios metropolitanos con una mirada desprovista del marco tranquilizador de nuestra cultura, entendida como fundamento histórico de la improbable posición que actualmente ocupa el hombre en el espacio. Una cultura que nos oculta la visión actual del devenir del mundo, negándonos incluso la posibilidad de ser dignos de todo lo que sucede.⁴⁴⁶

Francesco Careri explica en su libro *El andar como práctica estética* el viaje realizado por Tony Smith en diciembre de 1966 por una autopista en construcción en la periferia de Nueva York, experiencia a la que se le atribuyen los orígenes del *land art*. De noche y junto a tres estudiantes de la Cooper Union, Smith se introduce sin permiso en las obras de la autopista, durante el paseo experimenta una experiencia reveladora que define como «el fin del arte». Según Careri:

La calle es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas, que serán analizadas por el arte minimalista y por el *land art*: la primera es la calle como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía; la segunda es la propia travesía como experiencia, como *actitud que se convierte en forma*. En realidad no se trataba del fin del arte, sino de una improvisada toma de conciencia que, al cabo de poco tiempo, iba a sacar el arte de las galerías y de los museos con el fin de reconquistar la experiencia del espacio vivido y de las grandes dimensiones del paisaje.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁴⁶ Stalker, «Transurbancia», www.stalkerlab.it (citado por DELGADO, Manuel: *op. cit.*, p. 77-78).

⁴⁴⁷ CARERI, Francesco: *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 120-121.

Para Careri «el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y *llenarse de significados*, más que proyectarse y *llenarse de cosas*.»⁴⁴⁸ Otros artistas siguieron aplicando también esta concepción del paseo como práctica estética; las caminatas de Hamish Fulton, que forman parte de su propio concepto artístico, propuestas como *City Pieces* de Yoko Ono, o los paseos cargados de cuestionamiento crítico de Francis Alÿs.

Con el paseo se desplaza la mirada, pero en ocasiones no sólo se desplaza la mirada, también la obra se desplaza. Con la llegada del arte movilista, «ahí donde está la obra está el arte, el museo se hace móvil, elástico como las trayectorias de la obra.»⁴⁴⁹ Como enuncia Ardenne:

Sea cual sea la forma adoptada, el artista, recurriendo a la obra de arte móvil, sienta un precedente: que aceptemos considerar como obsoleta la geografía en la que el arte tiene lugar habitualmente, geografía de la que hace falta, desde su punto de vista, reventar los marcos físicos y de la que él reclama y organiza la configuración. Al museo o a la galería se prefiere la calle. Al acto de enseñar, la intervención. A la polaridad, el flujo y el paso. Al arraigamiento, la migración.⁴⁵⁰

El museo se vuelve móvil y sin límites, disuelve sus fronteras para intervenir en el mundo. El museo se encuentra ahora en la calle, en el espacio practicado. La calle se ha convertido en el lugar de encuentro por excelencia, «los individuos salen cada vez más a la calle, van a visitar a los amigos, van juntos al restaurante y al cine, multiplican las salidas nocturnas, participan en actos colectivos, en festivales y fiestas, buscan “ambientes” y relaciones.»⁴⁵¹ El museo en la calle es la negación del museo, invierte sus funciones, se encuentra en el espacio abierto y es móvil, por lo tanto nómada, peregrino, errante, como los ciudadanos de la era posfordista. Para que el museo sea transitorio, «el arte tiene también que hacerse transitorio, acompañar pasajes y derivas de los ciudadanos, amoldarse a la dinámica de espacios que la ciudad viva modifica sin parar, someterse a una perpetua transformación.»⁴⁵²

⁴⁴⁸ CARERI, Francesco: *Ibidem*, p. 27.

⁴⁴⁹ ARDENNE, Paul: *op. cit.*, p. 110.

⁴⁵⁰ *Idem*.

⁴⁵¹ LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, pp. 276-277.

⁴⁵² ARDENNE, Paul: *op. cit.*, pp. 69-70.

Pero el arte transitorio, y el museo transitorio no permanecen, lo transitorio, lo pasajero encuentra en el mundo del arte la forma de permanecer, toda obra es engullida por el museo tal y como sucedió con diversas corrientes artísticas. Para Lippard:

Quizá lo más importante es que los artistas conceptuales indicaron que el «arte» más emocionante podría estar aún dentro de las energías sociales sin que se haya reconocido como arte. El proceso de ampliar los límites no acabó con el arte conceptual: esas energías están todavía ahí fuera, esperando que los artistas se conecten a ellas, como un combustible en potencia para la ampliación del sentido del «arte». La escapada fue temporal. El arte volvió a ser atrapado y enviado a su celda de oro, pero la libertad condicional es siempre una posibilidad.⁴⁵³

Mientras esa libertad condicional dure el arte será libre y el museo será abierto e ilimitado, pero no se trata de enfrentar el arte que se encuentra dentro del museo al que se encuentra fuera.

No se trata entonces de oponer la galería de arte (lugar del «arte separado» y por lo tanto malo) a un espacio público fantaseado como ideal y como el lugar de la «buena mirada» sobre el arte, la de los transeúntes que se fetichizan ingenuamente como antaño se fantaseaba con el buen salvaje. La galería es un lugar como los demás, un espacio imbricado en un mecanismo global, una base sin la cual no es posible ninguna expedición. Un club, una escuela o una calle no son sitios mejores, sino simplemente otros lugares para mostrar arte.⁴⁵⁴

Pero por otro lado, como sostiene Martí Manen, «la exposición clásica parece convertirse en un formato no auténticamente apto para la presentación, o la generación, de la creación artística contemporánea. Demasiados elementos quedan fuera. Demasiados ritmos no cuadran con la exposición.»⁴⁵⁵

En el museo en el contexto se establece en torno a ocho cambios fundamentales, que hemos ido mencionando a lo largo de este capítulo y en algunos de los anteriores. Estos cambios fundamentales surgen desde diferentes ámbitos para converger en el museo contextual. Estos ocho cambios van:

- De lo único a lo múltiple
- De lo material a lo inmaterial
- Del objeto al concepto
- De lo individual a lo colectivo
- De lo permanente a lo efímero
- De lo local a lo global

⁴⁵³ LIPPARD, Lucy R.: *op. cit.*, p. 28.

⁴⁵⁴ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, p. 91.

⁴⁵⁵ MANEN FARRERO, Martí: *op. cit.*, pp. 100-101.

- Del museo al territorio
- Del interior al exterior

Para resumir las transiciones descritas hasta el momento, utilizaremos un mapa conceptual (fig. 65) que representa las conexiones que suceden entre las ocho transiciones mencionadas.

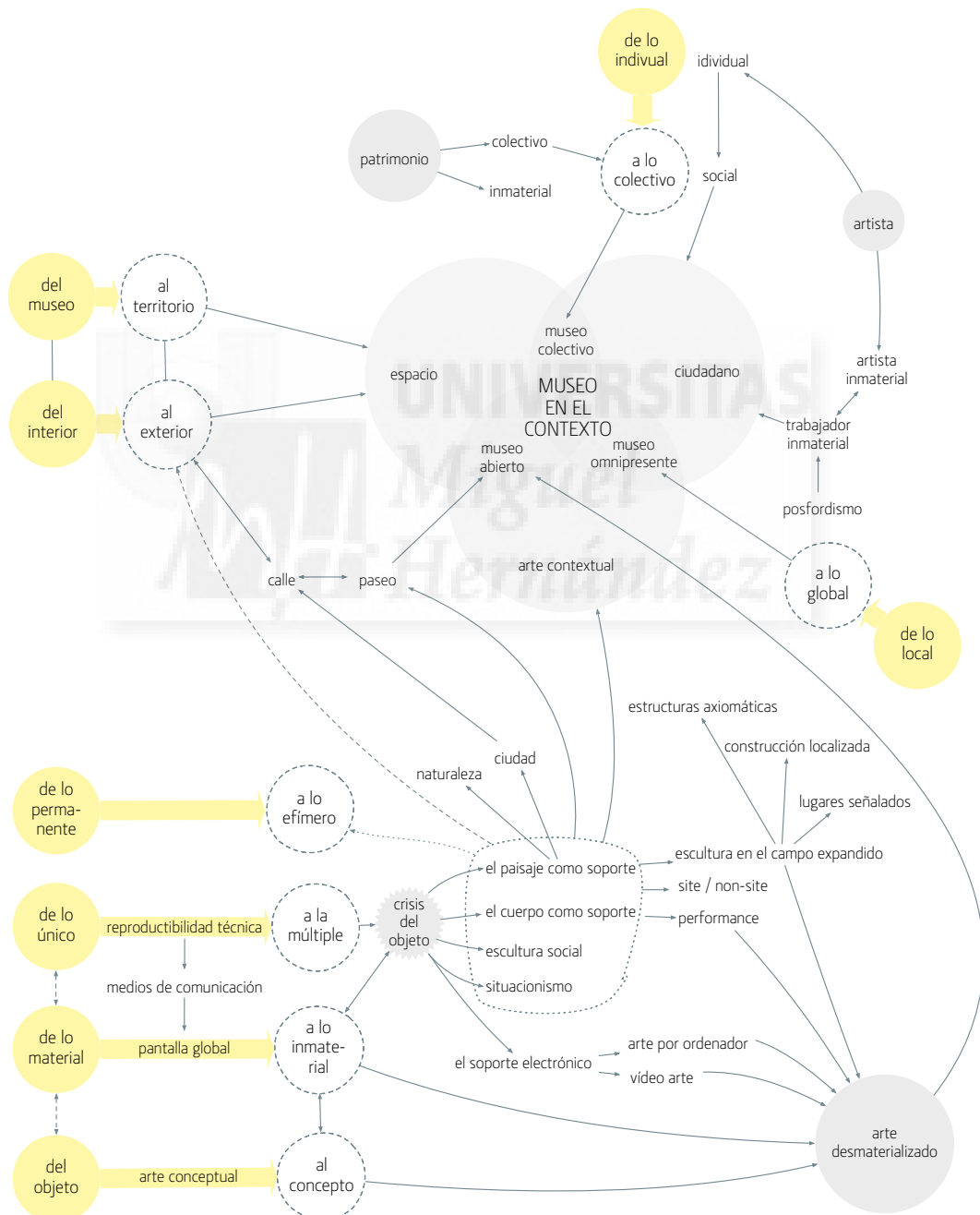


Figura 65. Mapa conceptual que representa las interacciones y transiciones del museo en el contexto. Elaboración propia.

El cambio de lo único a lo múltiple surge con la reproducibilidad técnica y participa de la crisis del objeto, por el cambio del objeto único al múltiple. La reproducibilidad técnica se ve aumentada por el desarrollo de los medios de comunicación y este desarrollo nos lleva hasta la concepción de la pantalla global, y su correspondiente paso de lo material a lo inmaterial. La pantalla global también supone otra transición que va de lo local a lo global, que a su vez favorece la transición de lo individual a lo colectivo —ya fomentada por otro lado desde la concepción del patrimonio colectivo—. A su vez la crisis del objeto en el terreno artístico va a desarrollar dos cambios fundamentales que desembarcan en un tercer cambio. Los cambios de soporte —paisaje, cuerpo, soporte magnético o electrónico— que fomentan la desaparición del objeto, atestiguan el cambio de lo material a lo inmaterial—que en ocasiones también van de lo permanente a lo efímero— estos cambios unidos a los que realiza el arte conceptual con su cambio del objeto al concepto aumentan la concepción de la obra de arte como ente inmaterial, acrecentados a su vez por el surgimiento del concepto de —patrimonio inmaterial—. La concepción del patrimonio inmaterial se sitúa en una sociedad posfordista con trabajadores inmateriales y artistas inmateriales que producen obras también inmateriales. Todo esto va a suponer con respecto al museo el mayor de los cambios registrado desde su creación, del museo cerrado se pasa al territorio y ese territorio se extiende al campo expandido, al espacio práctico, el museo se desdibuja y se vuelve abierto, omnipresente e intermitente a la vez que colectivo.

Lo anteriormente descrito origina que los cambios que antes se sucedían en el nuevo museo frente al museo tradicional vuelvan a variar. Tal y como se refleja en la siguiente tabla comparativa (fig. 66) el espacio que antes constituía el edificio o el territorio, lo constituye ahora el espacio practicado, el material de «exhibición» es ahora el arte contextual, el usuario es el ciudadano, y la gestión del espacio practicado se realiza de manera comunitaria y libre.

	COMPARATIVA MUSEO TRADICIONAL / NUEVO MUSEO / MUSEO EN EL CONTEXTO		
	MUSEO TRADICIONAL	NUEVO MUSEO	MUSEO EN EL CONTEXTO
Espacio	Edificio	Territorio	Espacio practicado
Material	Colección (material)	Patrimonio (material e inmaterial)	Arte en el contexto
Usuario	Público	Comunidad	Ciudadano
Gestión	Personificada (Director)	Equipo de profesionales	Comunitaria

Figura 66. Tabla comparativa museo tradicional / nuevo museo / museo en el contexto. Elaboración propia.

4.5. Público y participación

La apertura del museo al espacio y a la comunidad abre el contexto a la participación. Surgen nuevos planteamientos de espectador y público que nos llevan al concepto del participante. Para llegar a este concepto analizaremos brevemente las nociones de espectador y público, la evolución del papel del espectador en el arte contemporáneo junto con las relaciones entre público y espacio público y la participación.

Si atendemos a la definición de espectador proporcionada por el diccionario de la Real Academia Española encontramos en su primera acepción que el espectador es aquel «que mira con atención un objeto» y en la segunda acepción «que asiste a un espectáculo público». La palabra público designa al «conjunto de las personas reunidas en determinado lugar para asistir a un espectáculo o con otro fin semejante». Lo que más llama la atención es que la palabra público engloba a un colectivo, al igual que la palabra espectador, si se utilizase en su plural —espectadores— pero el carácter del espectador se presume más individualista que el del público que es entendido como masa.

Para Duchamp una obra de arte sólo existe cuando es contemplada. «El acto creativo no es algo que realice únicamente el artista. Al descifrar e interpretar sus cualidades internas, el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior y, con ello, hace su contribución al acto creativo.»⁴⁵⁶ Para Duchamp la esencia del arte no se encuentra en la

⁴⁵⁶ Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, 1957 (citado por SOLER, Pedro: «Era más que un juego. Transformación del público en la breve historia de los juegos digitales» en DUARTE, Ignasi / BERNAT, Roger: *op. cit.*, p. 83).

forma, sino en la producción de significado. «La capacidad transformadora del artista no se revela en la factura o morfología creativa de un objeto, sino en la habilidad para deshacer o rehacer su sentido asociado en cada contexto. Por lo tanto, es cosa del espectador realizar la misma tarea.»⁴⁵⁷ Umberto Eco, al igual que Duchamp otorga al espectador, en su texto *Obra abierta*⁴⁵⁸ (1962), el papel necesario para la producción de sentido de la obra. Eco «se opone al esquema clásico de comunicación que supone un emisor y un receptor pasivo»⁴⁵⁹. Desde esta perspectiva, el espectador es el legitimador de la obra.

Harry Houdini, el gran ilusionista y uno de los redactores del espectáculo moderno, dedujo que el momento culminante de un número de prestidigitación es cuando el mago invita a alguien del público a subir al escenario, porque «esa es la palanca para que todo funcione en el universo de la ilusión». El espectador no es simplemente legitimador de la obra, sino que es integrado en ella para cerrar el bucle que la convierte en espectáculo. La interacción se plantea como un proceso ideológico de fagocitación, legitimado por la respuesta individualizada del receptor.⁴⁶⁰

Según Jorge Luis Marzo no es extraño que desde el Barroco, época en la que el ilusionismo es visto desde una perspectiva moderna, «la idea de introducir al espectador dentro de la maquinaria visual se haya convertido en la quintaesencia de la estrategia comunicativa contemporánea, diseñada para canalizar políticas de integración.»⁴⁶¹

El concepto de público comienza a utilizarse por primera vez «en el campo de las artes visuales, es en el siglo XVIII cuando el término “público” se utiliza para referirse a toda la comunidad de franceses o parisinos que visitaban los salones.»⁴⁶² Para Isaac Joseph:

La sociología de las costumbres y de las civilidades, la sociología como discurso sobre el vínculo social comenzó ligada a un objeto histórico que es contemporáneo del nacimiento del periodismo en el siglo XVIII: el público. [...] El público es la forma atípica de los objetos de la sociología como saber de las inestabilidades o de las regularidades en formación.⁴⁶³

En los ámbitos de las artes plásticas y de la industria audiovisual «las formas de articular críticas al sistema han venido por proponer cambios profundos en la ecuación establecida por la vanguardia respecto al papel del público.»⁴⁶⁴ El papel del público comienza a ir

⁴⁵⁷ MARZO, Jorge Luis: «Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia» en DUARTE, Ignasi / BERNAT, Roger: *op. cit.*, p. 66.

⁴⁵⁸ ECO, Umberto: *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992.

⁴⁵⁹ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, pp. 114-115.

⁴⁶⁰ MARZO, Jorge Luis: *op. cit.*, p. 70.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 71.

⁴⁶² FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, p. 343.

⁴⁶³ JOSEPH, Isaac: *El transeúnte y el espacio urbano. Ensayo sobre la dispersión del espacio público*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 41.

⁴⁶⁴ MARZO, Jorge Luis: *op. cit.*, pp. 65-66.

más allá de la mera contemplación, en la que «participar era completar el esquema propuesto»⁴⁶⁵. La participación del espectador deja de consistir en «rubricar el contrato estético que el artista se reserva el derecho de firmar.»⁴⁶⁶ El cambio comienza con las ideas de los dadaístas de borrar las fronteras entre arte y vida, pasando por la ruptura de las jerarquías fruto de la comunicación de masas, hasta llegar a la figura del actual productor-consumidor. Para Bellido Gant el cambio reside en las creaciones electrónicas que comienzan a evolucionar a partir de la década de 1960, estas creaciones, «habían modificado la percepción tradicional de la obra de arte, surgiendo obras aobjetuales y en ocasiones sin autores concretos.»⁴⁶⁷ El anonimato del autor y los cambios que experimentan las obras debido a las nuevas formas de creación, reproducción y multiplicación de las imágenes, «conllevan la aparición de un nuevo tipo de espectador que deja de ser un sujeto contemplativo y pasivo para pasar a ser un sujeto participativo y activo, consciente de su protagonismo en la recepción de una obra abierta.»⁴⁶⁸ La línea que dividía la creación de la expectación se diluye.

Por lo general, en la museología tradicional el público es considerado como mero espectador, no como creador. Pero en la actualidad se está forjando un nuevo tipo de espectador, «frente a la exposición principal o las estrategias de atracción de visitantes al museo, un público más educado, menos pasivo y más acostumbrado al zapping visual exige una oferta que le seduzca, entretenga y forme.»⁴⁶⁹ El público se convierte en el objeto de investigación de la museología, se analizan sus comportamientos, sus hábitos y sus intereses, en ocasiones desde un punto de vista antropológico y otras desde un punto de vista comercial, con el espectador-consumidor que aparece en la época del consumismo cultural. Muchas veces, el consumidor de cultura, utiliza esta cultura para crear sus propias producciones, tomaremos como ejemplo una cita de Roland Barthes relativa a la lectura.

La lectura, resulta ser verdaderamente una producción: ya no de imágenes interiores, de proyecciones, de fantasmas, sino, literalmente, de *trabajo*: el producto (consumido) se convierte en producción, en promesa, en deseo de producción, y la cadena de los deseos comienza a desencadenarse, hasta que cada lectura vale por la escritura que engendra, y así hasta el infinito.⁴⁷⁰

⁴⁶⁵ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, pp. 114-115.

⁴⁶⁶ *Idem.*

⁴⁶⁷ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 261.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 263.

⁴⁶⁹ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 80.

⁴⁷⁰ BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 47.

También Bourriaud afirma que «dado que se escribe leyendo y que se produce una obra de arte en tanto que observador, el receptor se vuelve la figura central de la cultura —en desmedro del culto al autor.»⁴⁷¹

El público actual se ha convertido en «un público cada vez más deseoso de filmar y de compartir sus vídeos, de hacer y ver imágenes en pantalla. Lo que se expande es el espíritu de cine, aunque sea a través de las formas de los videoaficionados, inmediatas y sin trabajar.»⁴⁷² Este espíritu del cine viene dado por nuestra cultura actual, cultura que

ha asimilado ya y por completo la telerrealidad. Con ello y hoy más que nunca, el sujeto contemporáneo es actor desde que su nacimiento es filmado, su vida es toda espectáculo y con ello, toda pública. Los tiempos de protagonismo son móviles y basculantes, de modo que los roles de observador y observado oscilan constantemente entre sí, haciéndose intercambiables y con ello idénticos o indiferenciados. La profecía de Beuys se ha realizado, todo ser humano es un artista (social, teatral). Más que aislarnos progresivamente, las tecnologías y los nuevos espacios ficcionales nos han arrebatado lo privado lanzándonos por completo a la esfera pública, y hoy nadie quiere soportar estar solo con su propio yo.⁴⁷³

El sujeto se ha convertido en objeto, el público ha dejado de ser público para ser actor —ya aludíamos a ello anteriormente cuando hablábamos del *Teatro de lo invisible*— el público participa de la comunicación, una comunicación mediática que se ha descentralizado

hacia un modelo horizontal no centralizado en el que una cantidad elevada de datos se genera y se difunde fuera del control de los profesionales de la pantalla, el mercado y la política. Los progresos tecnológicos y las aspiraciones individuales a expresarse han propiciado la aparición de un nuevo tipo de comunicación descentralizada que gira alrededor de la interoperatividad y la utilización en red. Ya no hay enajenación del individuo por la pantalla-espectáculo, sino una voluntad de los sujetos de reapropiarse de las pantallas y los instrumentos de comunicación.⁴⁷⁴

«La gente es en su colectividad a la vez objeto y sujeto de espectáculo. Los espectadores son el auténtico espectáculo.»⁴⁷⁵ El arte ha traspasado las fronteras de la vida y la vida pública ha traspasado las fronteras de la vida privada.

El público emerge del interior de la vida privada: no se trata de una masa amorfa, acogida a cualquier bandera que se ondee ante ella, sino de individuos que necesitan desesperadamente encontrar en la acción directa, política y técnica, o en su mediación simbólica: el arte, a otros individuos con los que compartir frustraciones y deseos; individuos que se agrupan en colectivos, ya no para pedir humildemente al Soberano ser oídos —como concedía Kant—, sino que saben de derechos maltratados y de injusticias sufridas.⁴⁷⁶

⁴⁷¹ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, p. 114.

⁴⁷² LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, pp. 252-253.

⁴⁷³ QUESADA, Fernando: «La horma del zapato: la(s) platea(s)» en DUARTE, Ignasi / BERNAT, Roger: *op. cit.*, pp. 214-215

⁴⁷⁴ LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, p. 274.

⁴⁷⁵ MOLINA, Víctor: «Carta breve para mirar a los actores (al modo de Jean du Chas)» en DUARTE, Ignasi / BERNAT, Roger: *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷⁶ DUQUE, Félix: *op. cit.*, p. 90.

Para Duque el público se ha convertido en la manifestación viva del límite entre lo privado y lo público, y el arte público

es la exposición simbólica de esa herida, de ese límite dual, a la vez individual y colectivo. No es un arte *para* el público ni *del* público, sino un arte que toma como *objeto de estudio* al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a *sujeto* consciente y responsable, no sólo de sus actos (último refugio ético del buen burgués), sino de los actos cometidos por otros contra otros: porque él mismo, el público, ha de saber (algunos lo saben ya, al menos desde Baudelaire y Rimbaud) que *yo es otro*. No mis circunstancias, sino el corazón rajado de un «sí mismo», irremediabilmente social.⁴⁷⁷

Existe otro tipo de arte público, el que se creó como resultado de que el museo se enfrentase al hecho de que el público no va a los museos. Esto condujo a la pretensión de que los museos vayan al público, con lo que proliferó un cierto tipo de arte público que consistía en poner «no monumentos»⁴⁷⁸ en espacios públicos, para el disfrute estético del público. El problema residía en que el público no tenía participación en la elección del arte que ocupaba los espacios públicos. Para Danto habría dos modos de encajar esta problemática:

Uno de ellos consiste en dar al público mayor posibilidad de expresión acerca del arte con el que va a vivir en espacios que no pertenecen al museo. Esto no debería presentar dificultades extraordinarias: verdaderamente podría ser uno de los lugares donde la democracia participativa debería poder tener una oportunidad. El público al que involucra esa obra de arte, debería poder participar en las decisiones que afectarán estéticamente su vida. [...]
Antes de pasar a considerar la otra alternativa —crear arte no museístico transformando al público mismo en artista— uno debe reconocer que una vez que se permite al público tomar decisiones del museo, ambos —el museo y el público— podrán determinar dónde, si es que se encuentra en alguna parte, dibujar una línea entre lo que se puede y lo que no se puede exhibir.⁴⁷⁹

Ambas alternativas presentan soluciones en las que el público se convierte en partícipe de la institución arte, bien como elector del arte, bien como creador. El público se involucra activamente dejando de ser un mero espectador, para convertirse en participante. Como veremos más adelante (v. II), del espectador individual pasamos a la participación colectiva.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 108.

⁴⁷⁸ DANTO, Arthur C.: *Después...*, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 208.

5. MUSEOS SIN EDIFICIO

Una vez analizada la importancia que el edificio tiene para la concepción del concepto de museo, no únicamente como espacio para la conservación sino como emblema del museo, pasamos a analizar la vertiente contraria. La de los museos sin edificio.

El museo como institución ha sido elogiado como protector del arte y criticado por ser un agente que desvirtúa la experiencia y el sentido del arte, limitando en muchos casos su potencial crítico. Santos Zunzunegui apunta que el museo es:

Alabado en tanto que aísla y acondiciona un espacio para que la experiencia intelectual y estética pueda ejercerse en condiciones ejemplares; denostado en la medida en que extirpa a las obras de arte de su *locus* original, alterando tanto su primitiva finalidad como las condiciones originales de recepción: éstos han sido los dos polos en torno a los que se ha venido planteando el tradicional discurso sociológico sobre el papel del Museo.⁴⁸⁰

Ambos extremos antagónicos tienen como origen el mismo concepto de museo y su edificio. El edificio es el que preserva y a la vez desarraiga la obra de su contexto original. Algo inevitable cuando la obra se entiende como un tesoro que hay que guardar en un cofre, fuera de su contexto original y protegido de los agentes externos. Para Zunzunegui, Gombrich vincula el paso del «tesoro al museo» con «el momento en que los objetos almacenados dejan de ser considerados solamente “raros” para ser vistos como “únicos”, convirtiéndose en cosas “dignas de ser vistas” y dando lugar a “una forma secular de peregrinación”»⁴⁸¹.

La definición de museo no siempre ha incluido al edificio del museo «desde mediados del siglo XIX encontramos discrepancias entre museólogos y arquitectos sobre la importancia del edificio arquitectónico»⁴⁸². Si recurrimos al germen de los museos encontramos que los antecedentes del museo eran, como describe Sibley Lavandeira «el tesoro, el jardín y el teatro»⁴⁸³. El tesoro ya mencionado por Gombrich, el jardín o la naturaleza que para Plinio «también era morada de las Musas y por lo tanto un museo»⁴⁸⁴ y el teatro como espacio escénico.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁸² BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 186-187.

⁴⁸³ LAVANDEIRA, Sibley: «Breve recorrido por la evolución del concepto de museo», Asociación profesional de museólogos de España, *Museo* n.º 13, 2008, p. 322 [en línea] [Fecha de consulta: 23/01/2014]. Disponible en: http://www.apme.es/revista/museo13_320.pdf

⁴⁸⁴ *Idem*.

Tras estudiar diversas clasificaciones museísticas, (v. I-1.2.) basadas o no en agrupaciones clásicas, podemos observar que la mayor parte de éstas se centra en el contenido y que casi ninguna lo hace en el continente. Aunque algunas de estas clasificaciones sí que tienen en cuenta tipologías museísticas que carecen de edificación.

Este capítulo lo dedicaremos a analizar los tipos de museos carentes de edificación. Nuestro objetivo es analizar con detenimiento las características y diferencias de distintos ejemplos de museos sin edificio, para lo cual nos apoyaremos en una clasificación tipológica, realizando una clasificación de los diferentes tipos de museo sin edificio. El motivo de realizar esta clasificación es que el caso de estudio central de nuestra investigación se constituye como un museo sin edificio. El objetivo de este intento de clasificación es poder generar un marco que nos permita ubicar nuestro caso de estudio. Este análisis de características y propuesta de clasificación se plantea con la intención de poder contrastar distintos objetivos, usos, modos de gestión, etc. para valorar la experiencia del MURAC como propuesta de otros modelos posibles de museo.

Antes de comenzar con la clasificación de los museos sin edificio retomaremos la definición de museo anteriormente aportada (v. I-1.1.1): «Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo»⁴⁸⁵. Consideramos que esta definición posee un aspecto que no se ajusta a la situación actual, el de ser una institución permanente. Tras la corriente de la nueva museología la inclusión del territorio, de la comunidad, del patrimonio y de la contemporaneidad dentro del museo, posibilitan un nuevo modelo de museo que ya no se mantiene en un mismo lugar, estado o situación sin experimentar cambio alguno. El museo varía para adaptarse a los cambios.

Como ya veíamos (v. I-1.1.2.) a pesar de que los museos de arte son de naturaleza histórica, suelen clasificarse en una categoría independiente debido a que sus principios museísticos difieren de los de los museos históricos propiamente dichos. La característica fundamental que distingue la naturaleza de las creaciones que albergan los museos de arte, de los museos históricos es la intencionalidad artística reconocida por el mundo del arte, ya sea ésta aplicada desde la conciencia del autor, avalada por la historia o ensalzada

⁴⁸⁵ Definición tomada de la página web oficial de ICOM (Consejo Internacional de Museos) [en línea] [Fecha de consulta: 22/01/2014]. Disponible en: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

por la crítica. El mundo del arte es quien decide qué es considerado arte y qué no lo es. Así, el marco institucional del mundo del arte, acepta como obras creaciones que se podrían plantear en origen como formas experimentales de museo para cuestionar el concepto hegemónico de éste.

Anteriormente (v. I-1.1.3.) mencionábamos una cita de Danto en la que decía que para que el museo se comprometiera con el arte contemporáneo, debe renunciar a gran parte de la estructura y la teoría que define al museo. Tras estas palabras Danto sostiene que:

el museo mismo es solamente una parte de la infraestructura del arte que va a tener que vincularse tarde o temprano con el fin del arte, y con el arte de después del fin del arte. El artista, la galería, las prácticas de la historia del arte, y la disciplina de estética filosófica, deben, en su conjunto, tanto en uno u otro sentido, dar un camino y tornarse diferentes, quizá muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo.⁴⁸⁶

La renuncia del museo a su estructura tradicional se está realizando paulatinamente en algunas instituciones museísticas pero, a nuestro parecer, el cambio más acusado en el modo de ver el museo se ha planteado en muchas ocasiones desde los límites de la institución. El museo ha sido replanteado y criticado desde las propias obras de arte y desde la práctica instituyente, cuestionando el papel de los museos y planteando como museos otro tipo de creaciones o intervenciones. Estas intervenciones nacen y se constituyen en los límites entre lo instituido y lo instituyente, por tanto nuestra clasificación tendrá en cuenta tanto las instituciones museísticas como las prácticas instituyentes que se auto-constituyen como museos. Consideramos, como defiende Silverio Barriga, que «la institución se halla en la dinámica de lo instituido y lo instituyente; es decir, en la tirantez de lo normalizado y lo creativo en el individuo.»⁴⁸⁷ Además «lo instituido no explica la totalidad de la institución. Pues la posibilidad del devenir, de la adaptación del cambio dentro de la institución, proviene de su relación con el instituyente.»⁴⁸⁸ El motivo de incluir en nuestra clasificación ejemplos de museos instituyentes se debe a que

gracias a lo instituyente, el hombre puede rebelarse contra el aprisionamiento de la norma; y, llevado de su espontaneidad creadora, puede rehuir aquella para así posibilitar el devenir de la institución. A la actitud pasiva frente a lo instituido, sustituye una actitud activa respecto a lo instituyente. La institución, pues, no se define sólo como un conjunto de reglas exteriores al individuo y alienantes

⁴⁸⁶ DANTO, Arthur C.: *Después...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁴⁸⁷ BARRIGA, Silverio: «El análisis institucional y la institución del poder», en *Quaderns de Psicologia*, n.º 2-3, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Psicología, Servicio de publicaciones, 1979, p. 25, [en línea] [Fecha de consulta: 14/03/2014]. Disponible en: <http://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/374/369>

⁴⁸⁸ *Idem.*

para él mismo, sino que incluye la dinámica del instituyente, anclado en la peculiaridad de cada ser humano.⁴⁸⁹

Debido a que las tipologías de museo sin edificio poseen características singulares nos centraremos en aquellas características comunes para poder aglutinar las diferentes corrientes museísticas carentes de edificio. La clasificación que hemos considerado más oportuna se aleja de las clasificaciones ya conocidas, que generalmente califican a algunos de los ejemplos que vamos a mencionar como «museos ficticios», «museos de artista», «museos imaginarios» e incluso «obras de arte», muchas veces restando importancia a este tipo de concepciones museísticas. Somos conscientes de que hacemos una clasificación arriesgada al considerar dentro de nuestra clasificación de museos sin edificio algunos ejemplos que podría ser discutible que sean considerados como museos, como por ejemplo, algunas obras de arte que utilizan como tema o cuestionan las funciones y usos de los museos, o algunos museos ficticios y falsos museos. Nos interesa especialmente plantear este cuestionamiento, no con el objetivo de solucionar el problema, sino como intento de analizar si se podrían considerar como museos aquellas obras artísticas o falsos museos que juegan con las características de la institución museo para cuestionarlo. Utilizaremos las características de estos planteamientos museísticos limítrofes con el objetivo de plantear una propuesta de museo del futuro.

La mayor parte de los ejemplos que citaremos a continuación se encuentran en los límites entre museo y obra, entre ficción y realidad, e incluso en los límites entre museos con edificio y museos sin edificio. Muchas de las obras de arte que se plantean como museos se plantearon en su día como propuestas museísticas singulares que proponían otros modelos de museo, muchas veces cuestionando los existentes. Estas obras que podríamos denominar obras-museo o museos-obra, han sido absorbidas por el sistema del arte como obras, obviando su interés museístico, debido a que el sistema del arte tiene la virtud de absorber cualquier tipo de manifestación artística, hasta las que se encuentran en los límites e incluso aquellas que cuestionan al propio sistema del arte. El acto de reconocimiento actúa en muchos casos como una forma de domesticación o desactivación de su capacidad crítica o cuestionadora.

El motivo de incluir este tipo de ejemplos como si fueran museos se plantea de forma deliberada, como una forma de incluir y hacer visible de forma práctica la crítica a los

⁴⁸⁹ BARRIGA, Silverio: *op. cit.*, p. 26.

límites de las propias instituciones museísticas, como una propuesta que pretende ampliar la concepción del museo como institución.

Con respecto a los límites es interesante destacar que las tipologías de museo sin edificio que vamos a plantear también se encuentran en los límites entre las características y funciones de los museos planteadas por la nueva museología y las de los museos de carácter tradicional, pudiendo moverse en los límites entre: el edificio y el territorio, la colección y el patrimonio, el usuario como público o como comunidad y la gestión basada en un director y la realizada desde un equipo de profesionales. Una de las características de la nueva museología aplicable a nuestra clasificación es que en la nueva museología se expandía el espacio museístico del edificio al territorio. En nuestra clasificación tenemos en cuenta otra expansión que nos lleva a atender a tres tipos de espacios en los que pueden darse los museos sin edificio: el espacio físico, el espacio mental y el espacio virtual.

Para realizar nuestra clasificación tomaremos como referencia las clasificaciones realizadas por Luigi Salerno y Santos Zunzunegui. De la clasificación de Salerno nos interesa especialmente la novedad de su planteamiento al diferenciar en una misma clasificación, por un lado, las características del continente (museo), y por el otro, las características del contenido (obras). De la clasificación de Zunzunegui tomamos en primer lugar la idea de crear una clasificación generada a partir de una oposición cuádruple y en segundo lugar el hecho de que en algunas de las tipologías que vamos a plantear no se encuentran en correspondencia exacta con la observación empírica.

Para hacer visibles las relaciones entre los diferentes ejemplos a estudiar utilizaremos un esquema cruzado basado en los ejes cartesianos. La estructura de los ejes cartesianos se basa en la geometría analítica y propone ordenar valores numéricos en escalas que se crucen en un punto de origen. Desde ese punto de origen se establecen dos ejes, el eje x y el eje y , en posición perpendicular a partir de los cuales los valores tienen progresión positiva o negativa (fig. 67). El cruce de los ejes, además de generar un punto de origen, da lugar a cuatro campos o cuadrantes que suelen ser denominados como primer cuadrante, segundo cuadrante, tercer cuadrante y cuarto cuadrante (fig. 67). A partir del punto de origen los valores de ambas rectas aumentan o decrecen, de acuerdo a si son positivos o

negativos, como consecuencia, cada campo resultante presenta una combinatoria particular de valores (fig. 67).

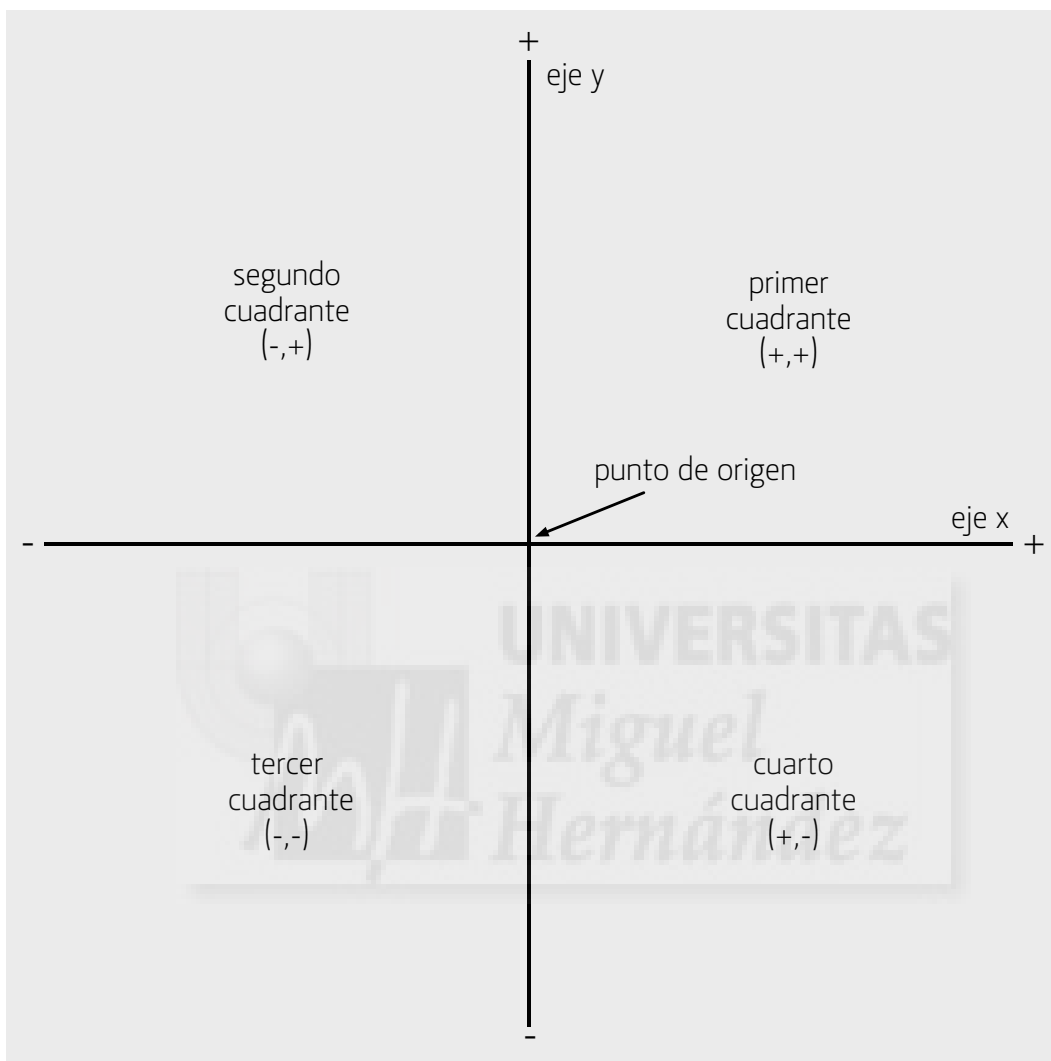


Figura 67. Representación de los ejes cartesianos. Elaboración propia

Nuestra clasificación se centra en tres variables y cuatro valores que consiguen aglutinar la disparidad de todos los ejemplos que hemos visto necesario incluir dentro de esta clasificación. Las tres variables son: el museo, la obra y el tiempo; y los cuatro valores tomados en pares: material-inmaterial y permanente-temporal. Para comenzar tomaremos únicamente las variables museo y obra y los valores material e inmaterial, más tarde incluiremos la variable tiempo y sus valores permanente-temporal.

En nuestro esquema tomaremos como eje o variable x la obra y como eje o variable y el museo. En cuanto a los valores tomaremos como valor positivo la materialidad y como

valor negativo la inmaterialidad. A continuación explicaremos detalladamente en qué consiste cada uno de estos valores y variables e iremos explicando los diferentes ejemplos existentes dentro de cada una de las tipologías que surgen del estudio de las diferentes variables y valores.

El museo como entidad puede darse en forma tanto material como inmaterial, es decir, podemos establecer si el museo tiene o no existencia física con independencia de su contenido (fig. 68).



Figura 68. Representación de la variable museo y sus valores material-inmaterial. Elaboración propia.

Por otro lado, la obra que el museo alberga también puede darse tanto de forma corpórea como incorpórea, es decir, tanto en la forma material como en la inmaterial (fig. 69). De esta forma obtenemos dos variables: el museo y la obra, con valores positivos (materialidad) o valores negativos (inmaterialidad).

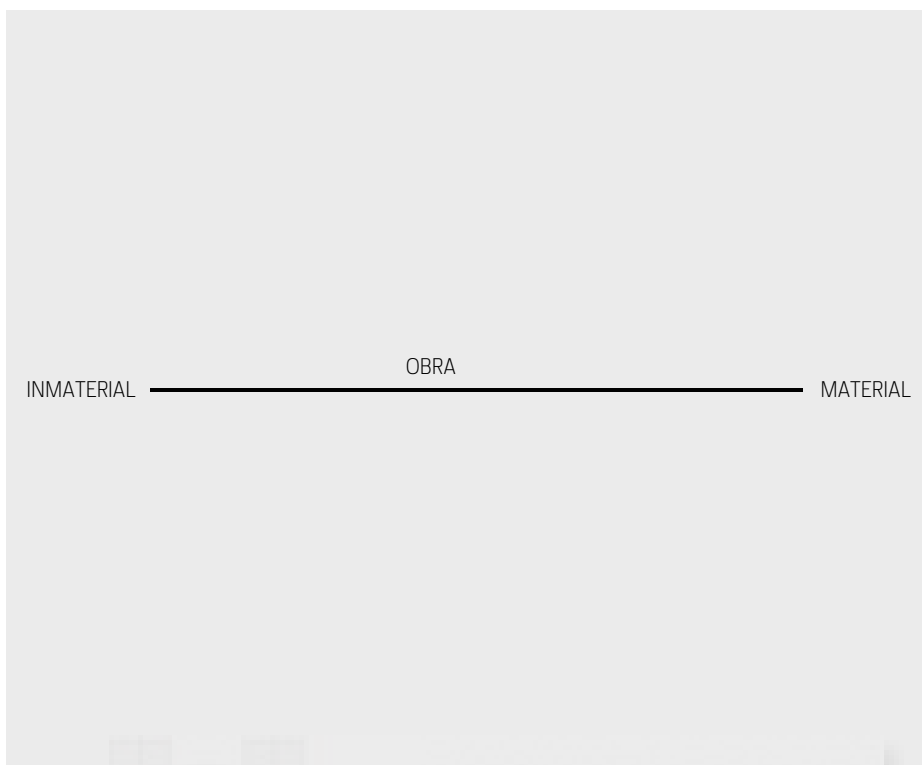


Figura 69. Representación de la variable obra y sus valores material-inmaterial. Elaboración propia.

Para obtener las diferentes tipologías a estudiar dentro de la clasificación combinaremos estas variables y valores del siguiente modo (fig. 70).

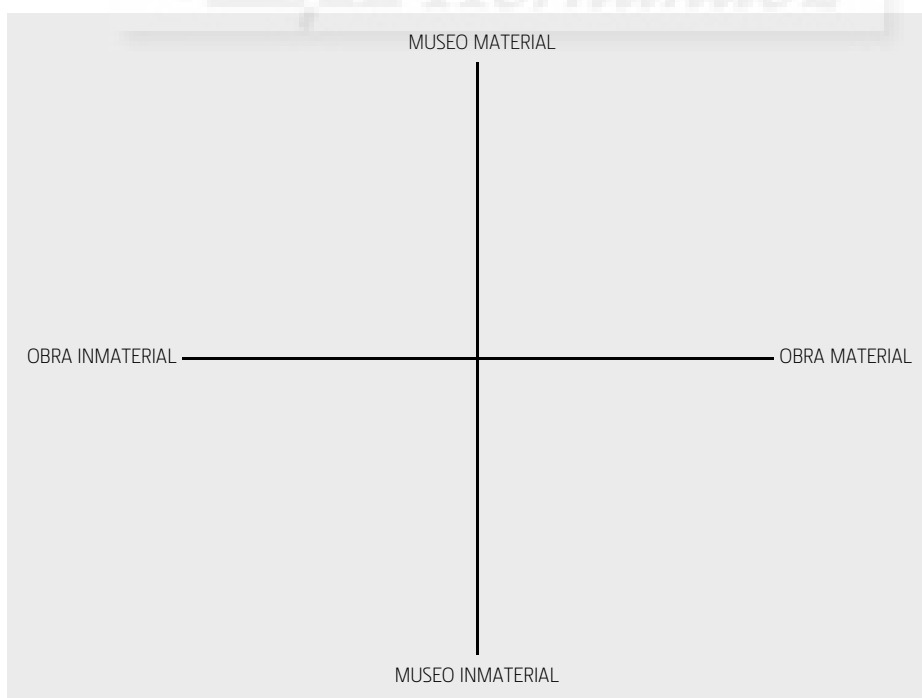


Figura 70. Representación de la interacción entre la variable museo y la variable obra y sus valores material-inmaterial. Elaboración propia.

Y así obtenemos las diferentes tipologías (fig. 71):

- Museo material-obra material
- Museo material-obra inmaterial
- Museo inmaterial-obra material
- Museo inmaterial-obra inmaterial

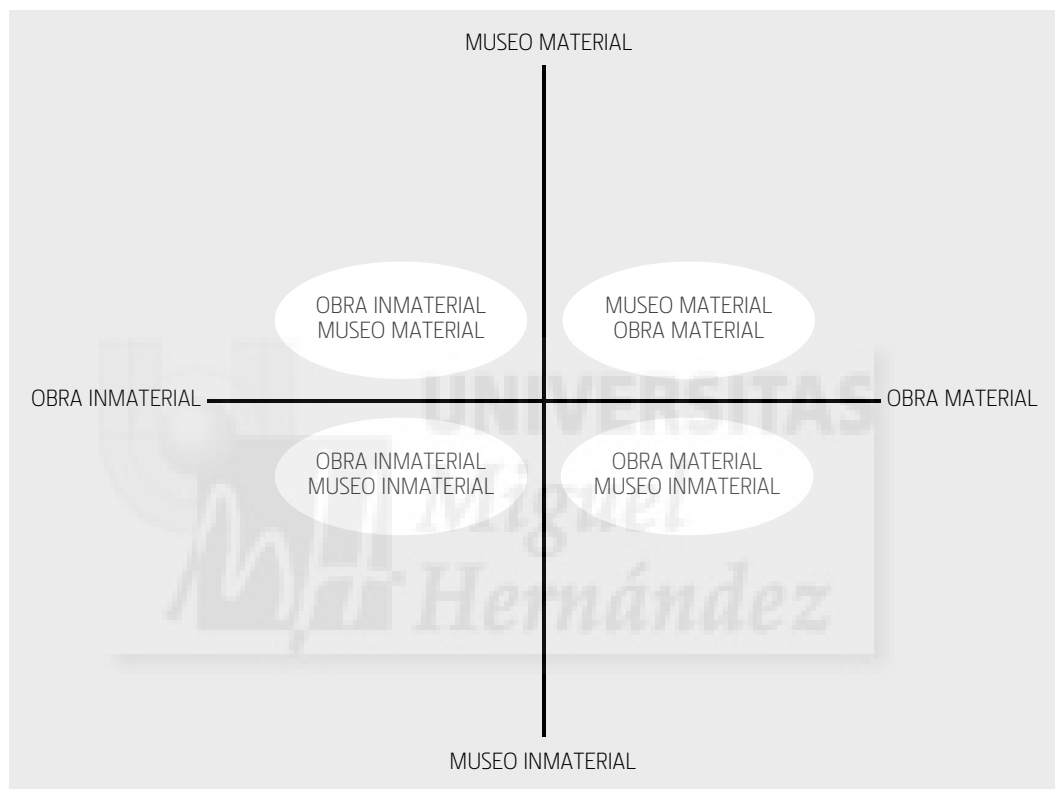


Figura 71. Representación de las tipologías resultantes de la interacción entre la variable museo y la variable obra y sus valores material-inmaterial. Elaboración propia.

5.1. Museos materiales

Consideramos museos materiales a aquellos que son doblemente materiales, tanto por la corporeidad de la obra como por la del museo. Ésta es una de las categorías que más se da dentro del ámbito de los museos sin edificio. Además dentro de esta categoría podemos encontrar dos subdivisiones principales, la de los museos que poseen territorio y la de los que no lo poseen.

5.1.1. Con territorio

En este apartado trataremos aquellos museos que no poseen edificio y que se ubican en un territorio específico. Como antecedente de esta tipología encontramos los museos que se desarrollaron en los años cincuenta del pasado siglo fruto del movimiento museístico popular denominado actualmente como museología comunitaria, que se fue desarrollando en la siguiente década bajo las premisas de la nueva museología. Como producto de esta situación de cambio surgen:

museos de ámbito geográfico cada vez más reducido (comarcas, locales), a través de los cuales las comunidades no sólo desean «representar la historia, sino guardar, para tratar de mantenerlos vivos, sus rasgos distintivos, sus elementos diferenciadores frente al vecino, las raíces de su identidad propia».⁴⁹⁰

La novedad de la nueva museología reside en la concepción del territorio como espacio museístico y con ello el desarrollo de la museología ecológica «que atribuye al territorio la consideración de contenido a la vez que continente»⁴⁹¹. Lo que va a suponer el planteamiento del museo como un espacio abierto frente a la mentalidad clásica del museo como espacio cerrado. La corriente ecomuseológica considera que «el estatuto de musealización puede ser otorgado también al espacio geográfico que los grupos domésticos, campesinos, las villas y las comunidades locales han integrado en sus procesos productivos, en sus dinámicas de ocupación y en sus sistemas simbólicos.»⁴⁹² Ésta

⁴⁹⁰ LORENTE, María / LUCEA, Beatriz: «El museo: nexo entre la sociedad y su cultura» en MONTAÑÉS, Carmen (coord.): *op. cit.*, p. 77.

⁴⁹¹ *Ídem.*

⁴⁹² *Ídem.*

concepción expande el concepto de museo y se aleja de la idea generalizada de que el edificio es necesario para poder preservar los objetos.

A pesar de que algunos de estos museos poseen edificio, la concepción de que el territorio es el espacio físico en el que el museo se constituye, es la que prevalece. Dentro de esta tipología pueden también distinguirse según la dimensión dos grandes tipos: los museos de territorio limitado y los museos de territorio ilimitado. Y en lo que respecta a la ubicación de este territorio otras tres categorías: el museo en el territorio urbano, el museo en el territorio rural y el museo de sitio.

5.1.1.1. Según la dimensión

En lo que respecta a la dimensión del museo, o mejor dicho a los límites del territorio que el museo abarca, podemos establecer una distinción entre los museos con territorio limitado y los museos con territorio ilimitado.

5.1.1.1.1. Con territorio limitado

Entendemos por territorio limitado aquel espacio de terreno que está acotado de antemano, es decir, delimitado o separado del resto de la superficie terrestre. Dentro de este subapartado veremos aquellos museos que se encuentran ubicados en un territorio específico pudiendo ser éste una comarca, una región, una jurisdicción, etc. Estos además pueden ser de dos tipos: de territorio limitado continuo o de territorio limitado discontinuo. Los museos de territorio limitado continuo son aquellos en los que todo el terreno que ocupan se encuentran dentro de un único perímetro. Los de territorio limitado discontinuo son aquellos que se encuentran en un territorio delimitado específico pero que no lo ocupan por completo sino que se limitan a pequeñas zonas acotadas, es decir, ocupan varios perímetros dentro de un territorio extenso. Para un mejor entendimiento de este concepto adjuntamos una representación gráfica (fig. 72) en la que se muestra de forma hipotética el perímetro que ocuparía un museo de territorio limitado continuo y los perímetros que ocuparía un museo de territorio limitado discontinuo.

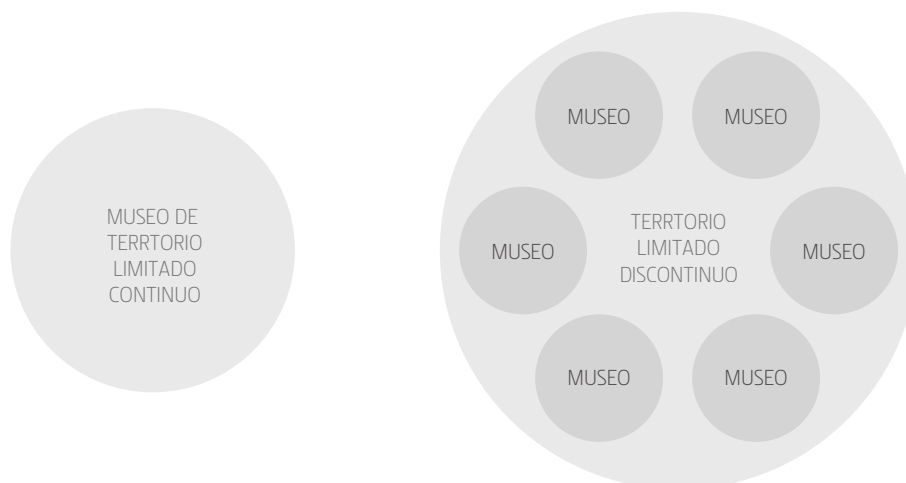


Figura 72. Representación gráfica del museo de territorio limitado continuo y del museo de territorio limitado discontinuo

Un antecedente de este tipo de museo que se inscribe dentro de un territorio limitado es el museo etnográfico. Los museos etnográficos son aquellos que se ocupan de conservar las costumbres y las tradiciones de los pueblos, estos museos suelen estar relacionados con la antropología y la arqueología. Los incluimos en esta calificación por tres motivos. El primero, que repasaremos más adelante, ser el inicio de los museos al aire libre y los ecomuseos. El segundo ser precursores de una nueva comprensión del museo. Y el tercero acoger en su seno a lo contemporáneo. Bellido Gant comenta al respecto de la historia de los museos etnográficos que:

debemos remontarnos a 1830, año en el que surge en Alemania un gran debate entre los defensores del museo de carácter intensivo que prima el objeto artístico, liderado por Wilhelm Von Humboldt, y los partidarios de un museo extensivo que otorga una mayor importancia al carácter científico, representado por Léopold Von Ledebur. Unos años después, en 1846, el inglés William John Thoms intenta acercar la cultura popular al museo para que toda la sociedad pueda disfrutar de objetos integrantes de su memoria colectiva. Estos dos precedentes, junto con el culto al pasado, van a incidir en la aparición de una nueva sensibilidad museística que surge fundamentalmente en los países escandinavos y que dar lugar a los museos de etnografía.⁴⁹³

Este concepto de museo extensivo hace factible la inclusión de la cultura popular en el museo, y también la inclusión del espacio abierto, del aire libre. «En 1873 Artur Hazelius creó en su casa de Estocolmo el primer museo de etnografía, que denominó de *etnografia escandinava* —*Museo Nordiska*—, al que incorporó una sección al aire libre donde se reconstruían hábitats rurales y ejemplos de arquitectura autóctona»⁴⁹⁴. La creación de estas secciones al aire libre dará lugar a los museos abiertos o al aire libre, como el Museo de Skansen que Artur Hazelius creó en 1891.

⁴⁹³ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, pp. 175-176.

Los primeros museos etnográficos en España surgen en 1875 e introdujeron en la historia de los museos una novedad, la contemporaneidad. Como argumenta Andrés Carretero «hasta entonces, los museos artísticos o arqueológicos eran esencialmente históricos, pero el museo etnográfico se ocupa de culturas contemporáneas, de culturas vivas en el momento en que se exhiben sus elementos representativos»⁴⁹⁵. Podemos considerar los museos etnográficos como los primeros museos en calificar el espacio al aire libre como espacio museístico, y las producciones culturales como objetos museales. Son también los primeros en incorporar un aspecto que trataremos más adelante: la incorporación de la temporalidad, en este caso de lo contemporáneo, o dicho de otro modo, del momento presente.

El planteamiento de las secciones al aire libre que comenzó con los museos etnográficos se perpetua de manera excepcional a través de los ecomuseos. El ecomuseo nace en Francia en 1971, de la mano de Georges Henri Rivière y Hugues de Varine Bohan. La definición evolutiva del ecomuseo escrita por Rivière data del 22 de enero de 1980 y dice así:

Un ecomuseo es un instrumento que un poder público y una población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. Dicho poder, con los expertos, las facilidades, los recursos que él le proporciona. Dicha población, según sus aspiraciones, su cultura, sus facultades de aproximación.

Un espejo en el que esa población se mira, para reconocerse en él, donde busca la explicación del territorio al que está unido, junto al de las poblaciones que le han precedido, en la discontinuidad o la continuidad de las generaciones. Un espejo que esa población presenta a sus huéspedes, para hacerse comprender mejor, en el respeto a su trabajo, sus comportamientos, su intimidad.

Una expresión del hombre y de la naturaleza. El hombre es allí interpretado en su medio natural. La naturaleza está en su salvajismo, pero tal y como la sociedad tradicional y la sociedad industrial han adaptado su imagen.

Una expresión del tiempo, cuando la explicación remonta hasta la aparición del hombre en la región, se escalona a través de los tiempos prehistóricos e históricos que ha vivido y desemboca en la época actual. Con una apertura hacia el mañana, sin que por ello el ecomuseo tome decisiones, sino que juegue, en este caso, un papel de información y de análisis crítico.

Una interpretación del espacio. De espacios escogidos, donde el visitante pueda reposar, o caminar.

Un laboratorio, en la medida en que contribuye al estudio histórico y contemporáneo de esa población y de su medio y favorece la formación de especialistas en sus campos respectivos, en cooperación con las organizaciones de investigación que no pertenecen al ecomuseo.

Un conservatorio, en la medida en que ayuda a la preservación y a la valoración de patrimonio natural y cultural de esa población.

Una escuela, en la medida en la que asocia a esa población con sus acciones de estudio y protección, en la que incita a un mejor análisis de los problemas de su propio futuro.

Este laboratorio, ese conservatorio y esa escuela se inspiran en principios comunes. La cultura que ellos invocan hay que entenderla en su sentido más amplio, al tiempo que se consagran a dar a

⁴⁹⁵ CARRETERO PÉREZ, Andrés: «Museos etnográficos e imágenes de la cultura», *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Granada, Comares, 1999, pp. 94-109 (citado por LORENTE, María / LUCEA, Beatriz: «El museo: nexo entre la sociedad y su cultura» en MONTANÉS, Carmen (coord.): *op. cit.*, p. 77).

conocer la dignidad y la expresión artística de las diversas capas de la población de las que emanan las diferentes manifestaciones. En el ecomuseo la diversidad no tiene límites, habida cuenta de las diferencias existentes. La población no se encierra en si misma, sino que recibe y da.⁴⁹⁶

En lo que respecta a lo arquitectónico «el ecomuseo trasciende el simple edificio destinado a conservar las obras maestras, para comprender uno o varios laboratorios dispersos en el territorio e incluso itinerarios y estaciones de observación que ya nada tienen que ver con el museo clásico.»⁴⁹⁷

Dentro del ecomuseo, desde sus inicios se presentaron dos tipologías, el ecomuseo del medio ambiente y el ecomuseo comunitario. Las características básicas del ecomuseo del medio ambiente son que se dirige a un público nacional que busca la reconciliación con el medio ambiente y lo hace a través de la pedagogía. Utiliza el espacio natural y del hábitat tradicional teniendo en cuenta a la población local como sujeto y objeto del estudio y de la acción educativa. Por otro lado, el museo de desarrollo comunitario es creado por y para la comunidad que lo promueve, suele ubicarse en un entorno urbano y no es visitado sino que «es vivido». Lo resumimos en la siguiente tabla comparativa (fig. 73).

ECOMUSEO	
ECOMUSEO DEL MEDIO AMBIENTE	ECOMUSEO DE DESARROLLO COMUNITARIO
Pedagogía del medio ambiente - reconciliación	Creado por y para una comunidad
Utiliza el espacio natural y el hábitat tradicional	Principalmente urbano
Se dirige a un público nacional	Emana de la comunidad y se dirige a ella
La población local es sujeto / objeto de estudio y acción educativa	El ecomuseo no es visitado «es vivido»

Figura 73. Esquema comparativo entre el ecomuseo del medio ambiente y el ecomuseo de desarrollo comunitario. Tomado de Georgina Decarli⁴⁹⁸

En América Latina existe otro concepto para denominar al ecomuseo, el concepto de museo integral⁴⁹⁹, que es muy semejante al ecomuseo europeo pero en el contexto latinoamericano. Este concepto surge de la mesa redonda organizada por la UNESCO en Santiago de Chile sobre *La función del museo en la América Latina de hoy*. En el ecomuseo

⁴⁹⁶ RIVIÈRE, George Henri: *op. cit.*, pp. 191-192.

⁴⁹⁷ ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *op. cit.*, p. 75.

⁴⁹⁸ El esquema se ha realizado partiendo del presentado en: DECARLI, Georgina: «Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos», *Revista ABRÁ de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional*, Costa Rica, Editorial EUNA, julio – diciembre, 2003, p. 10. [en línea] [Fecha de consulta: 11/07/2014]. Disponible en: http://www.sernageomin.cl/Museo_Geologico/documentos/Edit3_Art_VigenciaNM.pdf

⁴⁹⁹ ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *op. cit.*, p. 55.

latinoamericano «lo social y educacional poseen un protagonismo mayor»⁵⁰⁰ que en el europeo.

En el ámbito de los espacios museísticos sin edificio existen otro tipo de centros que pueden ser considerados o no museos, dependiendo del autor que realice la clasificación. Son los centros de interpretación y los centros de visitantes que «proviene de la evolución de los parques nacionales norteamericanos inspirados en las ideas del disfrute público y la conservación de la naturaleza, y los parques de la vida costumbrista escandinavos»⁵⁰¹. Los centros de interpretación son equipamientos que cumplen la función de informar y orientar al público en sus visitas a los lugares, estos espacios pueden ser de múltiples tipos: arquitectónicos, espacios naturales protegidos, patrimonio rural, yacimientos arqueológicos, etc. La intención de estos espacios es eminentemente didáctica y para ello cuentan con información textual, proyección de audiovisuales y guías e itinerarios para facilitar la comprensión y la interpretación de los valores del lugar así como el recorrido por el entorno. Las actividades de este tipo de centros están enfocadas a la población en general con una especial dedicación a la organización de visitas guiadas y recorridos señalizados. Una de las labores principales de estos centros de interpretación consiste en desarrollar en los visitantes una serie de capacidades: la sensibilidad, la conciencia, el entendimiento, el entusiasmo, etc., hacia el recurso objeto de la interpretación.

Desde la perspectiva artística, que se podría considerar dentro de esta tipología de museo de territorio limitado, un ejemplo reciente es el Museo-Mausoleo, también conocido como el Cementerio de Arte de Morille. Es un museo al aire libre que surgió en el año 2005 por iniciativa de los artistas Domingo Sánchez Blanco y Javier Utray, con la participación de *El Gallo*, el Ayuntamiento de Morille, SDLM (Seminario del Discurso, Legitimación y Memoria) y la asociación cultural *El Zurguén*. El propósito principal de este museo es el enterramiento de piezas de reconocido valor artístico vinculadas al arte de vanguardia. El cementerio ocupa una superficie de 50.000 m² y está ubicado en la localidad salmantina de Morille. En él se han enterrado obras de Javier Utray, Isidoro Valcárcel Medina, Avelino Sala, V Virrey de Sicilia, Paul Naschy, Germán Coppini, Fernando Arrabal, Alberto Greco, Adolfo Manzano, María Alba, Beth Moyses, Paco

⁵⁰⁰ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, op. cit., p. 176.

⁵⁰¹ *Ibidem.*, p. 177.

Caparrós, Esther Ferrer, Quico Rivas, etc. Cada uno de los enterramientos es catalogado y documentado con vistas a la futura creación de un centro documental que permita un acceso completo y riguroso a las distintas obras. El museo cementerio se sitúa en una encrucijada que pone en duda la esencia de la creación artística y plantea una crítica evidente a los fundamentos de la museística actual.



Figura 74. Vista panorámica del Museo Mausoleo Cementerio de Arte de Morille

5.1.1.1.2. Con territorio ilimitado

Entendemos por territorio ilimitado aquel espacio de terreno que no está acotado de antemano, es decir, no está delimitado ni separado del resto de la superficie terrestre. Por tanto, los museos con territorio ilimitado serán todos aquellos que se encuentran ubicados en espacios sin límites. Los ejemplos concretos los veremos en el siguiente subapartado (v. I.5.1.1.2.) debido a que en ellos interviene también el emplazamiento.

5.1.1.2. Según la ubicación

Para establecer esta categoría nos basamos en el emplazamiento del museo, que como decíamos puede darse en el territorio urbano, en el territorio rural o natural, o como museo de sitio.

Aurora León realiza una clasificación atendiendo a cómo el museo puede ser emplazado urbanísticamente⁵⁰²: en el lugar de una excavación arqueológica, en una ciudad o en el campo. Determinando que los museos pueden ser según su ubicación:

- a) Museos de sitio.
- b) Museos rurales.
- c) Museos urbanos.

Las categorías b y c son evidentes, los museos rurales son aquellos que están emplazados en el campo y los museos urbanos son aquellos que están emplazados en la ciudad: pero la ubicación del museo de sitio requiere una explicación.

5.1.1.2.1. De sitio

En la concepción general de museo las obras se transportan desde el lugar donde fueron creadas hasta el lugar donde se exhiben, aunque también existen algunos ejemplos de museos en los que la obra ha sido creada en el mismo lugar en el que va a exhibirse, lo que podríamos llamar obra de sitio, conocida dentro del mundo del arte por su nombre en inglés *site specific*. Las obras *site specific* descentralizan el lugar de exposición tradicionalmente asociado a museos, galerías y otros espacios expositivos convencionales. Tonia Raquejo sostiene que el *site specific*, no es una intervención decorativa sino de resistencia y enfoque crítico.

El *site specific* de la obra no tiene sólo una idiosincrasia física, geográfica, sino también antropológica, cultural y subjetiva. Por todo ello, creo que no está de más pensar otra vez en acercar el arte a la vida, aunque esto obligaría a la obra de arte a abandonar más a menudo sus ámbitos de poder, esto es, sus lugares representacionales (galerías, museos) y su espacio ficticio, para efectuar su actividad no sólo en

⁵⁰² LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 193.

las representaciones simbólicas, sino dentro de lo real (por real entiendo aquí el espacio cotidiano, opuesto al espectacular), cosa que hasta ahora no ha llevado hasta sus últimas consecuencias. Quizás este sea un momento adecuado para destacar la impertinencia que encierran algunos discursos académicos en los que se aventuran a discutir sobre si determinadas actividades entran de hecho y derecho en el «canon institucional» de lo artístico o no, siendo estas discusiones un claro síntoma de las tensiones que se generan entre los discursos del poder cuando se ven fuera de juego.⁵⁰³

En el caso del museo de sitio es el museo el que se «desplaza» al lugar en el que la obra ha sido creada, dicho de otro modo, el museo está allí donde se encuentre la obra. Para una mejor comprensión de la idea de museo de sitio adjuntamos la imagen gráfica que representa la ubicación del museo de sitio (fig. 75) con respecto a las ubicaciones del museo inserto en un núcleo urbano o en el ámbito natural.

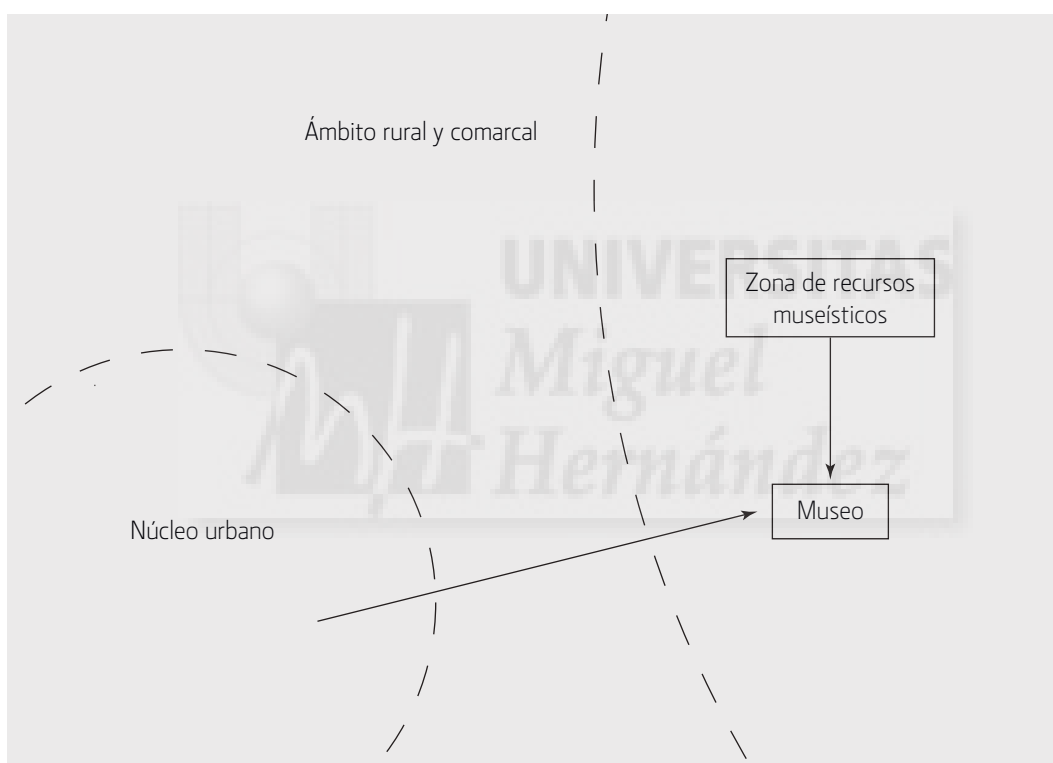


Figura 75. Emplazamientos urbanísticos y rurales del museo.
Ubicación del museo de sitio. Tomado de Aurora León⁵⁰⁴.

El ICOM publicó en 1982 un informe sobre los museos de sitio arqueológico definiendo esta tipología como «un museo concebido y organizado para proteger un patrimonio natural y cultural, mueble e inmueble, conservado en su lugar de origen, allí donde este

⁵⁰³ RAQUEJO, Tonia: «Una reflexión sobre arte y resistencia hoy», *ACTO*, revista de pensamiento artístico contemporáneo, n.º 1, Aula Cultural de Pensamiento Artístico Contemporáneo de la Universidad de La Laguna, 2002, p. 35.

⁵⁰⁴ Gráfico original tomado de LEÓN, Aurora: *op. cit.*, gráfico 6, p. 194.

patrimonio ha sido creado o descubierto».⁵⁰⁵ En palabras de Aurora León el museo de sitio es una «tendencia muy acertada»:

En primer lugar gracias a su orgánico emplazamiento, se pueden apreciar los objetos [...], en su contexto real. En segundo lugar y debido al carácter anterior, esa ubicación precisa, dota a las obras de un aire de naturalidad que el visitante capta, reaccionado de forma espontánea ante un fenómeno cultural «auténtico», rasgo difícil de encontrar en nuestra cultura contemporánea, tan manipulada. Además la armonización entre urbanismo y objeto museístico suscita en la imaginación impresiones que pueden ser completadas con la vivencia directa del entorno y la visión de las obras situadas en su contexto.⁵⁰⁶

Los museos de sitio suelen ser museos de yacimientos por lo general arqueológicos. La labor principal de este tipo de museos es la de dar sentido patrimonial a estructuras y restos materiales, pero este concepto es ampliable, pudiendo considerarse otro tipo de contenidos que no sean específicamente yacimientos arqueológicos, sino que pueden englobar cualquier disciplina. Además, el concepto de patrimonio es amplio y puede incluir también el patrimonio intangible o inmaterial, con lo que la noción de museo de sitio se amplía.

5.1.1.2.2. Rural o natural

Museos al aire libre

La concepción del museo al aire libre es de origen escandinavo, como ya hemos comentado anteriormente. Estos museos estaban basados en la mayor o menor reconstrucción de un medio ambiente determinado, por lo general suelen recoger elementos tradicionales de la cultura agraria y artesanal. Como ya hemos mencionado los museos al aire libre también son considerados precursores del ecomuseo.

En la actualidad el concepto de museo al aire libre es más amplio y se configura en un escenario que se encuentra en la naturaleza, fuera del entorno urbano. Pertenecen a esta categoría las reservas y parques naturales, los museos jardines, los parques de esculturas, etc. Un antecedente de esta concepción lo encontramos en el concepto de la *follie*, en francés, que podría traducirse al castellano como capricho. Las *follies* se conciben como

⁵⁰⁵ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: «La Museología ante los retos del siglo XXI», *e-iph* Revista Electrónica de Patrimonio Histórico n.º 1, diciembre 2007, p. 6. [en línea] [Fecha de consulta: 07/07/2014]. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4013092.pdf>

⁵⁰⁶ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 193.

pequeñas construcciones de fantasía arquitectónica que, a menudo, no tienen una utilidad física como edificios, sino que se constituyen más bien como una forma escultural que se dispone en un espacio natural —generalmente un jardín o un bosque— transformándolo y realizándolo.

Los parques de esculturas o jardines de esculturas son espacios no urbanos que aúnan arte y naturaleza, en ellos la naturaleza es el entorno con el que la creación artística se interrelaciona sin alterar el hábitat originario de la zona. Algunos ejemplos, existentes en España de esta tipología son el Museo Vostell (Malparida, Cáceres), la Fundación César Manrique (Lanzarote), la Illa das esculturas (Xunqueira do Lérez, Pontevedra), el Parque de esculturas Tierras Altas de Lomas de Oro (Villoslada de Cameros, La Rioja), el Museo Chillida-Leku (Hernani, Guipúzcoa), el Montenmedio Centro de Arte Contemporáneo - Fundación NMAC (Vejer de la Frontera, Cádiz), el Parc Art - Parque de las artes contemporáneas de Cassà Veïnat de Matamala (Gerona) o el CDAN - Centro de Arte y Naturaleza - Fundación Beulas (Huesca).

Algunos de estos museos al aire libre no son puramente museos sin edificio, ya que además del espacio natural también disponen de algún edificio en el que albergan colecciones de objetos que no pueden ser expuestos a la intemperie. Es el caso, por ejemplo del Museo Vostell que fue fundado en 1976 por el artista del movimiento fluxus, Wolf Vostell. Vostell al conocer en 1974 el paraje de Los Barruecos⁵⁰⁷, situado en la localidad de Malparida de Cáceres, lo proclamó «obra de arte de la naturaleza». El entorno natural tiene una superficie de 14.000 m² que perteneció a un antiguo lavadero de lanas. Alberga las colecciones de Wolf y Mercedes Vostell, la Colección Fluxus, donación de Gino Di Maggio, y la Colección de artistas conceptuales. Desde su fundación el museo posee una visión particular, que se apoya en la de su fundador, basada en la relación entre Arte, Vida y Naturaleza y la participación del espectador.

⁵⁰⁷ El paraje de Los Barruecos fue declarado monumento natural en 1996.



Figura 76. *VOA.EX.*, Wolf Vostell, 1976. Escultura de Vostell en su museo de Los Barruecos

El Centro de Arte Contemporáneo Montenmedio de la Fundación NMAC, situado en Vejer de la Frontera, Cádiz es un proyecto que basa su colección en la creación de proyectos específicos desarrollados en el entorno natural de la Dehesa de Montenmedio. La colección está formada por más de cuarenta proyectos realizados por artistas nacionales e internacionales como Adel Abdessemed, Marina Abramovic, Pilar Albarracín, Maja Bajevic, Maurizio Cattelan, Sol Lewitt Cristina Lucas, Fernando Sánchez Castillo, Susana Solano, y James Turrell entre otros. Este parque de esculturas dispone de unos barracones que funcionan a modo de oficina, biblioteca y pequeños espacios expositivos, pero su mayor espacio expositivo es el entorno natural.



Figura 77. *Nidos humanos*. Marina Abramovic, 2001. Centro de Arte Contemporáneo Montanmedio-Fundación NMAC

Otros espacios al aire libre como el CDAN Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas, situado en Huesca, puede considerarse como un museo de territorio limitado discontinuo. Este museo cuenta desde 2006 con un edificio diseñado por Rafael Moneo además de con el espacio natural de toda la provincia de Huesca. El Centro alberga la colección de José Beulas que estudia la relación entre paisaje, naturaleza y arte contemporáneo. Y desarrolla el proyecto Arte y Naturaleza⁵⁰⁸ que consiste principalmente en la creación de obras en lugares no urbanizados de la provincia de Huesca, estas obras son efectuadas por artistas de reconocido prestigio internacional. El proyecto recoge así experiencias del *land art*, el arte público y de otros comportamientos heterogéneos que utilizan el territorio o la naturaleza como espacio para la creación artística. Hasta la fecha el proyecto se compone de siete intervenciones creadas específicamente para un sitio concreto e integradas en la naturaleza. La primera intervención fue *A Circle in Huesca*, realizada por Richard Long en 1994 en Maladeta, le

⁵⁰⁸ Para más información puede consultarse la página web Arte y Naturaleza: <http://arteynaturaleza.dehuesca.es>

siguieron *Siglo XX*—compuesto de veinte estelas de granito rosa— ubicada en Abiego y *Estela XXI* junto al edificio sede del CDAN realizadas por Ulrich Rückriem en 1995. Cinco años más tarde Siah Armajani realizó *Mesa de picnic para Huesca*, situada en el valle de Pineta. En 2003 Fernando Casás crea *Árboles como arqueología*, en la Ermita de la Corona, Piracés, Monegros. En 2005 David Nash realiza en la Ermita de Santa Lucía, en Berdún, *Three Sun Vessels for Huesca*. Alberto Carneiro crea en 2006 en la Chopera de Belsué *As árvores florescem em Huesca*. La última intervención realizada hasta la fecha fue la realizada por Per Kirkeby en 2009 en Cabañera de la montaña, Plan, que lleva por título *Plan*. Si observamos la situación de cada una de las obras en el mapa (fig. 78) podemos apreciar como el territorio expositivo se extiende a la zona norte de la provincia de Huesca, abarcando un territorio muy amplio pero limitado.



Figura 78. Localización de las obras del proyecto *Arte y Naturaleza*. Elaboración propia.

Aunque predomina la tipología de museos al aire libre que se enmarcan dentro de un territorio limitado, también pueden existir los museos al aire libre de carácter ilimitado.

5.1.1.2.3. Urbano

Museos en la calle (limitados)

A diferencia de los museos que se encuentran en la naturaleza, estos se encuentran en el espacio urbano. Podemos distinguir dos tipos básicos: los que se encuentran en los alrededores de un edificio museístico (tipo jardín o similar) y los que se encuentran propiamente en la calle. Por lo general tienen en común que están abiertos al público 24 horas al día y 365 días al año, aunque algunos de ellos no cumple este requisito alegando razones de seguridad.

Dependiendo de la capacidad de penetración del edificio en la vida ciudadana Aurora León establece tres modelos de museo que tienen en cuenta la calle como espacio expositivo. Son los siguientes:

1.º Museo ubicado en calle-pasaje-galería comercial: ofrece la garantía de una actividad permanente por la ambientación urbana que le entorna infiltrándose el espectador, sin cambios acusables, en el recinto cultural, carente al exterior de perspectivas, pero con ventajas de inserción en un amplio contexto social-urbano.

2.º Museo en la calle: requiere, en primer lugar, un contenido asequible para ser emplazado a la intemperie.

3.º Una calle —añeja o no al museo— instalada para fines museológicos: esta experiencia ha sido llevada a cabo en el Museo de Historia de Amsterdam, cubriéndola con una cristalera e instalando un sistema de calefacción adecuado para las piezas que acoge. Ya forme parte de un ala del edificio museístico o no, el efecto de integración urbano-cultural da el máximo de rendimiento a la vida de la zona que ofrecerá, entre otros atractivos, la posibilidad de acceder al museo sin necesidad de «ir de museos». Las tres formas expuestas favorecen la adición del arte, la historia, la cultura y la ciencia a la vida del ciudadano, proporcionándole no sólo variedad en sus imágenes cotidianas sino fuente de sensibilidad y educación.⁵⁰⁹

El primero se aproxima al concepto de escaparate, «las exposiciones de los escaparates, que están disponibles 24 horas al día, 7 días a la semana y son gratuitas, pueden ser la forma adecuada de imaginar el museo del futuro»⁵¹⁰. El segundo se encuentra totalmente a la intemperie y el tercero tiene una fuerte vinculación con la edificación museística de la que depende aunque no se encuentre próxima o unida a este.

Existen numerosos ejemplos de interés relacionados con el tercer tipo como las exposiciones urbanas promovidas por entidades museísticas que buscan o bien sacar el arte a la calle o bien «meter» el arte de la calle en el museo. Un ejemplo del primer tipo es

⁵⁰⁹ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, pp. 231-232.

⁵¹⁰ FRIEDMAN, Yona: «Un museo...», *op. cit.*, p. 79.

la exposición que el Museo de Bellas Artes Pushkin de Moscú que realizó entre el 18 de mayo y el 18 de octubre de 2008. Una exposición titulada *Obras de arte en las calles de Moscú* que se enmarcaba dentro del programa *ArtTour*. La exposición se compuso de 58 reproducciones de cuadros de fama mundial que se colocaron en las fachadas de los edificios de las principales calles del centro de la capital rusa. Otro ejemplo similar lo encontramos en la ciudad de Londres. En 2007 durante doce semanas la National Gallery instaló en las calles del Soho, Piccadilly y Covent Garden, alrededor de treinta reproducciones de obras de su colección permanente, convirtiendo la zona oeste del centro histórico en una galería gigante. En la misma ciudad también encontramos el ejemplo inverso, esta vez promovido por la Tate Modern, una exposición denominada *Street Art* que tuvo lugar entre el 23 de mayo y 25 de agosto de 2008 y que consistió en las intervenciones de varios artistas callejeros, por un lado *Sixart* de Barcelona, *Blu* de Bolonia, el colectivo *Faile* de Nueva York, *JR* de París, y los brasileños *Nunca* y *Os Gemeos* que realizaron sus intervenciones en las paredes de la propia Tate Modern y por el otro las intervenciones realizadas por los artistas españoles afincados en Madrid: *3TTMan*, *Nano 4814*, *Spok*, *Eltono* y *Nuria*, que participan en el *Street Art Walking Tour*, un *tour* urbano para visitar las obras ubicadas por la ciudad.

Volviendo a la clasificación de Aurora León, destacamos el interés del segundo tipo propuesto, el que se encuentra totalmente a la intemperie, por ser el que se aleja del concepto generalizado de museo como edificio o constituido alrededor de este. En España existen numerosos ejemplos de museos en la calle, casi todos ellos con colecciones basadas en la escultura. El Museo de Escultura de Leganés, proyectado en 1984 e inaugurado en 2005, aloja un conjunto de obras de la escultura española del siglo XIX hasta los primeros años del Siglo XXI. El Museo al aire libre de Gijón, que concibe el área metropolitana de esta ciudad como un museo que alberga esculturas creadas entre finales del siglo XIX y finales del siglo XX, entre las que destaca por su atractivo turístico «Elogio del horizonte» de Eduardo Chillida. El Museo Arte Público —antiguo Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana— que se abrió al público en 1972 pero no fue inaugurado oficialmente hasta 1979. Este museo está situado bajo el puente que une las calles de Juan Bravo y Eduardo Dato, en Madrid. Los ingenieros José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón, autores del paso elevado y el artista Eusebio Sempere fueron los ideólogos de este museo cuya colección se compone de escultura abstracta española. El espacio museístico tiene una superficie de 4.200 m² y alberga obras de Eduardo Chillida,

Julio González, Eusebio Sempere, Martín Chirino, Francisco Sobrino, José María Subirachs, Rafael Leoz, Andreu Alfaro, Marcel Martí, Gustavo Torner, Amadeo Gabino, etc.

Además de los numerosos museos al aire libre dedicados a obras escultóricas están surgiendo otros proyectos como el Museo del graffiti de Sevilla, que se materializó entre el 27 de septiembre y el 11 de octubre de 2010, en el polígono de San Pablo. La muestra recoge la obra de 35 artistas de 24 países que realizaron un total de 42 graffitis.

Una de las características en común a destacar en este tipo de museos, además de su horario ilimitado de apertura, es la elaboración de mapas de recorrido que sirven de guía a los usuarios para obtener datos de la situación de las obras, su autor, fecha de realización, etc.

Esta tipología museística tiene cabida en la tipología de los museos con territorio limitado, que son los ejemplos que hemos citado hasta ahora y que se encuentran en una zona más o menos acotada, como una calle, un barrio, una ciudad, etc.

La tipología de los museos con territorio ilimitado, que son los que no se circunscriben a un espacio acotado concreto sino que se aproximan al concepto del museo de sitio, es decir, se dan allí donde se encuentra la obra, los describiremos a continuación.

Museos en la calle (ilimitados)

En lo relativo al ámbito de los museos en la calle son interesantes las reflexiones del arquitecto de origen húngaro Yona Friedman que presenta su punto de vista sobre la arquitectura del museo sin pretender una discusión polémica. Friedman no se posiciona como un adversario de las exhibiciones públicas de colecciones ni desprecia la arquitectura, pero manifiesta que algunas cosas como el público, la administración o los artistas quizá han cambiado. Friedman dice:

El verdadero prototipo de un museo para mí es una calle, cualquier calle. En ella podéis ver varios objetos, expuestos intencionalmente (vitrinas, decoraciones en los edificios, mobiliario urbano, etc.).

También hay personas de verdad, no los visitantes de los museos, y objetos cotidianos (coches, árboles, etc.) comportándose «normalmente».

Entonces sois turistas podéis tener una guía o caminar por ahí sin ayuda si os atrevéis.

En la mayoría de las civilizaciones del pasado, fue la calle, el espacio urbano común, en donde se presentaba al público lo que se quisiese: estatuas en templos o iglesias, puestos de mercado, etc. El arte público, en particular, estaba muy rara vez escondido en lugares cerrados, excepto cuando era aislado por sus dueños ricos o poderosos. Tenemos que reinventar la calle como museo.

Una anotación importante sobre esa interpretación de un museo es que éste se forma a sí mismo. No es una colección seleccionada por alguien, no está planeado: quizá el próximo mes los objetos de la colección sean diferentes.⁵¹¹

Ésta visión de la calle como museo le llevó a la realización de varios proyectos en los que se concibe el espacio urbano como espacio expositivo. Friedman afirma que «los museos pueden ser uno de los mejores ejemplos de “arquitectura sin edificios”»⁵¹². Algunos de los proyectos en los que trabaja alrededor de estas ideas son: el *Museo en la calle* en Como (Italia) y Vassivière (Francia), el *Museo de los Graftis* y el *Museo del siglo XXI*, ambos en París, o el Museo de la civilización afgana, entre otros. De su proyecto de *Museo del siglo XXI*, (no realizado, proyectado en el año 2000) explica:

Quando me propusieron concebir un museo a principios de siglo, mi idea era que el mejor museo para una época era la ciudad misma, concebida y materializada en ese periodo. Un siglo, 100 años es un periodo largo, y en sus comienzos no sabemos a dónde nos llevará. [...] Así este museo debería ser uno que se auto-construye durante 100 años. Lo que propuse sería un barrio-*ville spatiale*⁵¹³ en el que los habitantes efectúan cambios de acuerdo con su vida cotidiana: ventanas, baños, decoraciones. También habría modificaciones a nivel comunal: buzones, cabinas telefónicas, recolectores de basura, etc. Se designaría una comisión que, por ejemplo, cada cinco años, decidiera qué cambios podrían considerarse como pequeños hitos históricos que deben conservarse. Estos objetos protegidos, en 100 años, formarían el museo del siglo XXI que se inauguraría el 1 de enero de 2100.⁵¹⁴

Friedman refiriéndose a que en la arquitectura es imposible que el arquitecto haga lo que el usuario quiere, dice: «la única forma, es tener una técnica en la que el usuario haga lo que quiere y no haya intermediario»⁵¹⁵, «me gusta considerar el arte como una forma de comunicación, razón por la cual considero al receptor (a quien mira, a quien recibe la visión) más importante que el propio emisor (el artista)»⁵¹⁶.

⁵¹¹ FRIEDMAN, Yona: «Acerca del museo» en RODRÍGUEZ, María Inés (coord.): *op. cit.*, p. 70.

⁵¹² FRIEDMAN, Yona: «Un museo...», *op. cit.*, p. 81.

⁵¹³ Las *ville-spatiale* son la principal materialización de la teoría de la «arquitectura móvil» de Yona Friedman y consisten en estructuras flotantes tridimensionales, desmontables, desplazables y modificables por sus habitantes que se pueden aplicar al trazado urbano o a zonas no urbanizables que presenten problemas demográficos.

⁵¹⁴ FRIEDMAN, Yona: «Un museo...», *op. cit.*, p. 80.

⁵¹⁵ ULRICH OBRIST, Hans: «Siempre Yona, Yona siempre - II» en RODRÍGUEZ, María Inés (coord.): *op. cit.*, p. 154.

⁵¹⁶ FRIEDMAN, Yona: *L'Architecture de survie, où s'invente aujourd'hui le monde de demain?*, Casterman, Paris-Tournai, 1978 (edición ampliada y revisada: *L'Architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté*, Éditions de l'éclat, Paris, 2003, p. 193 (citado por ORAZI, Manuel: «El universo errático de Yona Friedman» en RODRÍGUEZ, María Inés (coord.): *op. cit.*, p. 132).

Yo veo la ciudad misma como un museo. Creo que es eso. Y el museo más grande del mundo, siempre lo he dicho, son las vitrinas de las tiendas. Y tal vez lo único que hubiera sido necesario, habría sido una actitud curatorial. Es decir, que la cuestión de la ciudad es la de como unir los diferentes elementos para el espectador que no es el turista, sino el ciudadano. Es un museo que consiste simplemente en conservar las cosas existentes y darles cierto sentido; es poesía. Es poetizar la ciudad.⁵¹⁷

Destacamos la idea de ver la ciudad como un turista, con ojos de turista, con ojos nuevos, como si la viésemos por primera vez. Estas ideas cercanas a la idea del callejeo exploratorio de André Breton en *Nadja*, a las teorías de los situacionistas, a las prácticas del grupo Stalker, nos aproximan a un tipo de museo que utiliza ese concepto de turismo y de deriva vagabunda como eje exploratorio de todo el espacio existente convertido, con un cambio de mirada, en museo.

5.1.2. Sin territorio

Los museos materiales sin territorio son aquellos museos que poseen materialidad física pero que no ocupan un territorio, por lo general suelen ser de pequeñas dimensiones y pueden cambiar de ubicación fácilmente. Atendiendo a si el museo puede o no desplazarse de un sitio a otro podríamos distinguir entre el museo inmóvil o fijo y el móvil. Consideramos que el museo inmóvil ocupa un territorio concreto, por pequeño que este sea, y por tanto no podría ser concebido dentro del apartado de los museos sin territorio.

El museo móvil es aquel que es movable y fácil de transportar, no ocupa un territorio ya que su esencia es la de moverse de un sitio a otro. Este tipo de museo se ha dado en multitud de ocasiones. En la historia del arte se dan diversos ejemplos en los que se utiliza la idea de museo móvil.

Al respecto de los museos móviles existe un proyecto expositivo comisariado por Martí Peran que reúne más de cincuenta proyectos e iniciativas de carácter móvil, se trata del proyecto *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*. La exposición producida por ACVIC Centre d'Arts Contemporànics en colaboración con AC/E Acción Cultural Española,

⁵¹⁷ ULRICH OBRIST, Hans: «Siempre Yona, Yona siempre - II» en RODRÍGUEZ, María Inés (coord.): *op. cit.*, p. 160.

está integrada en el marco del proyecto *Ceci n'est pas une voiture*, impulsado conjuntamente por ACVic, Can Xalant e Idensitat. Las iniciativas y proyectos reunidos en esta exposición fueron «ideadas como instrumentos alternativos a la institución artística convencional»⁵¹⁸. Martí Peran clasifica estos artefactos expositivos en cinco tipos: los que se conforman con operar al modo de contenedores móviles y multifuncionales para albergar la potencia de una creatividad nómada y sus respuestas a las necesidades locales; los que se conciben como espacios relacionales y de intercambio de bienes, de saberes o de habilidades; aquellos en los que su función formativa convierte el artefacto en un dispositivo educativo y de servicios; otros en los que el aparato móvil se convierte específicamente en una herramienta de investigación y por último los que aspiran, de forma prioritaria, a vehicular voces de disidencia social y política.

Nuestra clasificación de museos móviles se divide en tres tipos. Atendiendo a las características de movilidad de este tipo de museos podemos establecer dos grandes grupos: el del museo portátil y el del museo automóvil o vehículo —ambos se mueven de un sitio a otro con su obra a cuestas. Además existe otro tipo de museo sin territorio que es el museo nómada. Se entiende por museo nómada aquel que va de un lugar a otro sin establecer una residencia fija sin transportar las obras. El que se desplaza es el museo y en su desplazamiento va catalogando las obras que permanecen en su propio emplazamiento, con independencia del lugar en el que se encuentre el museo o dispositivo que actúa como museo.

5.1.2.1. Museo móvil

El museo móvil como su propio nombre indica tiene la capacidad de moverse, de desplazarse. Dentro de esta categoría podemos distinguir dos tipos: el museo portátil y el museo vehículo.

⁵¹⁸ PERAN, Martí: «Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho», [en línea] [Fecha de consulta: 09/05/2014]. Disponible en: <http://www.martiperan.net/projects.php?id=30>

5.1.2.1.1. Museo portátil

Dentro del museo móvil encontramos el museo portátil, cuya característica principal es que para ser trasladado de un sitio a otro necesita ser transportado.

El *Atlas Mnemosyne* (El atlas de imágenes) de Aby Warburg podría considerarse un museo móvil. Este historiador del arte comenzó a trabajar en el atlas en 1924, el trabajo quedó inconcluso a causa de su repentina muerte en 1929. El *Atlas Mnemosyne* está compuesto por una colección de imágenes —con muy poco texto— con las que Warburg perseguía relatar la historia de la memoria de la civilización europea. Fernando Checa lo expresa en la primera edición en lengua española del *Atlas Mnemosyne*, de la siguiente forma:

Mnemosyne quiere ser, por tanto, un atlas visual en el que, a través de consideraciones comparativas, se muestra un inventario de los precedentes antiguos que, conservados en la memoria, sirvieron para representar en el Renacimiento el tema de la vida en movimiento.⁵¹⁹

La supuesta función del *Atlas Mnemosyne*, según Checa, es la de «explicar a través de un repertorio muy amplio de imágenes, y otro, mucho menor, de palabras, el proceso histórico de la creación artística en lo que hoy denominamos Edad Moderna»⁵²⁰.



Figura 79. Paneles n.º 79, n.º 45 y n.º 46 de la considerada como última versión del *Atlas Mnemosyne*, 1924-1929. Aby Warburg

El atlas de Warburg ha sido utilizado en diversas ocasiones como antecedente de nuevas concepciones museísticas. Un ejemplo es la exposición *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a*

⁵¹⁹ CHECA, Fernando: «La idea de imagen artística en Aby Warburg: El *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)» en WARBURG, Aby: *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010, p. 139.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 138.

cuestras? realizada entre el 26 noviembre de 2010 y el 27 marzo de 2011, en el Museo Reina Sofía. Una exposición comisariada por Georges Didi-Huberman que se materializaba como una propuesta para mostrar cómo mediante el atlas Warburg modifica la manera de concebir las relaciones de las obras entre sí. Según Sandra Santana, el «*Bilderatlas* de Warburg se convierte así en metáfora del museo entendido como dispositivo que pone en relación las imágenes disolviendo las fronteras «entre individuos, periodos históricos y geografía»⁵²¹. La exposición se materializa mediante la obra de diversos artistas que tienen en común una concepción basada en el conocimiento transversal y no estandarizado del mundo.

Han sido múltiples los intentos de continuar con este proyecto, mediante homenajes u obras basadas en este antecedente. En lo que se refiere a la creación de obras basadas en el concepto de archivo más o menos museístico Isidoro Reguera cita algunos de ellos en su artículo *Aby Warburg, inventor del Museo Virtual*:

El famoso proyecto de 2001 de Lydia Hausteín de un atlas digital de la memoria icónica global se plantea como una continuación del *Atlas Mnemosyne* inacabado de AW. El renacimiento actual del tema del archivo en el arte sigue también a AW: el precursor, en general, de la archivística en el arte del siglo XX, comenzando ya con el dadaísmo. Un buen ejemplo de ello es la serie *Archivo de archivos* (1998-2006) de Montserrat Soto y Gemma Colesanti, que rastrea las fuentes originales de la memoria contrastándolas en la red de redes de Internet. En sus aspectos más étnicos sobresale en este mismo sentido el proyecto expresamente warburgiano, planteado como un guiño-homenaje a *Mnemosyne*, del *Archivo de anónimos fotográfico* que funciona desde hace un par de años en el MEIAC de Badajoz como memoria visual del territorio (extremeño): una mirada antropológica warburgiana en soporte digital.⁵²²

Son numerosos los ejemplos de obras artísticas que utilizan la idea del museo transportable, *La boîte-en-valise* (La caja en la maleta), es una de ellas. Una obra que el artista dadaísta Marcel Duchamp realizó entre 1935 y 1941 consistente en una maleta que incluye diversas reproducciones de las obras del artista. Condensa casi toda la obra de Duchamp realizada entre 1910 y 1937, sus *ready-mades*, dibujos, textos, pinturas, etc.

⁵²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010, p. 9 (citado por SANTANA, Sandra: «Museos ficticios, reales e imaginarios. De cómo el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg acabó devorando el Museo Ficticio de Marcel Broodthaers». *Revista SONDA: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, n.º 1, 2012, p. 18). [en línea] [Fecha de consulta: 26/01/2014]. Disponible en: http://issuu.com/revistasonda/docs/museo_imaginario._sandra_s._n_1.sonda

⁵²² REGUERA, Isidoro: «Aby Warburg, inventor del Museo Virtual», *El País*, Madrid, 01/05/2010. [en línea] [Fecha de consulta: 27/09/2013]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672757_850215.html



Figura 80. *La boîte-en-valise*, 1935-1941. Marcel Duchamp

Algunas de las obras que se encuentran miniaturizadas en su interior son *La fuente*, *L.H.O.O.Q.* — una postal con la *Mona Lisa*, a la que Duchamp dibujó un bigote y una perilla con lápiz—, *El gran vidrio* y *Desnudo bajando una escalera*, entre otras. Él mismo explica de esta obra:

Aquí volvía a aparecer una nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo nuevo, quería reproducir pinturas y objetos de mi gusto reunidos en un espacio lo más reducido posible. No sabía cómo hacerlo. Primero pensé en un libro, pero la idea no me convencía. Después se me ocurrió que podía ser una caja en cuyo interior todas mis obras estarían juntas y montadas como en un pequeño museo, en un museo portátil, por llamarlo de algún modo.⁵²³

Con la primera edición seriada de esta obra, realizada entre 1935 y 1940, se crearon veinte maletines con variaciones en el diseño y en el contenido. Entre 1950 y 1960 creó seis series más, éstas sin maleta y alterando la cantidad de obras reproducidas. Esta obra supone una de las primeras producciones del museo portátil y un ejemplo más del cuestionamiento duchampiano de la importancia relativa de la obra original.

Siguiendo con el uso del objeto caja como museo encontramos algunas de las obras más representativas de Joseph Cornell. Estas obras consisten en objetos y grabados contenidos en cajas de madera, muchas de éstas con la parte frontal de vidrio. Con estas cajas Cornell evocaba las vitrinas de los museos, que además están dotadas de una característica peculiar, muchas de ellas son interactivas, fueron concebidas para ser manipuladas por el espectador.

⁵²³ Declaraciones hechas en la entrevista de Marcel Duchamp con J.J. Sweeney reproducida en el artículo de Benjamin H. D. Buchloh: «Los museos ficticios de Marcel Broodthaers», *Revista de Occidente*, n.º 177, febrero de 1996, p. 47.



Figura 81. *Museum Series*, finales de los años 1940. Joseph Cornell

Una de las cajas más representativa es *Museum Series* (fig. 81) (realizada a finales de los años 1940), se compone de veinte frascos de vidrio, estos frascos contienen aparentemente todas las cosas del universo. Cada uno de estos frascos es nombrado por su contenido, estos son algunos de los nombres: «La velocidad de la luz», «Mil y una noches», «Acto de malabarismo», «Paisaje blanco», etc. El intento de contener, en este caso, todas las cosas del universo, es un tema recurrente en lo que respecta a los museos, tema que trataremos más adelante al hablar de los museos sin límites (v. I.5.2.2.2.).

Un ejemplo de itineraria expositiva sin edificio es la obra *Galerie Légitime* (1962-1963) de Robert Filliou. Esta galería consistía en una chistera llena de pequeños objetos creados por él o por otros artistas como Benjamin Patterson y Georges Maciunas que Filliou presentaba al público directamente en la calle. Otro ejemplo de galería que cumple estas características es el proyecto *Nasubi Gallery* de Tsuyoshi Ozawa. Esta obra de Ozawa utiliza como espacio expositivo una especie de buzones, que en Japón sirven para que los

I. PRIMERA PARTE: MUSEOS

repartidores de leche dejen las botellas llenas y se lleven las vacías. Ozawa invita a artistas de diferentes nacionalidades a exponer en su galería portátil. El proyecto, que comenzó en 1993 en la ciudad de Tokio, ha viajado por diferentes espacios, teatros, librerías, tiendas y museos de todo el mundo.



Figura 82. *Galerie Légitime*. Robert Filliou, 1962-1963.



Figura 83. Nasubi Gallery de Tsuyoshi Ozawa con una obra de Ai Weiwei, 2006

Existen también algunas creaciones más recientes que abarcan el tema del museo móvil, como el *HoMu – Homeless Museum* (Museo de personas sin hogar). Este museo es una institución sin sede permanente fundado en 2002 por Filip Noterdaeme. Este museo se materializa de diversas formas, la más original un pequeño *stand* inspirado en el «Gabinete de ayuda psiquiátrica de Lucy» de la tira cómica *Snoopy* que constituye la sede portátil del museo, al que se suman: una página web, una colección de objetos y diversos eventos. El HoMU supone una crítica al mercado del arte, al poder de las instituciones a los arquitectos estrella, a los negocios inmobiliarios, etc.



Figura 84. *Homeless Museum*, 2002. Filip Noterdaeme

El libro de la artista plástica Keri Smith, *Cómo ser un explorador del mundo. Museo de arte / vida portátil*, publicado originalmente en inglés en 2008, propone 59 exploraciones que llevan al lector a observar e interactuar con el mundo físico que lo rodea y a experimentar la profundidad estética con la que puede ser percibido. Su autora manifiesta:

Este libro puede ser tu maleta metafórica: un lugar para coleccionar y registrar tus descubrimientos. ¿Cómo observas? También es un museo, tu propio museo con tu visión personal del mundo.

Será muy diferente a cualquier otro museo porque tú eres único. Puedes enriquecerlo en cualquier momento y tocar todo lo que tenga. Todo en él es gratuito, pero lo mejor es que es portátil, así que puedes llevarlo a tus viajes, puedes incluso montar exposiciones espontáneas donde quiera que estés y vender o no boletos para entrar. Este museo cambia con tu punto de vista, puedes visitarlo cuando necesites ideas o cuando quieras ver las imágenes que tengas en mente.⁵²⁴

El proyecto *Retando a la suerte*, realizado en 2013 es una materialización actual del concepto de museo portátil. Aunque más que un museo es una exposición de carácter portátil. Para la realización de este proyecto trece comisarios plantean una exposición con los doce miembros del colectivo NOPHOTO, el resultado toma una única forma «trece cajas concebidas como trece exposiciones fotográficas portátiles. Trece miradas sobre un mismo colectivo, doce fotógrafos y un comisario»⁵²⁵.

Dentro de esta tipología de museos existe una tendencia hacia los museos diminutos que albergan obras de tamaño muy reducido, este es el caso del *Museo de los Cajones (Das Schubladenmuseum)* una obra de Herbert Distel, realizada entre 1970 y 1977. Este museo supone una colección representativa del arte realizado entre 1960 y 1970. El *Museo de los Cajones* se ubica en un mueble de carretes de hilo y está compuesto por veinte cajones, cada uno de ellos dividido en 25 compartimentos, lo que hace un total de 500 departamentos. Cada uno de estos departamentos tiene unas dimensiones de 57 milímetros de ancho por 48 milímetros de fondo y 43 milímetros de altura. Las obras que alberga pertenecen a artistas de reconocido prestigio como Nam June Paik, Vito Acconci, Robert Cottingham, Joseph Beuys, Carl Andre, Chuck Close, Edward Ruscha, John Cage, etc.

⁵²⁴ SMITH, Keri: *Cómo ser un explorador del mundo. Museo de arte / vida portátil*, México, Fondo de cultura económica, 2012, p. 12.

⁵²⁵ PARDO, Tania: «Proyecto», *Retando a la suerte*. [en línea] [Fecha de consulta: 26/05/2014]. Disponible en: <http://retandoalasuerte.nophoto.org/proyecto/>



Figura 85. *Das Schubladenmuseum*, 1970-1977. Herbert Distel.

El *John Erickson Museum of Art (JEMA)* creado en 2003 por John Ericsson, también es un museo de tamaño reducido, un cofre de aluminio de 40,5 x 30,5 x 23 centímetros aproximadamente. Es un museo que desarrolla sus funciones de una manera portátil y ahorrativa tanto en el espacio como en el tiempo —la duración de su exposiciones suele ser, por ejemplo, de nueve horas y quince minutos—. El JEMA en palabras de su creador, permite pensar de forma diferente sobre la naturaleza del arte y la práctica artística.



Figura 86. *John Erickson Museum of Art (JEMA)*. John Ericsson. Con la obra *Imagine Peace*, abril de 2008. Yoko Ono

Existe un museo que presume de ser el museo de arte contemporáneo más pequeño del mundo, es el *Davis Museum* de Davis Lisboa, cuyas dimensiones son 20 x 20 x 20 centímetros y además es portátil. Este museo se fundó en Facebook en el año 2009 y es el primer y único museo de arte contemporáneo creado en una urna. Lo han definido como «un museo líquido en la red, pero es también un centro físico reconocido por la Generalitat de Cataluña»⁵²⁶. El *Davis Museum* posee una colección de arte contemporáneo permanente compuesta de pequeñas obras que incluye creaciones de artistas como Francesc Torres o Yoko Ono. Pero también es considerado un museo subversivo, por su forma, que recuerda a una urna electoral «se presenta a la sociedad como una especie de “partido político del arte”. “Si el museo es una urna de votación, entonces la obra es un voto de confianza hacia el Davis Museum”, indica Lisboa»⁵²⁷.



Figura 87. *Davis Museum*, 2009. Davis Lisboa

Algunos de estos museos portátiles poseen ruedas para facilitar su movilidad, es el caso del *Centro Portátil de Arte Contemporáneo-CPAC* (México, 2009), un proyecto impulsado por: *Antimuseo* (María María Acha-Kutscher y Tomás Ruiz-Rivas), Eder Castillo y Arturo Ortiz que consiste en un dispositivo transportable y de bajo coste para la exhibición de arte que puede ser desplazado e instalado por una sola persona. Está dotado de medios audiovisuales portátiles, con autonomía suficiente para una intervención. Sus intervenciones son breves con una duración de dos a cuatro horas. Sus funciones son mostrar obras de arte y servir de infraestructura de apoyo para actividades culturales (performances, conferencias, conciertos) y «marcar» el espacio urbano, generando espacio público.

⁵²⁶ BOSCO, Roberta / CALDANA, Stefano: «Un pequeño gran museo», *El País*, 16 de septiembre de 2013. [en línea] [Fecha de consulta: 11/03/2014]. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2013/09/un-pequeno-gran-museo.html>

⁵²⁷ *Ídem*.



Figura 88. *Centro Portátil de Arte Contemporáneo -CPAC*, 2009. María Acha-Kutscher, Tomás Ruiz-Rivas, Eder Castillo y Arturo Ortiz

El CPAC busca la conexión entre las estrategias de re-apropiación de la ciudad de colectivos marginados (minorías raciales, vendedores ambulantes, prostitutas, inmigrantes, homosexuales en contextos represivos, determinados colectivos femeninos, etc.) y las prácticas artísticas que inciden directamente en el tejido urbano.

5.1.2.1.2. Museo vehículo o automóvil

Los museos vehículo se diferencian de los museos de la categoría anterior en que estos disponen de motor, no necesitando de la fuerza de una o varias personas para ser transportados sino de un conductor. Este tipo de museo puede utilizar diferentes tipos de vehículo como una furgoneta, un autobús, un camión, un barco, etc. Uno de los primeros espacios expositivos de este tipo fue el Museo móvil o ambulante de Liverpool (1884), un museo subvencionado para difundir el conocimiento del patrimonio por las escuelas.

En España el primer caso de museo vehículo fue el del *Museo Circulante* (1931), un camión ambulante impulsado por el Patronato de las Misiones Pedagógicas, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Según Martí Perán «el museo lo conformaban dos colecciones de catorce copias de pinturas históricas depositadas en el

Museo del Prado. El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo o Goya, reproducidos por Ramón Gaya, Eduardo Vicente y Juan Bonafé»⁵²⁸.

Dentro de la tipología de los museos automóvil uno de los vehículos más utilizados para este fin es el autobús. El llamado museobús es un autobús dotado con las instalaciones necesarias para la exposición de piezas. El contenido suele ser muy seleccionado debido a las reducidas dimensiones del espacio, si lo comparamos con las de un museo convencional. Aurora León opina que «la función social de este recurso museístico es incalculable por la facilidad que supone establecer un circuito por la ciudad con horarios fijados, “transportando” el museo al público en vez de que el desplazamiento sea inverso»⁵²⁹. El concepto del museobús es que el museo es el que se desplaza al lugar donde se encuentra el público y no el público el que se desplaza al lugar en el que se encuentra el museo. Aunque en ocasiones esto no es del todo así, ya que si queremos visitar un museo de este tipo tenemos que consultar los horarios y lugares en los que se encontrará o será difícil coincidir con él. El primer museobús fue construido en Polonia en 1949 por el Museo Nacional de Varsovia. Uno de los museobús más famosos fue el Linder museobús, que comenzó a rodar en Francia en 1972. Éste museo fue creado como consecuencia del aumento de los precios del petróleo en 1975, ya que se planteaba de un modo más factible que el museo móvil se desplace a las escuelas, antes de que los autobuses escolares vayan al museo.

Además de los vehículos terrestres también existen otros vehículos que se utilizan para usos expositivos, uno de los más curiosos es el Barco-Museo Mater. Un barco botinero tradicional del Cantábrico de 33 metros de eslora es la sede de este museo transformado por la asociación Itsas Gela en un museo flotante sobre la pesca artesanal y el medio marino, donde se organizan toda clase de actividades. La peculiaridad de este museo es que al contar con un permiso de navegación puede cambiar de ubicación fácilmente, lo que le permite movilidad y la posibilidad de mostrar su contenido en varios ámbitos geográficos.

⁵²⁸ PERAN, Martí: «Del museo circulante al arte ambulante. Notas para una genealogía local de la portabilidad», [en línea] [Fecha de consulta: 09/05/2014]. Disponible en: <http://www.martiperan.net/print.php?id=53>

⁵²⁹ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 232.

5.1.2.2. Museo nómada

El museo nómada es aquel que está en constante viaje o desplazamiento, no se ubica en un lugar fijo ni tiene una forma concreta. Entendiendo lo nómada no como aquello que no tiene un lugar fijo donde residir, donde cobijarse, si no al contrario; la casa, el hogar, está allí donde se encuentra la persona. En el caso del museo nómada lo que se desplaza no es la obra como en el museo portátil, sino el museo. El museo está allí donde se encuentra la obra.

Un ejemplo de museo nómada es el *Micromuseo* (“*al fondo hay sitio*”)⁵³⁰, un proyecto conducido por el historiador del arte y comisario Gustavo Buntinx. El proyecto surge en 1983 como respuesta a la carencia de un Museo de Arte Moderno o Contemporáneo en Lima, casi la única capital latinoamericana que hasta hace poco carecía de un museo de este tipo. Este museo fue el primer museo de arte contemporáneo de Lima, ya que el actual MAC (Museo de Arte Contemporáneo) se fundó en 2013. Con un carácter eminentemente crítico el *Micromuseo* realiza una propuesta que

no se limita al atesoramiento y exhibición de colecciones, aunque la organización de muestras y la formación de un acervo se encuentren entre sus objetivos. Este museo no acumula objetos: los circula. No consagra ni sacraliza: contextualiza. No tiene una ubicación única: viaja y se distribuye según las características de cada una de sus actividades, aprovechando para ello espacios inusitados o subutilizados. Tumbas, cabarets, palacios derruidos. También, por cierto, algunas de las mejores galerías del medio, esporádicamente intervenidas para proyectos de carácter temporal.⁵³¹

Una representación del museo nómada es *Le musée c'est moi* (El museo soy yo), una obra de Leonel Fernández Pinola, que consiste en una camiseta impresa con el texto «Le musée c'est moi» (fig. 89), una frase tomada de Rafael Squirru director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires que pronunciaba cada vez que alguien le preguntaba dónde estaba el museo. Esto se debe a que el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires no tuvo sede durante sus primeros cuatro años de existencia desde 1956 hasta 1960. Durante este tiempo su director se las ingeniaba para realizar las actividades del museo en todo tipo de espacios. Como vemos el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires fue otro ejemplo de museo nómada.

⁵³⁰ Página web del proyecto Micromuseo: <http://micromuseo.org.pe>

⁵³¹ Texto extraído de la página web del proyecto Micromuseo: <http://www.micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/alfondo.html>



Figura 89. *Le musée c'est moi*, 2013. Leonel Fernández Pinola

Como conclusión a este apartado incluimos un mapa conceptual (fig. 90), situado dentro de las variables de estudio, en el que pueden observarse las tipologías de museo que se incluyen dentro de los museos doblemente materiales, y las relaciones que se establecen entre ellas.

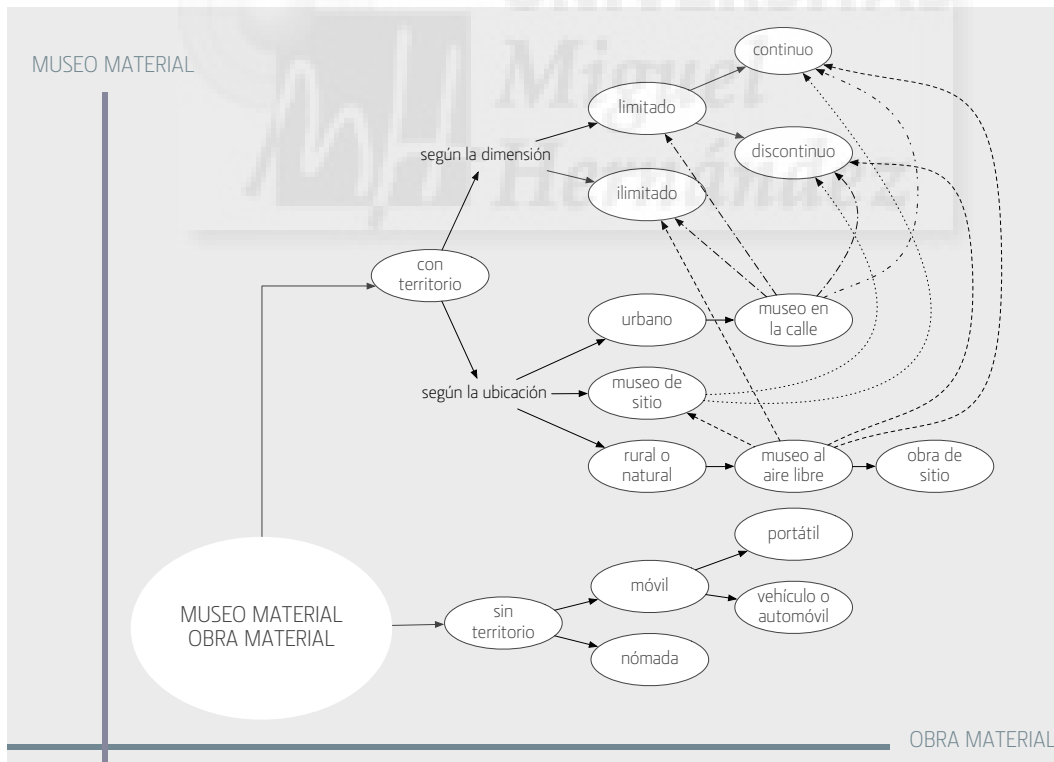


Figura 90. Mapa conceptual que resume los tipos de museo incluidos dentro de la tipología de museos doblemente materiales. Elaboración propia

5.2. Museos inmateriales

En el extremo opuesto a los museos materiales se encuentran los museos inmateriales. Entran en esta categoría aquellos museos que son doblemente inmateriales, es decir, tanto la obra como el museo carecen de entidad física. Montaner describe el museo desmaterializado como aquel que «se plantea el objetivo de la disolución del espacio del museo»⁵³². Este es, precisamente, el tipo de museo que vamos a analizar a continuación, pero el espacio del museo no desaparece sino que se da en otro tipo de espacio diferente del espacio físico. El museo inmaterial puede darse en el espacio mental o en el espacio virtual.

Una de las ideas que predomina entre los museos sin paredes de carácter inmaterial se basa en el concepto del *Classroom without walls* (Aula sin muros) de Marshall McLuhan. McLuhan apuntó, en 1957, que los medios de comunicación de masas no eran simplemente mecanismos para crear mundos de ilusión, sino que estaban generando nuevos lenguajes con gran poder de expresión. McLuhan argumentaba que:

Hoy en nuestras ciudades, la mayor parte de la enseñanza tiene lugar fuera de la escuela. La cantidad de información comunicada por la prensa, las revistas, las películas, la televisión y la radio, exceden en gran medida a la cantidad de información comunicada por la instrucción y los textos en la escuela. Este desafío ha destruido el monopolio de libro como ayuda a la enseñanza y ha derribado los propios muros de las aulas de modo tan repentino que estamos confundidos, desconcertados.⁵³³

Actualmente con el desarrollo de las comunicaciones digitales esos medios de masas se han multiplicado y las pantallas han inundado todos los espacios, incluso los escolares. Nos encontramos en la era del aula sin muros, el libro sin páginas y los museos sin edificio. En el ámbito artístico éste hecho ya lo predijo con anterioridad, en 1935, Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁵³⁴, advirtiendo cómo la reproductibilidad técnica conseguiría cambiar el modo de recepción de las obras de arte. Aludiendo a este ensayo Juan Martín Prada propone que

aceptemos desde esta perspectiva crítica lo que Internet nos ofrece y que los recursos de arte que en ella existen no nos hagan pensar en un imposible e indeseado «fin de los museos» sino, más bien, en el

⁵³² MONTANER, Josep María: «El museo como espectáculo arquitectónico», *Cuaderno Central*, Barcelona Metrópolis Mediterránea - BMM, n.º 55, abril-junio 2001, p. 38.

⁵³³ CARPENTER, Edmund / MCLUHAN, Marshall: *El aula sin muros*, Barcelona, Cultura popular, 1968, p. 235-236.

⁵³⁴ BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-60.

nacimiento de otro «sin paredes», capaz de proponer un nuevo tipo de difusión de la cultura, incluso una nueva experiencia del arte.⁵³⁵

Lo que nos lleva al concepto del museo sin paredes. Pero este museo sin paredes puede darse también fuera de internet, en el espacio mental. Por tanto, existen dos tipologías de museo inmaterial que se corresponden con los dos tipos de espacio que ocupan, el museo mental y el museo virtual. Antes de continuar con estas distinciones tipológicas tenemos que tener en cuenta una circunstancia que está aumentando la importancia de la inmaterialidad en nuestra sociedad, esta circunstancia es el posfordismo. El posfordismo es el sistema de producción económica que surge en contraposición al fordismo, a este respecto Pascal Gielen argumenta que:

La transición del proceso de producción fordiano al posfordista (o «toyotista») queda definida principalmente por el paso del trabajo «material» al «inmaterial» y por el desplazamiento de la producción de bienes materiales a la producción de bienes inmateriales, en las que el valor simbólico sobrepasa el valor de uso.⁵³⁶

Los bienes inmateriales se han convertido en el centro de nuestra economía y consecuentemente en el centro de nuestra sociedad, lo que está suponiendo una serie de cambios que nos están llevando hacia la inmaterial y hacia la movilidad.

Los trabajadores de hoy ya no viven sus vidas al lado de la fábrica u oficina donde trabajan, sino que tiene que viajar a varios lugares o mudarse regularmente debido a promociones o reorganizaciones de empresa. Además de esta creciente movilidad física, la movilidad mental es la que subyace en el núcleo mismo de las condiciones laborales. Los trabajadores inmateriales trabajan principalmente con su cabeza, la cual pueden (y de hecho deben) llevar con ellos a donde quiera que vayan. El trabajo inmaterial no para, por tanto, cuando el trabajador sale de la oficina. Los trabajadores inmateriales pueden llevarse fácilmente el trabajo a casa, a la cama o incluso, en el peor de los casos, de vacaciones.⁵³⁷

Visto que los museos son un reflejo de los cambios sociales y culturales, la institución museo se está adaptando a una sociedad cada vez más regida por la movilidad tanto física como mental y por la inmaterialidad, en consecuencia el museo se está convirtiendo también en una entidad inmaterial. Un buen reflejo de la conciencia de este hecho es la acuñación del término Patrimonio Cultural Inmaterial, que ya explicábamos anteriormente.

⁵³⁵ MARTÍN PRADA, Juan «El museo sin paredes. Los recursos de arte en Internet», *Educación y Biblioteca*, Madrid, n.º 114, julio - agosto 2000, p. 28. [en línea] [Fecha de consulta: 27/10/2013]. Disponible en: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/118663/1/EB12_N115_P28-31.pdf

⁵³⁶ GIELEN, Pascal: *op. cit.*, p. 30.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 32.

5.2.1. Museos virtuales

En lo que respecta al museo virtual hay que aclarar algunas cuestiones. La primera es que cuando hablamos de museo virtual nos referimos a aquellos museos que son completamente virtuales. En el museo virtual el único espacio existente es el virtual, no hay cabida para el espacio físico, ni en la variable obra ni en la variable museo. Quedan excluidos de esta categoría todos los museos físicos que tiene presencia en internet con una página web y todos los que poseen un galería virtual de sus obras en internet; ya que estos se basan en obras físicas y utilizan la web como un elemento más de comunicación.

En lo que respecta a las galerías virtuales, la primera galería propiamente virtual abierta en una institución museística española fue creada por el MEIAC en el año 2000 y presentada en ARCO 2000, y se podía visitar en la dirección www.meiac.org. Esta galería virtual «tuvo como objetivo exponer obras de arte adquiridas bajo un programa de apoyo a la producción de arte digital y fue una de las primeras iniciativas de este tipo adoptadas por un museo español de arte contemporáneo»⁵³⁸.

También quedan excluidos de esta tipología, aquellos museos no físicos que poseen obras físicas. Trataremos algunos ejemplos de esta categoría en el apartado de museos inmateriales con obra material (v. I.5.4.).

La segunda cuestión es que lo virtual es real, y no ficticio. Para apoyar este argumento nos basamos en la siguiente cita de Philippe Quéau:

La palabra *virtual* proviene del latín *virtus*, que significa fuerza, energía, impulso inicial. Las palabras *vis*, fuerza, y *vir*, varón, también están relacionadas. Así, la *virtus* no es una ilusión ni una fantasía, ni siquiera una simple eventualidad, relegada a los limbos de lo posible. Más bien, es real y activa. Fundamentalmente, la *virtus* actúa. Es a la vez la causa inicial *en virtud* de la cual el efecto existe y, por ello mismo, aquello por lo cual la causa sigue estando presente *virtualmente* en el efecto. Lo virtual, pues, no es ni irreal ni potencial: lo virtual está en el orden de lo real.⁵³⁹

Lo virtual tiene por tanto existencia real, desechando por completo la tercera acepción del Diccionario de la Real Academia Española que dice de lo virtual «que tiene existencia aparente y no real», y advirtiendo que lo que no tiene el museo virtual es existencia material, pero sí real.

⁵³⁸ <http://www.meiac.es/detail.php?m1=8&m2=0&off=1>

⁵³⁹ QUÉAU, Philippe: *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 27.

Uno de los proyectos pioneros en esta tipología museística es el Parque Museo Virtual. El Parque Museo Virtual es una iniciativa del artista y crítico portugués Antonio Cerveira Pinto promovida por el Aula Do Risco⁵⁴⁰, que se presenta como una alternativa museística, «la idea inicial era que podría haber un museo que no fuese un edificio más, sino simplemente información disponible en cualquier lugar, en cualquier momento»⁵⁴¹.

El leitmotiv del proyecto fue la necesidad de imaginar un nuevo tipo de museo para el próximo siglo, un museo que fuese capaz de albergar la historia del arte portugués posterior a los años 60, con incidencia en los autores de tradición conceptual y en obras especialmente difíciles de catalogar y conservar fuera de contextos museológicos vanguardistas.⁵⁴²

El proyecto del Parque Museo Virtual comenzó en una bienal dedicada a la utopía, celebrada en Lisboa en 1994, en la que Cerveira Pinto habló por primera vez de la idea de museo virtual. El museo virtual comenzó siendo un contenedor teórico situado en un suburbio de Lisboa. Posteriormente, se editó un CD-ROM que contenía el museo y que se presentó en la edición de ARCO de 1996. Fue entonces cuando varias instituciones se interesaron por el proyecto, como consecuencia Cerveira Pinto junto a un grupo de artistas y arquitectos portugueses comenzaron a trabajar en el proyecto del museo virtual que pasó a convertirse en el Parque Museo Virtual. «Un verdadero parque temático cuyo núcleo principal sería un museo virtual conectado por Internet a instituciones similares de todo el mundo»⁵⁴³. «Un proyecto de arquitectura que, como es sabido, es la forma de realidad virtual más antigua que se conoce»⁵⁴⁴. Se ubicaría hipotéticamente en una finca de 300 hectáreas situada en el término municipal de Montemor-o-Novo, en el Alentejo portugués, a unos 90 kilómetros de Lisboa.

El Alentejo fue la localización escogida, porque su condición contemporánea, o sea, la debilidad de sus sectores productivos y su incapacidad para mantener estable su población, además de su idiosincracia y de su paisaje, configuran un espacio cuya característica más destacada es su «hiper-identidad».⁵⁴⁵

El programa del Parque Museo Virtual «se fue confundiendo cada vez más con la necesidad de promover un modelo económico, social y urbano dedicado a la experimentación del futuro en la perceptiva inevitable del reequilibrio ecológico de este

⁵⁴⁰ Centro de formación artística experimental aparecido en Lisboa en 1994.

⁵⁴¹ ESTRIGA, Jorge / LOURENÇO, Nuno: «Parque Museo Virtual», en *Ex-Mater. Parque museo virtual*, Badajoz, Museo Extremeño e iberoamericano de Arte Contemporáneo – MEIAC, 1997, p. 41.

⁵⁴² «FAQ Frequently Asked Questions», en *Ex-Mater...*, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴³ *Idem.*

⁵⁴⁴ ESTRIGA, Jorge / LOURENÇO, Nuno: «Parque Museo Virtual», en *Ex-Mater...*, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁴⁵ ESTRIGA, Jorge / LOURENÇO, Nuno: «Parque Museo Virtual», en *Ex-Mater...*, *op. cit.*, p. 44.

planeta»⁵⁴⁶. El parque sería una especie de santuario de la experiencia estética con una zona residencial, un sistema de transporte autónomo, equipamientos para el ocio como una escuela de aviación y otra de equitación, un restaurante, un observatorio, etc.

El proyecto para el Museo Virtual fue un ejercicio puramente especulativo si se compara con la práctica tradicional de la arquitectura. El proyecto se fue desarrollando en base a unos condicionantes previos. La no existencia de un espacio físico, la sugerencia de una topografía (Alentejo), un programa «elástico» a la medida de la imaginación, y un cliente cómplice. O sea, una serie de presupuestos bastante vagos que confirieron a este proyecto una fragilidad propia de las franjas/límites del territorio arquitectónico.⁵⁴⁷

El proyecto del Parque Museo Virtual, según Jorge Estriga, se configura sobre la base de un proyecto sin programa y sin localización, se construye mediante vaguedades.

Se hace con libertad técnica total, que es la más severa disciplina a la que nos podemos someter. Sólo era necesario marcar un origen, un punto o un cruce. Una referencia en el espacio a semejanza de las grandes ciudades que nacieron en el cruce de dos caminos o en la desembocadura de un río. En este caso se excavó una cruz en el territorio y se la llamó museo.⁵⁴⁸

La concepción del Parque Museo Virtual parte de una concepción utópica y ficticia, para convertir el propio proyecto en museo sin necesidad de su materialización física, convirtiendo la utopía y la ficción en realidad virtual. Para Cerveira Pinto:

El Museo Virtual, al contrario que la industria de diversiones, no se limita a proporcionar innovadoras experiencias de espacio y tiempo. Sin dejar de colaborar activamente con las tecnologías que estimulan tales industrias, una de sus misiones esenciales será la promoción de la transparencia conceptual y perceptiva entre los «mundos reales» y los «mundos virtuales», o si se prefiere, entre el mundo analógico y el mundo digital.⁵⁴⁹

Años más tarde, en 2004, el mismo Antonio Cerveira Pinto desarrolló para el MEIAC el proyecto y el concepto del *Museo Inmaterial (Wi-Fi Museum)*, que según su propio creador «se conecta en paralelo con el museo físico y sus exposiciones, se monta y se desarrolla un sistema orgánico (bio-computacional) de información, comunicación y creación interactiva»⁵⁵⁰. Antonio Cerveira Pinto refleja en su texto *El Museo Inmaterial*, para el catálogo de la exposición *META.morfosis: el museo y el arte en la era digital*, algunas ideas clave para la transición a un Museo Inmaterial. Destacamos algunas de las vertidas acerca de la participación del público en los museos:

⁵⁴⁶ CERVEIRA PINTO, Antonio: «Otra costumbre son los poetas», en *Ex-Mater...*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁴⁷ ESTRIGA, Jorge: «Museo Virtual. Núcleo inicial – museo/talleres/motel – 1995», en *Ex-Mater...*, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁴⁸ ESTRIGA, Jorge: *Ibidem*, p. 59.

⁵⁴⁹ CERVEIRA PINTO, Antonio: «A sala da teoria - Proyecto 1 - Chá», en *Ex-Mater...*, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁵⁰ CERVEIRA PINTO, Antonio: «El Museo Inmaterial» en CERVEIRA PINTO, Antonio / COSIC, Vuck / SANTANA, Carlos: *op. cit.*, p. 74.

La recepción estética ha dejado de ser, en gran medida, una actividad pasiva, sin posibilidad de retroalimentar la creación originaria; ahora, dicha recepción es, cada vez más, el resultado social e individual de una modulación y de una deconstrucción de las obras de arte, por efecto del acto mismo de escuchar, de mirar o de aumentar creativamente su realidad. El público deviene co-actor, o participante en el juego creativo, en cada una de las redes de arte virtual que atraen su atención y voluntad participativa.

Esto implica una verdadera revolución en los conceptos de conservación: si la democracia tecnológica es un horizonte utópico aceptable, entonces hay que preparar a las nuevas generaciones de conservadores museológicos para incorporar la dimensión operativa del público en la lógica misma de la conceptualización del museo global y de sus actividades comunitarias.⁵⁵¹

Dentro de la exposición *META.morfosis* se presentaban diecisiete propuestas de arquitectura destinadas a replantear (sobre el espacio concreto del MEIAC), la función del museo de arte y su entorno urbano en el siglo XXI. Una de estas propuestas fue la presentada conjuntamente por los colectivos *AMID* (Cristina Díaz Moreno, Efrén García Grinda) y *a'* (Luis Cabrejas y Hsiao Tien Hung) que realizaron el proyecto denominado *PM Museo Inmaterial*. Se trataba de una galería concebida para albergar la colección de arte digital, servidores y los talleres de nueva tecnología del MEIAC. En él se colocaba a los visitantes una especie de parche médico mediante el cual se conectaban al museo y su servidor para intercambiar información.

Un proyecto actual, en el ámbito del museo virtual, que concibe la participación del espectador es el reciente trabajo del famoso artista Jeremy Bailey, *The you museum*⁵⁵² (El museo tuyo). Usando unas sencillas preguntas *The you museum* realiza exposiciones personalizadas que el espectador recibe en forma de *banners* en los sitios web que visita con mayor frecuencia. Según su creador es el primer y único museo que va contigo donde quiera que vayas, por lo que también podríamos considerarlo un museo «portátil».

Entre los museos digitales destaca el SPAMM⁵⁵³ (Super Art Moderne Musée), un proyecto surgido por iniciativa de dos artistas parisinos en diciembre de 2011. Tomas Cheneseau y Michael Borrás comienzan el proyecto con la voluntad de *hackear* el Musée d'Art Moderne de París. Desde una posición crítica hacia esta institución por no adquirir obras de arte digital en su colección. La imagen gráfica del SPAMM suplanta la marca del Museo de Arte Moderno imitando su estética, también en el diseño de la web. El SPAMM reúne obras de los artistas más destacados de la escena digital contemporánea como Claude Closky, Evan Roth, Gregory Chatonsky, Jeremy Bailey, Jodi, Maurice Benayoun, Rafaël

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 76.

⁵⁵² <http://theyoumuseum.org/>

⁵⁵³ <http://spamm.fr>

Rozendaal, Jeffrey Shaw y Perter Weibel entre otros. Toda la colección del museo puede visitarse completamente en línea a través de su web, y en ocasiones también realizan exposiciones de las obras en espacios expositivos convencionales. Lugares como La Cantine de París, la Arcuterie Gallery de Poitiers, ambos en Francia o en las Galeries De La Reine de Bruselas, a pesar de «materializarse» en este tipo de exposiciones el SPAMM es un museo eminentemente inmaterial.

Un proyecto de museo virtual diferente lo constituye el Museo de los Desplazados⁵⁵⁴, este museo no trabaja coleccionando obras como los museos convencionales, en lugar de coleccionar obras registra experiencias. El Museo de los Desplazados es una plataforma de colaboración en línea creada por el colectivo *Left Hand Rotation* que surge en 2012 como conclusión del proyecto-taller *Gentrificación no es un nombre de señora*. El proyecto se desarrolla en torno a los procesos de gentrificación⁵⁵⁵ urbana y se plantea como un homenaje a todas aquellas personas que se ven obligadas a abandonar su hogar habitual de residencia como consecuencia de programas de recalificación del suelo. Programas que en numerosas ocasiones utilizan el movimiento cultural materializado en la creación de museos o centros culturales, como medio para conseguir sus propósitos especulativos. El Museo de los Desplazados se basa en el registro de las experiencias personales que suceden en cada zona, en cada barrio, en cada país, como un medio para visibilizar el alcance que están teniendo este tipo de iniciativas en todo el mundo.

5.2.2. Museos mentales

El museo mental es aquel que solamente existe en la mente. Los antecedentes del museo mental podemos encontrarlos en el Museum Of Conceptual Art - MOCA (Museo de Arte Conceptual) fundado en 1970 por Tom Marioni. Marioni utilizaba el museo como medio para definir el arte conceptual a través de palabras y de acciones. Él consideraba el acto de beber cerveza con los amigos como la más alta forma de arte. De esta concepción derivaron creaciones como su famosa *Piss Piece*, que consistía en beber varias cervezas y orinar en un cubo metálico produciendo sonidos de diferentes tonos y frecuencias. Este

⁵⁵⁴ <http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/index.htm>

⁵⁵⁵ La gentrificación es un proceso de transformación urbana en el que la población de un sector o barrio en situación de pobreza es desplazada progresivamente por otra de un mayor nivel adquisitivo.

museo permaneció abierto diez años y estaba ubicado en San Francisco. El MOCA poseía edificio, por lo que no entraría dentro de esta clasificación, pero sí otros museos que derivan de las ideas del arte conceptual como es el caso del MOMO.

5.2.2.1. Museos conceptuales

El MOMO (The Museum of Mental Objects) fundado en 2002 por Judy Freya Sibayan y Matt Price es un museo en el que no se presentan ni obras, ni fotos, ni anotaciones, ni ningún tipo de documentación. El MOMO propone el cuerpo del artista como museo y a la vez como vehículo de transmisión. Su propuesta consiste en que los artistas son invitados a susurrar sus ideas artísticas a los comisarios, haciendo que las obras se conserven como recuerdos. El público también puede ser invitado a participar de la comunicación artística convirtiéndose también en museo. En este museo no puede realizarse ningún tipo de documentación de los procesos de transmisión de las obras, ni vídeos ni fotografías, ni anotaciones, no debe existir ninguna documentación, todo debe ser totalmente mental.

En la misma línea conceptual, el actor James Franco junto con la pareja de artistas Brainard y Delia Carey, más conocidos como Praxis, crearon en 2011 el *Museum Of Non-visible Art*⁵⁵⁶ - MONA (El Museo del Arte No-Visible). Como su propio nombre indica este museo tiene la peculiaridad de que sus obras no son visibles, pero se pueden visualizar mentalmente a través de una descripción. Las obras de este museo están descritas detalladamente en una tarjeta y poseen un certificado de autenticidad. Algunas de las creaciones que pueden encontrarse en este museo son una instalación de aire puro, la escultura invisible *Piedra dorada* o un mapa de polvo invisible. Pondremos como ejemplo la descripción de la obra *Mapa de polvo*, que dice así:

El dibujo está en un espacio de papel blanco y cuadrado de 40x40 metros, y cuelga del techo. El dibujo fue creado en el transcurso de dos años. Se hizo con la punta de un alfiler. No hay tinta o lápiz, solo abolladuras diminutas en todas partes. Si lo pudieras ver más de cerca (pero no puedes) verías palabras escritas con la punta del alfiler, con la ayuda de una lupa. Tiene más de 200.000 palabras,

⁵⁵⁶ <http://www.nonvisiblemuseum.com>

que se corresponden con la primera parte del diccionario Websters, edición de 2010, letras de la A a la F.⁵⁵⁷

Según los creadores del museo estas obras juegan con el concepto de realidad y con la imaginación debido a que las descripciones de las piezas de arte estimulan la imaginación, y los sentidos ya que al imaginar texturas, sonidos, olores, etc., el público puede sentir los estímulos descritos como estímulos reales.

5.2.2.2. Museos sin límites

Una de las concepciones de museo más extendidas es la del museo sin límites, ésta concepción puede entenderse desde diferentes puntos de vista, dependiendo de las limitaciones que se tomen en consideración —el límite espacial, el temporal, el conceptual, etc.— surgirán diversos planteamientos en lo relativo a la infinitud museística. Uno de los límites más explorados en lo que a museos se refiere es el del espacio físico, esto es debido a las limitaciones que el edificio suele ocasionar tarde o temprano en cualquier museo. «En el museo es un hecho constatable la permanente necesidad de acrecentar el espacio, íntimamente ligado a la ampliación de quehaceres y actividades museológicas»⁵⁵⁸. Problema que actualmente se intenta solucionar con ampliaciones de los edificios existentes, en España existen numerosos casos de museos que han necesitado la realización de obras de ampliación, como el MNCARS o el IVAM. Sin embargo, otros espacios museísticos buscan paliar este problema con soluciones mucho más alternativas. Es el caso del Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, fundado en 2010 y conocido como La Ene⁵⁵⁹. Un ejemplo interesante por las características de su colección, aunque por poseer edificio no entraría dentro de nuestra clasificación. El proyecto está dirigido por la gestora cultural y comisaria independiente Marina Reyes Franco. Este proyecto surge en la ciudad de Buenos Aires como respuesta a la carencia de un museo de arte contemporáneo y como un experimento sobre el vínculo entre el artista, las instituciones y las vías existentes de legitimación. La peculiaridad de este museo reside en su colección, ya que se plantea teniendo en cuenta la problemática que supone la

⁵⁵⁷ REVERTER, Emma: Reverter «Museo de Arte Invisible... ver para creer», Nueva York, BBC Mundo, Domingo, 31 de julio de 2011, [en línea] [Fecha de consulta: 26/02/2014]. Disponible en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/07/110726_museo_arte_invisible.shtml

⁵⁵⁸ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 209.

⁵⁵⁹ <http://www.laene.org>

conservación y el almacenamiento de las obras debida a la falta de un espacio de depósito. La alternativa a la colección tradicional adoptada por La Ene reside en la capacidad de las piezas de ser almacenadas digitalmente, «esto no significa que la colección esté conformada por piezas exclusivamente digitales, sino que tienen que poder adquirir un formato digital para su conservación, como por ejemplo un set de instrucciones para su recreación, un texto o una imagen»⁵⁶⁰. Esta colección de carácter heterogéneo esta compuesta por piezas que van desde imágenes digitales a textos e integra elementos tradicionales de coleccionismo y archivo con el uso de las tecnologías de la información. En este museo pueden existir obras materiales, pero se coleccionan de manera inmaterial.

El caso de los museos ilimitados se ha explorado en multitud de ocasiones desde la perspectiva de la arquitectura, buscando la solución al problema desde el diseño del edificio. Un ejemplo de esta búsqueda del espacio ilimitado lo encontramos en el proyecto de Le Corbusier, para el *Musée à croissance illimitée* (Museo de crecimiento ilimitado), desarrollado en 1939 (no realizado) basado en la idea orgánica de la espiral y en el crecimiento continuo, que a su vez se concebía como un museo para artistas vivos que se ubicaría en París. Josep María Montaner explica que «la propuesta de Le Corbusier de crecimiento ilimitado [...] responde a una necesidad consustancial a todos los museos: la posibilidad de su crecimiento añadiendo plantas, galerías, brazos o alas, sin perder su propia identidad»⁵⁶¹.

Un proyecto también arquitectónico, en este caso desde el punto de vista de un artista, es el que comenzó el artista italiano Marino Auriti en la década de 1950⁵⁶², *Il Palazzo Enciclopedico del Mondo* (El Palacio Enciclopédico del Mundo). Auriti invirtió tres años en construir la maqueta de su edificio. El prototipo realizado en escala 1:200, media 11 pies de altura (3,25 metros) con lo que si hubiese llegado a construirse mediría 650 metros de altura. El objetivo de este museo era contener todo el saber de la humanidad, todas las obras del hombre en cualquier ámbito desde los descubrimientos ya realizados hasta los que estaban por llegar. Nuevamente vemos como el sueño de reunir todo el conocimiento universal es recurrente en la historia del arte y de la humanidad. Este proyecto volvió a ser

⁵⁶⁰ Extraído de la página web de La Ene: <http://www.laene.org>

⁵⁶¹ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁶² El proyecto fue presentado en la oficina de patentes de estados Unidos el 16 de noviembre de 1955 y publicado el 27 de noviembre de 1956.

revisitado en 2013, al ser elegido por Massimiliano Gioni comisario de la 55ª Bienal de Venecia, como argumento de la muestra titulada *Il Palazzo Enciclopedico*.

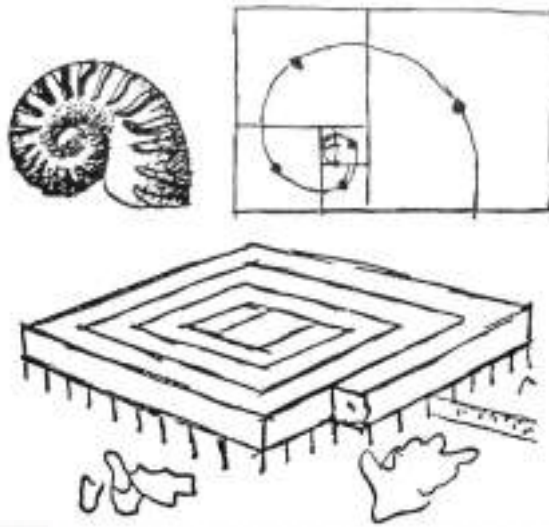


Figura 91. Dibujos realizados por Le Corbusier para el *Musée à croissance illimitée*, 1939.



Figura 92. Marino Auriti junto a la maqueta de su proyecto *Il Palazzo Enciclopedico del Mondo*, década de 1950

5.2.2.3. Museos imaginarios

Siguiendo con las diferentes concepciones del museo ilimitado o sin límites encontramos, además de aquellos proyectos que buscan conseguir museos que puedan albergar todas las creaciones y todo el conocimiento del mundo, los museos imaginarios. El novelista y político francés Andre Malraux publicaba en 1947 *Le Musée Imaginaire*, en el que mostraba la importancia de compartir el patrimonio cultural, pero en el que también restaba valor al museo como edificación e institución objetiva. Malraux proponía compartir el imaginario colectivo a través de la reproducción fotográfica de las obras de arte expuestas en los museos, restándole importancia al contacto de la obra original. Planteaba que la fotografía sustituiría a las obras originales creando una colección con todas las obras de arte del mundo. Es importante tener en cuenta que en el sentido de la palabra «imaginario», tanto en francés como en español, «se establece un vínculo etimológico entre los conceptos de *image* e *imaginaire*, definidos respectivamente por Le Robert⁵⁶³ como «*reproduction visuelle d'un objet réel*»⁵⁶⁴ y como «*qui n'existe que dans l'imagination, qui est sans réalité*»⁵⁶⁵. En español entendemos por «imagen»: figura, representación, semejanza y apariencia de algo y por «imaginario»: que solo existe en la imaginación. La aproximación entre los términos imagen e imaginario, remite a dos concepciones distintas del museo. Por un lado el museo irreal, el imaginado, el que no existe; y por el otro, el museo de las imágenes, el de las reproducciones, el que existe como reproducción. Aunque podríamos resumir esos dos usos si no atendemos al uso de la fotografía como imagen, sino al uso de la fotografía como memoria, entendiendo en cierto sentido el museo imaginario de Malraux a modo de álbum fotográfico de recuerdos. Francisca Hernández afirma que tras Malraux el museo ha dejado de ser visto como el templo del arte para comenzar a mostrarse como la memoria viva

que trata de conservar los objetos que testimonian dichos momentos históricos y que pueden hacer referencia a elementos individuales o comunitarios. Nos encontramos ante una concepción del museo como memoria útil que dirige su mirada hacia el futuro sin olvidar el pasado y que en ningún caso, puede considerarse como simple memoria-objeto.⁵⁶⁶

⁵⁶³ DÍEZ FISCHER, Agustín R.: «Hacia una reinterpretación del museo imaginario», *Boletín de estética*, CIF Centro de Investigaciones Filosóficas, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Buenos Aires, Año VIII, n.º 24, invierno de 2013, nota al pie n.º 2, p. 9. [en línea] [Fecha de consulta: 16/04/2014]. Disponible en: <http://www.boletindeestetica.com.ar/wp-content/uploads/Boletin-de-Estetica-24.pdf>

⁵⁶⁴ Reproducción visual de un objeto real.

⁵⁶⁵ Que sólo existe en la imaginación, que no es realidad.

⁵⁶⁶ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo...*, *op. cit.*, p. 133.

El museo considerado como archivo, como memoria viva, se contrapone al concepto del museo como cementerio del arte. Para Malraux *El Museo Imaginario*

se funda sobre la metamorfosis de la pertenencia de las obras que retiene. Es la ignorancia de esta metamorfosis, la que hizo calificar frecuentemente a los museos de necrópolis. La vida que las obras perdían en ellos era precisamente su pertenencia al santuario o al palacio; por ello tantos museos son todavía palacios, y el Louvre no puede acoger el arte africano. «Peces sacados de su acuario», se ha dicho un poco rápidamente de los cuadros reunidos en los museos de América, olvidando que esta metamorfosis conducía menos peces a la muerte que a la inmortalidad. La museografía no se contentará en adelante con «la mejor presentación de los objetos», y buscará confusamente expresar esa misteriosa unidad de las obras, que le recuerdan constantemente las imágenes de los libros que editan los museos.⁵⁶⁷

Según Hal Foster tanto Malraux como Benjamin percibieron la misma transformación archival generada por la reproducción mecánica de las obras de arte, con la diferencia de que para Malraux

la reproducción mecánica no sólo corroe la originalidad; puede también ubicarla, incluso construirla. Y aunque la obra de arte reproducida pierde algunas de sus propiedades como objeto, por el mismo motivo gana otras propiedades, tales como «la máxima significación por lo que al estilo se refiere». En una palabra, donde Benjamin veía una ruptura definitiva del museo forzada por la reproducción mecánica, Malraux veía su expansión indefinida.⁵⁶⁸

Del mismo modo que los catálogos de exposiciones actuales se utilizan como un sucedáneo de la exposición, como «fragmento» portátil de la exposición visitada, como un fragmento de la obra para llevar a casa en la actual cultura del consumo y del espectáculo cultural. Malraux anunciaba, ya en 1947, que

es sorprendente que no caigamos en la cuenta de que estamos elaborando un mundo del arte en el que *cualquier* marco ha desaparecido: es el de los libros de arte. El marco ha sido reemplazado por el margen. Pues el cuadro sin margen nos molesta, mientras que aceptamos el fresco o el detalle. Este margen, heredado del grabado y de la reproducción (pero éstos estaban destinados frecuentemente a ser enmarcados), es también el muro blanco de la galería y del museo moderno.⁵⁶⁹

Como decíamos, *El Museo Imaginario* se apoya en la fotografía como recuerdo, esta idea de recuerdo también es doble, por un lado la que se corresponde con la memoria imaginaria,

⁵⁶⁷ MALRAUX, André: *Le musée imaginaire*, París, Gallimard, 1965, p. 240.

Texto original:

se fonde sur la métamorphose de l'appartenance des oeuvres qu'il retient. C'est l'ignorance de cette métamorphose qui fit si souvent qualifier les musées, de nécropoles. La vie que les oeuvres y perdaient, c'était précisément leur appartenance au sanctuaire ou au palais ; et pourquoi Le Louvre ne peut accueillir l'art africain. « Poissons tirés de leur aquarium », a-t-on dit un peu vite des tableaux rassemblés dans les musées d'Amérique, oubliant que cette métamorphose conduisant moins de poissons à la mort qu'à l'immortalité. La muséographie ne se contentera plus longtemps de « la meilleure présentation des objets » alors que elle cherche confusément à exprimer la mystérieuse unité des oeuvres, que lui rappellent constamment les images des livres qu'éditent les musées.

⁵⁶⁸ FOSTER, Hal: *op. cit.*, pp. 77-78.

⁵⁶⁹ MALRAUX, André: *op. cit.* pp. 238-239.

Texto original:

il est très surprenant que nous ne nous apercevions pas que nous sommes en train d'élaborer un monde de l'art d'où tout cadre a disparu : c'est celui des livres d'art. Le cadre y est remplacé par la marge. Car le tableau sans marge nous gêne, alors que nous acceptons la fresque ou le détail. Cette marge, héritée de la gravure et de la reproduction (mais celles-ci étaient souvent destinées à être encadrées), c'est aussi le mur blanc de la galerie et du musée modernes

la que está en la mente y por otro la idea del recuerdo como objeto, en este caso fotografiado, que se conserva como testimonio y a la vez como medio para recordar algo. Este juego de la memoria y el recuerdo forma parte de nuestra identidad. El fotógrafo Joan Fontcuberta, nos recuerda que:

La importancia de la memoria ha sido, de hecho, más acuciante para los hombres que para los dioses. Norberto Bobbio concluye su ensayo *De senectute* (1996): «Eres lo que recuerdas.» Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual depende de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de acceso hacia la autoafirmación y el conocimiento.⁵⁷⁰

Según Fontcuberta, entre la fotografía y el museo se establece una relación competitiva que va más allá de la mera reproducción fotográfica de las obras,

la fotografía entra en conflicto con el museo y no sabemos si a partir de su nacimiento trabaja a favor o en contra del museo. Porque el museo es una institución que determina y gestiona un canon, un cierto modelo de patrimonio, al tiempo que canoniza una determinada mirada e instituye su preservación. Y estas dos acciones, la canonización de la mirada y la salvaguarda y preservación de esa visión, son competencia de la fotografía. Memoria y mirada son también los mandatos para los que la cámara llega al mundo. Lógicamente la fotografía entra en competencia con el museo, porque su cometido es en definitiva el mismo. Evidentemente compiten desde el punto de vista ideológico.⁵⁷¹

Al tener los mismos cometidos *El Museo Imaginario* de Malraux cumple fielmente los objetivos de un museo convencional, pero los incrementa, de ahí su carácter ilimitado. Para Zunzunegui *El Museo Imaginario* de Malraux se hace posible

cuando la capacidad de reproducción adecuada de las obras de arte dinamita las limitadas fronteras del museo «tradicional», receptáculo de un número siempre reducido de obras, para colocar ante el frecuentador de los *mass-media* la posibilidad de superar tanto las carencias estructurales del concepto mismo de museo, como la debilidad de una memoria óptica que es fácil presa del olvido.⁵⁷²

Aunque las réplicas y las reproducciones de obras artísticas siempre han existido, las posibilidades de reproducción mecánica de las imágenes en grandes cantidades superan los métodos tradicionales de reproducción, consiguiendo que la fotografía se convierta en un nuevo soporte para la difusión de la cultura. En 1947 Malraux escribía que:

Hoy, un estudiante dispone de la reproducción en colores de la mayor parte de las obras magistrales, descubre gran número de pinturas secundarias, las artes arcaicas, las esculturas india, china, japonesa y precolombina de las grandes épocas, una parte del arte bizantino, los frescos romanos, las artes salvajes y populares. [...] nosotros disponemos de más obras significativas, para suplir los desfallecimientos de nuestra memoria, que las que podría contener el mayor museo. Pues se ha abierto un Museo Imaginario que va a empujar hasta el extremo la confrontación incompleta

⁵⁷⁰ FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 56.

⁵⁷¹ FONTCUBERTA, Joan: «Imágenes impulsivas. La colección como necesidad» en ARNALDO, Javier (ed.): *Modelo...*, op. cit., p. 116.

⁵⁷² ZUNZUNEGUI, Santos: op. cit., p. 140.

impuesta por los verdaderos museos: respondiendo a la llamada de estos, las artes plásticas han inventado su imprenta.⁵⁷³

5.2.2.4. Museos utópicos

Las ideas de los museos conceptuales, imaginarios, ficticios, ilimitados, etc., «que en su momento fueron propuestas utópicas, hoy se sitúan en la base de la especulación sobre la función, morfología y medios de difusión de los nuevos museos.»⁵⁷⁴ La utopía constituye la base teórica de algunos de los nuevos enfoques museísticos, y por ello la incluimos en el apartado de los museos mentales. Para entender el concepto de utopía, desde el punto de vista de Aurora León:

Hay que salir al paso, ante todo, de una posible mala interpretación del concepto de utopía. [...] la connotación que cobra hoy el término es la búsqueda de una realidad mejor, lo que presupone el acto (no ilusión) de acercamiento a la nueva realidad en permanente confrontación con la realidad actual. La utopía expresa un mundo de certidumbres y presume una certeza basada en una especie de motivaciones –intelectuales o en relación con el mundo sensible y la realidad percibida– que se fundamentan racionalmente en la posibilidad de transformación de la realidad presente.⁵⁷⁵

Es esa posibilidad de transformación de la realidad museística actual la que impulsa la concepción del museo mental, como expresaban los situacionistas la utopía hoy significa «crear el tiempo y el espacio reales dentro de los cuales el conjunto de nuestros deseos pueda realizarse y el conjunto de nuestra realidad ser deseada. Crear la obra de arte total.»⁵⁷⁶

Aurora León dedica al final de su libro, *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, un capítulo completo —el capítulo IV— a tratar el tema de la utopía museológica, presentando los planteamientos de un museo utópico. Planteando la posibilidad de transformación de la realidad presente, convirtiendo esa utopía en realidad, «así, la utopía ya no supone una transcendentalización de la realidad para modificarla sino una concretización de la

⁵⁷³ MALRAUX, André: *op. cit.*, pp. 15-16.

Texto original:

Aujourd'hui, un étudiant dispose de la reproduction en couleurs de la plupart des oeuvres magistrales, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques les sculptures indienne, chinoise, japonaise et précolombienne des hautes époques, une partie de l'art byzantin, les fresques romanes, les arts sauvages et populaires. [...] nous disposons de plus d'oeuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée. Car un Musée Imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées: répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie.

⁵⁷⁴ BELLIDO GANT, María Luisa: *Arte...*, *op. cit.*, p. 241.

⁵⁷⁵ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 327.

⁵⁷⁶ CLARKE, Tim / GRAY, Christopher / NICHOLSON-SMITH, Donald / RADCLIFFE, Charles: *op. cit.*, p. 23.

transcendencia en la nueva realidad»⁵⁷⁷. Propone para ello diversos cambios en la institución museística, de entre los que destacan: mejorar la relación entre el museo y el público y cambiar el carácter posesivo y cerrado del museo por un museo coherente a la naturaleza humana, preparado para la acción y la libertad.

Estos temas de la acción y la libertad en relación con el arte y sus modos de exposición son recurrentes desde las vanguardias europeas, con su tesis radical de «que el arte ha de cesar de ser una transformación especializada e imaginaria del mundo y convertirse en la transformación real de la propia experiencia vivida»⁵⁷⁸; o más adelante las ideas propuestas por el movimiento Provo de «organizarse como movimiento de masas que apuntase a la transformación cualitativa de la vida cotidiana.»⁵⁷⁹

Este tipo de concepción de arte que pretende alejar la creación artística de la mercantilización, es también la base de las ideas del artista alemán Joseph Beuys. Beuys proponía que lo que hay que hacer es «desarrollar un concepto de arte que no lo haga disponible de esa forma, sino que se dirija por principios a la creatividad de cada persona individual, y no viva solo en el marco de la empresa artística. Sino que viva en cualquier parte como en su casa.»⁵⁸⁰ Así el arte podría encontrarse en cualquier parte sin necesidad de que éste se de únicamente en un espacio destinado a ser almacenado, para Beuys el concepto de arte es más amplio, no centrado en la exposición y la venta, sino en la creación. Para Beuys la exposición era sólo una forma, una excusa «para hablar de la utopía del Arte ante audiencias numerosas. Beuys fue un ácido crítico el sistema del Arte y se resistía a que su obra quedara confinada a galerías, museos y páginas culturales de la prensa del espectáculo.»⁵⁸¹

Para Zunzunegui existe un ejemplo de museo como utopía que se aproxima a la idealización, a la unión de arte y vida, es el Beaubourg. Para él, el centro parisino presenta «en su esplendor utópico, los valores de base que sustentan la posibilidad de la abolición del Museo como institución, que postula la negación de cualquier diferencia entre arte y vida.»⁵⁸² Y esto es evidente para Zunzunegui en el uso de uno de los elementos básicos de

⁵⁷⁷ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 328.

⁵⁷⁸ CLARKE, Tim / GRAY, Christopher / NICHOLSON-SMITH, Donald / RADCLIFFE, Charles: *op. cit.*, p. 7.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁸⁰ BEUYS, Joseph / BODENMANN-RITTER Clara: *op. cit.*, p. 95.

⁵⁸¹ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo: *op. cit.*

⁵⁸² ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, pp. 137-138.

la retórica arquitectónica de los museos, la monumentalidad de las escaleras de acceso. En el Beaubourg la escalera de acceso se construye recorriendo la fachada exterior del edificio, alterando «decisivamente el objeto artístico: sus escaleras *mecánicas* tienen la virtualidad de convertir en objeto de contemplación estética la ciudad de París, dando un vuelco imprevisto a las expectativas del visitante»⁵⁸³. Convirtiendo el paisaje en obra y el museo en punto de vista, como lugar de observación del mundo.

5.3. Museo material-obra inmaterial

Los museos materiales de obra inmaterial poseen entidad física como museos pero sus obras son de carácter inmaterial. Para ello debemos remitir al concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial, que hemos descrito en el apartado *La noción de patrimonio* (v. I-2.2). Este tipo de museos no alberga obras ya que éstas son de carácter inmaterial, pero puede albergar documentación —fotografías, vídeos, etc.— de este tipo de patrimonio, o difundirlo a través de acciones que lo hagan presente, como conciertos, representaciones de situaciones, etc. Ejemplos de estos museos —aún por llegar— podrían ser el Museo del Flamenco o el Museo de la Dieta Mediterránea.

5.4. Museo inmaterial-obra material

Los museos inmatrimales de obra material son museos intangibles que poseen obras tangibles. Muchos de ellos se dan en el espacio virtual, existiendo sus obras en el espacio físico. Un ejemplo es el proyecto *El Museo Imaginado - MUSIMA*⁵⁸⁴ que comenzó en el año 2000 dirigido por Federico García Serrano. Este museo funciona como una base de datos que alberga una colección de pintura española que se encuentra fuera de España, y que se construye como un espacio virtual en el que se reúnen las obras pictóricas españolas que se encuentran en museos o colecciones privadas de todo el mundo o en paradero

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 137.

⁵⁸⁴ <http://www.museoimaginado.com>

desconocido. Mediante esta catalogación virtual que actualmente posee 7.070 registros pueden obtenerse informaciones como su autor, estilo o localización de cada una de las obras que componen la colección.

Existen multitud de ejemplos de este tipo de bases de datos fotográficas que recopilan obras físicas utilizando medios digitales, uno de los más polémicos es el proyecto Corbis⁵⁸⁵ de Bill Gates que comenzó en 1989 y se abrió en abril de 2002. Corbis es un enorme banco digital de imágenes que incluye colecciones de agencias, fondos fotográficos (como el famoso Bettam) y colecciones museísticas como las del museo del Ermitage de San Petersburgo o de la National Gallery de Londres. Otro caso similar, pero mucho menos polémico ya que dispone de imágenes libres de derechos, es el de Getty Images⁵⁸⁶, el banco de fotografía digital de Mark Getty. También existe un proyecto de la empresa Google, el Google Cultural Institute, que engloba varios proyectos y tiene como propósito poner a disposición del público material cultural, además de conservarlo digitalmente, a fin de educar y servir de inspiración a las futuras generaciones. Estos son sólo tres ejemplos de como la digitalización de imágenes está dando lugar a importantes colecciones aunque no sean denominadas como museos.

Un ejemplo interesante más allá de la digitalización de obras físicas es la obra *Museo Travesti del Perú*, inaugurado en 2003 por el artista Giuseppe Campuzano. Se trata de un museo sin sede que se monta y desmonta en distintos espacios, sin entidad física pero con una colección de obras y documentos que busca subvertir tanto al museo tradicional como las condiciones sociales jugando en un rango entre lo salvaje y lo civilizado, el centro y el margen, el hombre y la mujer. El *Museo Travesti del Perú* se erige en el acto de entrar al museo travestida de museo, para travestir al museo como caballo de Troya, para travestirlo desde dentro.

⁵⁸⁵ <http://www.corbisimages.com>

⁵⁸⁶ <http://www.gettyimages.es>

5.5. La variable tiempo

Atendiendo a la definición de museo que ya estudiábamos en el primer capítulo (v. I. 1.1.1), podemos observar que en la mayoría de las ellas el museo es definido como una institución permanente. Pero, como antes ya se apuntaba al inicio de este capítulo (v. I.5.), algunas características de los museos actuales han ido evolucionando, haciendo necesario contemplar aspectos que cuestionan la característica de la temporalidad permanente. En esta clasificación que proponemos de museos sin edificio la eventualidad es una característica más relevante que la permanencia. Por tanto, incluiremos en nuestra clasificación, además de las dos variables analizadas hasta el momento, una tercera variable, el tiempo, que afectará a la temporalidad de la obra y del museo. Al introducir la variable tiempo, que se podría superponer al esquema de análisis propuesto (fig. 70), consideraremos dos valores: lo permanente como un valor positivo y lo temporal como un valor negativo.

Nuestra clasificación, por tanto, se basa finalmente en tres variables: el museo, la obra y el tiempo. El motivo de no incluir esta variable hasta ahora es que en la mayor parte de las tipologías descritas hasta el momento la variable tiempo carece de importancia y dificultaría la explicación. La incluimos ahora para esclarecer las tipologías que tienen en cuenta las características temporales bien de las obras o bien del museo.

La temporalidad de las obras, es una de las características más comunes entre las corrientes artísticas que buscan escapar del mercado del arte y de los museos. El denominado arte efímero también ha alcanzado a los espacios artísticos. En la actualidad podemos encontrar espacios de diversa índole cuya característica principal es la de ser temporales. Esta es una tendencia muy extendida en el ámbito empresarial, un ejemplo de ello son las *Pop Up Stores* que triunfan desde hace varios años en ciudades como Nueva York o Londres. Las *Pop Up Stores* son tiendas que se abren durante un corto período de tiempo para generar mayor expectación e interés que lo que puede conseguir una tienda convencional, esta tendencia que parece tan novedosa ya se utilizaba siglos atrás en el terreno artístico con las exposiciones temporales.

Francis Haskell analiza en su libro *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas* la historia de los «museos efímeros» —a través de las exposiciones de maestros antiguos— que se remonta a la Roma y la Florencia del siglo XVII:

Estas exposiciones dan al público la oportunidad, que no sería factible de otro modo, de contemplar un número de obras de arte reunidas especialmente por su belleza, su importancia histórica, o cualquier otro motivo más o menos relacionado con aquél para el que fueron originalmente creadas; pero esa oportunidad, como el vestido para el baile de Cenicienta, se ofrece a condición de que su existencia tenga un tiempo limitado. Y aunque resulta poco convincente que el público que ha hecho cola para comprar sus caras entradas tenga mucho en común con Cenicienta, sí que comparte con ella la gran emoción y la intensidad de la observación que nacen de la conciencia de que esta mágica experiencia sólo puede ser efímera.⁵⁸⁷

Haskell sostiene que la exposición titulada *Tesoros del Arte del Reino Unido*, inaugurada en el Old Trafford de Manchester el 5 de mayo de 1857 «fue el ejemplo más dramático de museo efímero que nunca haya existido»⁵⁸⁸.

El edificio tenía que ser una estructura de cristal y acero, que podía montarse —así como desmontarse y reciclarse— rápidamente. Se trató con diversos arquitectos, y uno de los proyectos destacados —el de Owen Jones— muestra que resultaba demasiado osado y, en cierto sentido, inquietante, con respecto al concepto de museo temporal.⁵⁸⁹



Figura 93. Proyecto de Owen Jones para el edificio de la exposición *Tesoros del Arte del Reino Unido*, Manchester, 1857

Pero las obras de arte parecían estar en un almacén muy transitado, idea generada por el parecido del edificio con una estación de tren, y el proyecto de Owen Jones (fig. 93) no fue el elegido para ser construido y albergar la exposición *Tesoros del Arte del Reino Unido*. El

⁵⁸⁷ HASKELL, Francis: *op. cit.*, p. 24.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 129.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, pp. 133-134.

proyecto que se construyó finalmente fue el de la fundición C. D. Young and Company de Edimburgo (fig. 94), que fue mucho menos radical al tener el aspecto de un museo convencional de la época, abarrotado de pinturas de suelo a techo.



Figura 94. Interior de la exposición *Tesoros del Arte del Reino Unido*, Manchester, 1857. Fundición C. D. Young and Company de Edimburgo, 1857

Continuando con el tema de la permanencia, Denis Chevallier, conservador jefe de patrimonio y director adjunto del Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée – MUCEM, subraya que:

En un contexto contemporáneo donde la difusión del saber se produce a escalas cada vez mayores — lo que a veces se denomina «globalización»—, es conveniente que en un museo como el nuestro no se insista en lo permanente, sino que se aborden los hechos que generan las dinámicas de las sociedades contemporáneas, caracterizadas por diferentes formas de movilidad.⁵⁹⁰

La temporalidad de una exposición artística provoca una emoción especial que se resume en la convicción de que nunca podremos volver a ver algo de lo que nos ofrece: algo muy antiguo, o procedente de una colección privada inaccesible, o una comparación entre las pinturas, o la reunión de alguna de ellas. Si a esto sumamos que la obra en sí o el museo

⁵⁹⁰ CHEVALLIER, Denis: «La incorporación de las culturas contemporáneas en un museo de sociedad, La experiencia del MUCEM» en AA.VV.: «El patrimonio etnográfico e inmaterial, y el museo», *Mus-A*, Revista de los museos de Andalucía, Año VI n.º 13, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, abril de 2013, p.101.

que la alberga puede ser también temporal, la necesidad de asistir se incrementa. Podría ser nuestra última oportunidad.

Como decíamos anteriormente, la tercera variable —la temporal— afecta a las dos anteriores obteniendo por combinación las siguientes tipologías con respecto a la temporalidad tanto de la obra como del museo:

- Museo permanente-obra permanente
- Museo permanente-obra temporal
- Museo temporal-obra permanente
- Museo temporal-obra temporal

Si combinamos estas tipologías con las obtenidas de la combinación material-inmaterial, atendiendo al museo, obtenemos las siguientes:

- Museo material permanente
- Museo material temporal
- Museo inmaterial permanente
- Museo inmaterial temporal

Atendiendo a la obra, obtenemos las siguientes:

- Obra material permanente
- Obra material temporal
- Obra inmaterial permanente
- Obra inmaterial temporal

A partir de lo expuesto dentro de este capítulo sobre museos sin edificio, al realizar las combinaciones entre los valores material/inmaterial de la obra y el museo con las variable tiempo (permanente/temporal) obtendríamos las siguientes posibilidades:

- Museo material permanente + obra material permanente
- Museo material permanente + obra material temporal
- Museo material permanente + obra inmaterial permanente

- Museo material permanente + obra inmaterial temporal
- Museo material temporal + obra material permanente
- Museo material temporal + obra material temporal
- Museo material temporal + obra inmaterial permanente
- Museo material temporal + obra inmaterial temporal
- Museo inmaterial permanente + obra material permanente
- Museo inmaterial permanente + obra material temporal
- Museo inmaterial permanente + obra inmaterial permanente
- Museo inmaterial permanente + obra inmaterial temporal
- Museo inmaterial temporal + obra material permanente
- Museo inmaterial temporal + obra material temporal
- Museo inmaterial temporal + obra inmaterial permanente
- Museo inmaterial temporal + obra inmaterial temporal

Muchas de estas categorías no se han dado a nivel práctico, pero esto no significa que su existencia no sea posible. Trataremos ahora de ejemplificar estas categorías, para lo que en ocasiones nos apoyaremos en ejemplos de museos que poseen edificio, pero que son interesantes para el estudio por sus concepciones temporales y en otras la explicación será únicamente teórica.

5.5.1. Museo material permanente

Consideramos museo material permanente sin edificio a aquel que es doblemente material y doblemente permanente, es decir, a aquellos museos que aun no teniendo edificio poseen algún tipo de dispositivo material que hace las veces de contenedor físico de obras, y que además tienen un carácter permanente en el tiempo y albergan obras de carácter también permanente. Ésta es una de las categorías que más se da dentro del ámbito de los museos sin edificio.

Entrarían en esta categoría la mayoría de los ejemplos descritos en el apartado museo material (v. I. 5.1.) en el que mostrábamos ejemplos de museos sin edificio con dispositivos de contenedor material, ya que casi todos ellos tienen la pretensión de ser instituciones

permanentes, aunque en algunos de ellos existen obras que harían que estos se incluyan a medio camino entre esta clasificación y la siguiente. Recordamos algunos de los ejemplos citados anteriormente: la Illa das esculturas (Xunqueira do Lérez, Pontevedra), el Parque de esculturas Tierras Altas de Lomas de Oro (Villoslada de Cameros, La Rioja), el Museo Chillida-Leku (Hernani, Guipúzcoa), el Montenmedio Centro de Arte Contemporáneo - Fundación NMAC (Vejer de la Frontera, Cádiz), el Parc Art - Parque de las artes contemporáneas de Cassà Veïnat de Matamala (Gerona), etc. Aunque algunos de ellos poseen edificios, estos no son de vital importancia ni albergan todas las obras de estos museos.

5.5.2. Museo material permanente + obra material temporal

Como decíamos en el subapartado anterior (v. I.5.5.1) existen obras que harían que los museos (sin edificio) materiales y permanentes se incluyan en este apartado. Es el caso del CDAN - Centro de Arte y Naturaleza - Fundación Beulas y la obra *A Circle in Huesca*, realizada por Richard Long en 1994 en Maladeta para el CDAN. Esta obra no estaba concebida para tener un carácter permanente, sino que será la propia naturaleza la encargada de su transformación y desaparición. Entrarían en este apartado algunas de las obras de la Fundación NMAC Montenmedio Arte Contemporáneo en Cádiz, y otros centros que cumplen las características de albergar obras de carácter efímero que bien desaparecerán por el paso del tiempo o por la acción del hombre.

Un ejemplo que compartiría muchas de las características de esta categoría sería el MOTA Museum of Temporary Art⁵⁹¹ (Museo de Arte Temporal), ya que alberga obras en el espacio natural. Sin embargo, se nos quedaría fuera de esta clasificación de museos sin edificio, puesto que posee edificio. El Museum of Temporary Art - MOTA, se fundó en 1987 en Ontario, Canadá, como una fusión ecléctica entre un museo, una institución de arte contemporáneo y una obra de arte conceptual. Es un proyecto en desarrollo impulsado por el artista canadiense Michael Poulton. La colección del MOTA se encuentra en constante cambio y evolución, el arte emerge y desaparece, los objetos se montan y desmontan formando nuevas combinaciones. En resumen, podríamos decir que este

⁵⁹¹ <http://www.museumoftemporaryart.com>

museo es una continua exposición temporal que es diferente cada vez que se visita y que está llena de obras en proceso de cambio. El museo es permanente, lo que es efímero son las obras que en él se conservan. En la imagen que se muestra a continuación puede observarse una de las obras efímeras inserta en el espacio abierto que rodea al edificio del museo.



Figura 95. *Number 5 & Floating Stones*. Instalación de Michael Poulton en el Museum of Temporary Art, Ontario, Canadá.

5.5.3. Museo material permanente + obra inmaterial permanente

En esta clasificación entrarían, como ya hemos descrito anteriormente en el apartado *Museo material-obra inmaterial* (v. I.5.3.), aquellos museos que poseen entidad física como museos, pero sus obras son de carácter inmaterial, en los que ambos elementos, obra y museo se den de forma permanente. Algunos de los ejemplos antes mencionados (aun por llegar) podrían ser el Museo del Flamenco o el Museo de la Dieta Mediterránea.

5.5.4. Museo material permanente + obra inmaterial temporal

En este subapartado veremos los museos sin edificio materiales y permanentes que albergan obras inmateriales de carácter temporal. Un ejemplo de este tipo de museo es la concepción de museo desarrollada por Cai Guo-Qiang en su proyecto *Everything is Museum*⁵⁹² (Todo es museo). El proyecto, que comenzó en el año 2000, consiste en la creación de una serie de Museos de Arte Contemporáneo - MOCA concebidos como proyectos específicos de carácter social que buscan arraigar en los espacios cotidianos de cada comunidad utilizando estructuras no habituales para el arte. Por el momento existen tres museos MOCA, el *Dragon Museum of Contemporary Art* - DMOCA, fundado en Japón en el año 2000, concebido como un museo al aire libre con forma de dragón; el *Under Museum of Contemporary Art* - UMOCA, fundado en Italia en 2002 y situado debajo de un puente; y el *Bunker Museum of Contemporary Art* - BMOCA, fundado en la isla de Kinmen, Taiwan en 2004 e instalado en un búnker militar. El proyecto comprende la apertura de un nuevo museo en China que llevará el nombre de Quanzhou Museum of Contemporary Art - QMOCA. En los museos de Cai Guo-Qiang las obras son el propio proceso creativo que conforma los museos. Estos museos desarrollan una labor educativa que se centra en los más pequeños, promoviendo el pensamiento y la imaginación a través de iniciativas como un concurso creativo en el que los niños tienen que pensar en el museo como un elemento vivo y cercano e idear sus propios museos.

5.5.5. Museo material temporal + obra material permanente

Los posibles museos (sin edificio) con cualidades materiales que son temporales se materializan de forma efímera pero posee obras materiales y permanentes, la materialización de este tipo de museos puede ser intermitente. Dentro de este subapartado se incluyen aquellos museos que no poseen edificio pero que utilizan el espacio físico de otros museos para materializarse. Hablar del museo dentro del museo es una práctica muy extendida en nuestros días. Existen diversos ejemplos de conferencias, encuentros, charlas y exposiciones que fundamentan su temática en el museo.

⁵⁹² <http://www.everythingismuseum.com>

Uno de estos ejemplos es el proyecto *10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*, dirigido por la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España-ADACE y organizado por el Ministerio de Cultura, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento. También existen diversos proyectos expositivos como el realizado en el MARCO de Vigo, *El medio es el museo*, compuesto de diferentes tipos de trabajos que abordan el museo o la institución como soporte y referente de la obra de arte. O el proyecto *Museo de museos. 25 Museos de arte contemporáneo en la España de la Constitución* realizado en el MNCARS, entre finales de 2003 y principios de 2005 y que ofrecía una visión de los cambios experimentados en España en lo referente a infraestructuras culturales desde 1978. Por nombrar sólo algunos ejemplos.

Entre los museos que se materializan en otros espacios encontramos multitud de ejemplos. Un antecedente de este tipo de museos —aunque no siempre se materializó en otros espacios expositivos— podemos encontrarlo en el *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles (Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas)*, fue fundado en 1968 por Marcel Broodthaers, poeta y artista que explicaba su aproximación al arte, de la siguiente forma:

A menudo me ponía a meditar en las exposiciones de arte. Me podría haber ido a otro sitio pero necesitaba ese pretexto. Al cabo de diez años en esa comfortable situación, finalmente me transforme en un aficionado.

Disfrutaba de mi mala fe. Y hasta me habría gustado empezar una colección [...] Cómo, por falta de un mínimo de medios financieros, no podía construir una colección, lo único que podía hacer era darle otro tratamiento a esa mala fe de la que tantas y tan fuertes emociones extraía. Seré un creador, me decía [...] El cambio acaecido en el tema del Arte me impresionó extraordinariamente. Llegaba en el momento oportuno para respaldar mis proyectos, una parte de los cuales conseguí realizar. La opción por la eternidad y lo natural había acabado por conducir al academicismo, ¿no es así? Su sustitución por la opción de lo efímero, lo artificial, la falsedad excitó mi entusiasmo a la vez que mi lealtad poética.⁵⁹³

Es evidente que Broodthaers sentía gran admiración por el todo el sistema de la institución Arte, de la que también se mofaba. La misma fascinación y sarcasmo se la provocaban también los museos como forma material de la institución Arte. A consecuencia de esto su idea de museo se encuentra en un territorio en el que convergen términos siempre antagónicos: realidad y ficción, permanencia y cambio, seriedad e informalidad, etc.

⁵⁹³ «Comme du beurre dans un sandwich», *Phantomas*, Bruselas, n.º 51-61, diciembre, 1965 (citado por MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *Marcel Broodthaers*, catálogo de la exposición, 24 de marzo – 8 de junio de 1992, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Reina Sofía, 1992, p. 26).

La inauguración del *Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section XIX^e siècle* tuvo lugar en la calle de la Pépinierè de Bruselas —en su casa— el 27 de septiembre de 1968. La importancia de este proyecto reside en que «la particularidad principal era que creó la pieza en su casa y la concibió como si de un museo itinerante se tratara. Pero de lo que se trataba realmente era de presentar la posibilidad de repensar la idea de museo y hacerlo desde la opción de la ficción. El museo como ficción»⁵⁹⁴.

Para Broodthaers «una ficción permite captar la verdad y a la vez la oculta»⁵⁹⁵. Crea un museo con los elementos propios de un museo: la palabra museo, la placa con la inscripción del nombre, el discurso de apertura pronunciado por Johannes Cladders —conservador oficial del Museo de Arte Moderno de Mönchegladbach— un camión de transporte de obras, tarjetas postales, etc. Todo ello para poner en duda «el vínculo entre el arte y la mercancía —el rótulo, el nombre falso, la falsificación, que participan de las leyes del intercambio y de los actos de mercado— y sobre la distribución de lugares que de ello resulta»⁵⁹⁶. Sobre el tema de la falsificación del museo, o museo ficticio como se le ha denominado en múltiples ocasiones, Broodthaers declara, en la entrevista realizada en 1972 con motivo de la Documenta 5 de Kassel, lo siguiente:

El «Musée d'Art Moderne Département des Aigles» es simplemente una mentira, un engaño. Pero sobrevive desde hace cuatro años en el seno de las más diversas manifestaciones; en publicaciones, charlas, postales, verdaderos objetos artísticos, cuadros, esculturas y en los *publicity objects*. Hablar de mi museo equivale a hablar de arte y la manera, a analizar el engaño. El museo normal y sus representantes ponen en escena, simplemente, una forma de verdad. Hablar de este museo equivale a discurrir sobre las condiciones de esta verdad.⁵⁹⁷

Lo que pretendía Broodthaers no era hacer una crítica a las instituciones desde fuera, su estrategia consistía en dinamitar el mercado del arte desde dentro, mostrando sus contradicciones, consiguiendo el cuestionamiento de la institución museo. Según el propio Broodthaers:

⁵⁹⁴ «Marcel Broodthaers», *El Cultural*, 14/02/2008. [en línea] [Fecha de consulta: 14/02/2014]. Disponible en: http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=22472

⁵⁹⁵ Marcel Broodthaers, Comunicado de prensa, Documenta 5, Kassel, junio, 1972 (citado por MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *Marcel Broodthaers*, catálogo de la exposición, 24 de marzo – 8 de junio de 1992, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Reina Sofía, 1992, p. 21).

⁵⁹⁶ Marcel Broodthaers, Comunicado de prensa, Documenta 5, Kassel, junio, 1972 (citado por MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *op. cit.*, p. 26).

⁵⁹⁷ Traducción de las palabras de Marcel Broodthaers reunidas completadas y seleccionadas por Johannes Cladders en mayo de 1972, a partir de una entrevista de dos horas realizada en inglés, francés y alemán, el 28 de enero, 1972. En principio previstas para el catálogo de la Documenta 5 de Kassel, 1972, solamente pudieron ser insertadas, debido a la programación, en forma de hojas sueltas (citado por MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *op. cit.*, p. 229).

El museo ficticio intenta saquear al auténtico museo, al oficial, para conferir más poder y verosimilitud a su mentira. Es igualmente importante descubrir si el museo ficticio arroja nueva luz sobre los mecanismos del arte. Con mi museo yo planteo la cuestión. Por eso no tengo necesidad de dar la respuesta.⁵⁹⁸

Su museo no poseía ni colección permanente ni organizaba exposiciones temporales, pero durante los cinco años que se mantuvo abierto, cambió doce veces, unas cuantas de denominación, otras de forma y otras de ubicación. Comenzando por su casa se extendió por diversos espacios expositivos. Como ejemplo mostramos el siguiente gráfico (fig. 96) que resume todas las denominaciones y ubicaciones que tuvo el *Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas*.

El Museo de Arte Contemporáneo de Lima - LIMAC, también se materializa de forma itinerante en diferentes ciudades intentando establecer fricciones entre la ficción y los hechos. El LIMAC es un proyecto de la artista peruana Sandra Gamarra creado en el año 2002. El LIMAC es considerado por muchos como un museo ficticio, al igual que el de Broodthaers, se sirve de los recursos que utilizan los museos convencionales para dotarse de la apariencia de verdad. Al no poseer edificio que lo dote de corporeidad el museo se materializa a través de la identidad corporativa y del *merchandising*. Para conseguir un aspecto veraz Gamarra recrea todos los mecanismos de apariencia que cualquier museo posee: una imagen corporativa, *merchandising* y una página web. A estos tres básicos fundamentales para todo museo se añade una colección de cuadros, fotografías, esculturas, libros y catálogos, todos ellos —incluso los libros y los catálogos— creados mediante reproducciones pictóricas pintadas al óleo. El museo posee hasta un proyecto arquitectónico creado en colaboración con el estudio de arquitectura mexicano, Productora, que en contraposición a la visibilidad del museo espectáculo, propone una edificación invisible, enterrada en el desierto.

⁵⁹⁸ Traducción de las palabras de Marcel Broodthaers reunidas completadas y seleccionadas por Johannes Cladders en mayo de 1972, a partir de una entrevista de dos horas realizada en inglés, francés y alemán, el 28 de enero, 1972. En principio previstas para el catálogo de la Documenta 5 de Kassel, 1972, solamente pudieron ser insertadas, debido a la programación, en forma de hojas sueltas (citado por MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *op. cit.*, p. 229).

I. PRIMERA PARTE: MUSEOS

1968	1969	1970	1971	1972
	<p>■ Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas Sección siglo XIX Bruselas, rue de la Pépinière 27 de septiembre de 1968 - 27 de septiembre de 1969</p>			
	<p>■ Museo de Arte Gabinete de las Estampas Departamento de las Águilas Múltiple (multiplicado) inimitable ilimitado París, Librería Saint Germain des Prés 29 de octubre - 19 de noviembre de 1968</p>			
	<p>■ Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas Sección Documental Bélgica, Le Coq/De Haan agosto de 1969</p>			
	<p>■ Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas Sección siglo XVII Amberes, A 37 90 89 27 de septiembre - 4 de octubre de 1969</p>			
		<p>■ Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas Sección siglo XIX (bis) Dusseldorf, Städtische Kunsthalle 14-15 de febrero de 1970 (primera exposición del Musée d'Art Moderne Departement des Aigles en un museo oficial)</p>		
		<p>■ Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas Sección Folclórica / Gabinete de curiosidades Middelburg, Departamento Folclórico de Zeeuws Museum 1970</p>		
			<p>■ Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas Sección Cine Dusseldorf, Burgplatz 12 12 de enero 1971 - invierno 1972</p>	
			<p>■ Sección Financiera Departamento de las Águilas Museo de Arte Moderno 1970-1971 en venta por quiebra Colonia, Galerie Michael Werner 5 - 10 de octubre de 1971</p>	
				<p>■ Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas Sección de las Figuras Dusseldorf, Städtische Kunsthalle 16 de mayo - 9 de julio de 1972</p>
				<p>■ Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas Sección Publicidad Kassel, Documenta 5 (Neue Galerie) 30 de junio - 8 de octubre de 1972</p>
				<p>■ Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas Sección de Arte Moderno Kassel, Documenta 5 30 de junio - 15 de agosto de 1972</p>
				<p>■ Museo de Arte Antigo Departamento de las Águilas Galería del siglo XX Kassel, Documenta 5 15 de agosto - 8 de octubre de 1972</p>

Figura 96. Cronología del Museo de Arte Moderno. Departamento de las Águilas 1968-1972. Tomado del catálogo de la exposición de Marcel Broodthaers⁵⁹⁹. Elaboración propia

⁵⁹⁹ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *op. cit.*, p. 26.

Otro ejemplo lo constituye el Museo de Arte Africano Contemporáneo, un proyecto del artista africano Meschac Gaba, que comenzó en 1997. Las salas de este museo han circulado por la Documenta 11 de Kassel y prestigiosos museos y centros de arte en París, Gante, Glasgow y Quebec. Doce años después de la inauguración del museo las doce salas que fueron surgiendo durante ese período fueron reunificadas y mostradas de forma conjunta por primera vez en el Museum de Paviljoens, en los Países Bajos. Desde allí, el Museo ha viajado a la Kunsthalle Fridericianum de Kassel, el CAAM en Las Palmas de Gran Canaria y la Tate Modern de Londres. La iniciativa de Meschac Gaba surge como una reflexión ante la ausencia de museos en África, al enfrentar esta situación con el conocimiento personal de los museos europeos. Lo que conlleva un cuestionamiento de las etiquetas de «arte africano» y de «artista africano» generadas desde occidente. El imaginario occidental, según Tomas Ruiz-Rivas,

sigue entendiendo sus obras como «artefactos espirituales, etnográficos o rituales.» Pero además sus salas nos proponen una experiencia que va más allá de la observación, y que incluye la convivencia, el juego o la participación. Los límites entre el arte y la vida se difuminan en esta institución, que él define como temporal y mutable, un espacio conceptual antes que físico. Es, en consecuencia, una reivindicación del museo como espacio vivo, como un lugar para el ensayo y la investigación.⁶⁰⁰

5.5.6. Museo material temporal + obra material temporal

Dentro de esta tipología se encuentran los museos sin edificio doblemente materiales y doblemente temporales. Un ejemplo de este tipo de museos es el *Museo de la Calle*, un proyecto que el colectivo colombiano Cambalache crea en 1999. La sede de este museo era un carro —por lo que también es un museo móvil sin territorio— que circulaba por Bogotá con objetos de diversa índole, que se obtenían mediante el intercambio con los viandantes. Por lo tanto su colección nunca es permanente, sino temporal y además es un museo itinerante e ilimitado. El museo se va moviendo para exponer su colección y a la vez intercambiar sus contenidos. Carolina Caycedo, integrante del colectivo comenta:

exponer en la calle es reconocer a un público, algunos de los cuales son analfabetos, que se ve sorprendido por una exposición que más parece un mercado de las pulgas, una tomadura de pelo o una venta de chucherías. Se encuentran con un museo cuando no tenían planeado visitar uno.⁶⁰¹

⁶⁰⁰ RUIZ-RIVAS, Tomás: *Museos de artistas (Apropiación institucional)*, ensayo editado por Antimuseo, 2014, p. 13 [en línea] [Fecha de consulta: 30/06/2014]. Disponible en: <http://issuu.com/antimuseo/docs/museosok>

⁶⁰¹ Extraído de la página web del Museo de la Calle: http://museodelacalle.blogspot.com.es/2007_05_01_archive.html

Otro ejemplo de esta categoría de museo doblemente material y doblemente temporal es el *Food Culture Museum* (Centro Internacional de la Cultura de la Comida). Es un proyecto que tiene sus raíces en la presentación del *Food Pavilion* presentado por Antoni Miralda junto a su colaboradora Montse Guillén, en el pabellón español de la Expo Universal de Hannover en el año 2000, y que está integrado dentro del proyecto *Food Cultura*⁶⁰². El proyecto *Food Culture Museum*, que se clausuró metafóricamente nueve años después, se presentó como un espacio de experimentación y diálogo en el que se conjugaban todas las dimensiones culturales de la comida. Para Miralda la comida reúne todas las características de las obras artísticas que no están ligadas ni a la permanencia ni a los valores del arte. El proyecto *Food Cultura* se define como «un espacio sin muros dedicado a la comunicación, la investigación y la historia global de la comida, las costumbres, las experiencias culturales y el arte.»⁶⁰³

La cuestión sobre las barreras entre arte y vida, arte y arquitectura, arte y cocina, siempre ha estado vigente. Un claro ejemplo es el controvertido tema de la participación del cocinero Ferran Adrià en la Documenta 12⁶⁰⁴. Muchos de los planteamientos están en la línea expresada por Bourriaud en estas palabras:

¿Dónde termina la cocina y dónde comienza el arte, cuando uno se enfrenta a una obra que consiste esencialmente en el consumo de un plato y en la cual los visitantes son inducidos a efectuar gestos cotidianos en el mismo rango que el artista? Esa exposición manifiesta claramente una voluntad de inventar nuevos vínculos entre la actividad artística y el conjunto de las actividades humanas, construyendo un espacio narrativo que captura obras y estructuras de lo cotidiano dentro de una forma-escenario tan diferente del arte tradicional como una fiesta *rave* lo es de un recital de rock.⁶⁰⁵

El comisario del certamen, Roger M Buerger, justifica la intervención de Ferran Adrià, como sigue:

He invitado a Ferrán Adrià porque ha conseguido crear su propio lenguaje, que se ha convertido en algo muy influyente en la escena internacional. Es esto lo que me interesa, y no si la gente lo percibe como arte o no. Es importante decir que la inteligencia artística no depende del soporte, no hay que identificar el arte sólo con la fotografía, la escultura, la pintura..., ni tampoco con la cocina en un sentido general. Pero bajo determinadas circunstancias la cocina también puede ser considerada arte.⁶⁰⁶

⁶⁰² <http://www.foodcultura.org>

⁶⁰³ Tomado de la página web del proyecto Food Cultura: <http://www.foodcultura.org/about/>

⁶⁰⁴ JARQUE, Fietta: «Ferran Adrià divide al mundo del arte en la Documenta», *El País*, 15/06/2007, [en línea] [Fecha de consulta: 13/05/2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/06/15/cultura/1181858407_850215.html

⁶⁰⁵ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, p. 56.

⁶⁰⁶ REINO, Christian: «Ferrán Adrià: “Somos cocineros, no artistas”», *Diario de Navarra*, 15/04/2009, [en línea] [Fecha de consulta: 29/03/2014]. Disponible en: <http://www.diariodenavarra.es/20090415/culturaysociedad/ferran-adria-somos-cocineros-artistas.html?not=2009041501325736&idnot=2009041501325736&dia=20090415&seccion=culturaysociedad&seccion2=culturaysociedad&chnl=40>

Pero este tema ya se había dado antes en artistas que trabajan con la comida, como Rirkrit Tiravanija o como Marije Vogelzang, considerada como diseñadora de comida. El uso de la comida como material artístico vuelve a poner en evidencia las cuestiones sobre lo efímero, lo cotidiano, lo inmaterial, replanteando una y otra vez la eterna lucha por atrapar el arte o dejarlo libre.

5.5.7. Museo material temporal + obra inmaterial permanente

El museo material temporal es aquel que se materializa de forma efímera pero posee obras inmateriales de carácter permanente. Un ejemplo de este museo podría ser el *Negativity Museum* (Museo de la Negatividad), fundado en 1990 por Emmanuel Hocquard y Michael Palmer al descubrir un gigantesco agujero al lado de la autopista del norte, en Francia. Este lugar fue decretado por Palmer como el lugar ideal para la construcción del museo, del que Hocquard fue nombrado comisario. El *Negativity Museum* permaneció allí, en aquel agujero, hasta el día en que unos empresarios decidieron construir un edificio en el lugar del agujero. El museo fue borrado del mapa al ser rellenado el agujero. El único rastro del *Negativity Museum* es el poema *Construction of the Museum*⁶⁰⁷ publicado en el libro *At Passages*, de Michael Palmer, que citaremos a continuación:

En el agujero que encontramos junto al camino
acabaría metiéndose algo tarde o temprano
Vimos nombres deletreados al revés en él

En la arena encontramos una losa

En el agujero causado por las bombas
inteligentes podríamos encontrar una mano

Es la mano que escribe
mano que sueña un agujero

a izquierda y derecha de cada mano

La mano se llama día-dentro-de-la-noche
por los fragmentos coloreados que alberga

Nunca pronunciamos la palabra desierto
ni pasa la arena a través de los dedos

de esta mano que olvidamos

⁶⁰⁷ PALMER, Michael: *At Passages*, Nueva York, New Directions, 1995, p. 18.

que es nuestra

Podríamos decir, la Memoria ha hecho su selección,
y pensar en el cuerpo ahora como un cuerpo alterado

enmarcado por pozos en llamas o muros

Qué ruido hacen las palabras
escribiéndose a sí mismas

para E. H.
11 apr 91⁶⁰⁸

5.5.8. Museo material temporal + obra inmaterial temporal

En esta tipología museo y obra están destinados a desaparecer. Entrarían en esta clasificación todos aquellos museos sin edificio que tienen entidad material pero cuyas obras no la tienen. Podrían entrar en esta clasificación las representaciones teatrales, los espectáculos de danza, los conciertos, siempre que se den dentro de un espacio museístico que únicamente se haga presente mientras se estén realizando las obras.

5.5.9. Museo inmaterial permanente + obra material permanente

Al igual que los museos descritos en el apartado *Museos inmateriales-obra material* (v. I-5.4.), Los museos inmateriales de obra material permanente son museos intangibles que poseen obras tangibles de carácter permanente. Perfectamente podrían entrar en esta clasificación *El Museo Imaginado* - MUSIMA y el resto de los proyectos mencionados en dicho apartado siempre que permanezcan en el tiempo.

⁶⁰⁸ Traducción de Andrés Ausejo y Javier Gil. Texto original en inglés:

In the hole we found beside the road / something would eventually go / Names we saw spelled backward there / In the sand we found a tablet / In the hole caused by bombs / which are smart we might find a hand / It is the writing hand / hand which dreams a hole / to the left and the right of each hand / The hand is called day-inside-night /because of the colored fragments which it holds / We never say the word desert / nor does the sand pass through the fingers /of this hand we forget / is ours / We might say, Memory has made its selection, / and think of the body now as an altered body / framed by flaming wells or walls / What a noise the words make /writing themselves

5.5.10. Museo inmaterial permanente + obra material temporal

El museo sin edificio inmaterial temporal suele darse en el espacio virtual y se compone de obras de carácter material pero efímero. Un ejemplo de museo inmaterial permanente con obra material temporal es el proyecto *Atlasmuseum*⁶⁰⁹. Un museo digital que mediante una plataforma en línea en la que colaboran artistas, investigadores, curadores, amantes del arte, informáticos, historiadores del arte, etc., realiza un inventario de obras al aire libre de carácter perenne o efímero. Estas obras se enumeran y localizan de forma digital y pueden ser buscadas y localizadas mediante un atlas en la Web y una aplicación para el móvil. Las obras se ordenan por título, autor o localización y cualquier persona puede tanto incluir o catalogar una obra como visualizar la colección de las obras ya existentes.

Existen una iniciativa que cumple estos requisitos recogiendo en su colección obras de arte urbano, aunque no es denominada como museo, es el proyecto *Street Art Project*⁶¹⁰. Esta iniciativa presentada en junio de 2014 pertenece al *Google Cultural Institute*⁶¹¹ de la empresa Google. El *Street Art Project* es una colección de arte urbano en constante cambio compuesta por pinturas y murales repartidos por todo el mundo que busca preservar en la web el recuerdo de estas intervenciones efímeras de arte urbano. La colección ocupa un territorio ilimitado que se centraliza de forma virtual a través de la web.

5.5.11. Museo inmaterial permanente + obra inmaterial permanente

En esta categoría se inscriben aquellos museos que son doblemente inmateriales y doblemente permanentes. Como veíamos anteriormente en el apartado *Museos inmateriales* (v. I.5.2.) estos museos pueden ser de dos tipos, virtuales o mentales. Entrarían en esta clasificación todos aquellos que cumplan la característica de ser virtuales o mentales y que además sean capaces de permanecer en el tiempo.

⁶⁰⁹ <http://atlasmuseum.org>

⁶¹⁰ Más información en la página web oficial del *Street Art Project*: <https://streetart.withgoogle.com/es>

⁶¹¹ El Cultural Institute es un proyecto que tiene como propósito poner a disposición del público material cultural, además de conservarlo digitalmente a fin de educar y servir de inspiración a las futuras generaciones.

5.5.12. Museo inmaterial permanente + obra inmaterial temporal

En este apartado se encuentran aquellos museos sin edificio que existen de forma inmaterial pero permanentemente y que albergan obras de carácter inmaterial y efímero. Un ejemplo de esta tipología es el *Musée du point de vue*⁶¹² (Museo del punto de vista) (fig. 97), inaugurado por el artista francés Jean-Daniel Berclaz en 1997. Este museo tiene carácter inmaterial ya que se encuentra en la mirada, en el punto de vista y el punto de vista es siempre efímero. Durante las exposiciones de su museo Berclaz prepara una mesa con comida y bebida, como si se tratase de una inauguración convencional de cualquier exposición de cualquier museo. La diferencia reside en que lo que se inaugura en este museo es una forma de ver el lugar, un lugar al aire libre que puede encontrarse tanto en el espacio urbano como en el natural. La intención de Berclaz es examinar la relación de la sociedad con el paisaje.



Figura 97. *Musée du point de vue*. Jean-Daniel Berclaz

⁶¹² Más información del *Musée du point de vue* en la página de Jean-Daniel Berclaz: <http://www.fiatlux.fr/musee/>

5.5.13. Museo inmaterial temporal + obra material permanente

En esta tipología el museo se materializa de forma temporal a través de exposiciones de obras materiales que poseen un carácter permanente. Desde una concepción mental de museo, los trabajos de artistas como Mike Bidlo van conformando un museo mediante sus copias de obras maestras de la historia del arte. Según Bourriaud Mike Bidlo «conforma un museo ideal»⁶¹³ mediante la reproducción, en su tamaño original, de las que considera obras fundamentales de diversos autores como: Cézanne, Kandinsky, Lichtenstein, Luger, Matisse, Picasso, Pollocks, Warhol, etc. En sus títulos utiliza el nombre del autor precedido de las palabras «not» (no), para hacer visible la falsedad, seguido del título y fecha de la obra original. La exposición titulada *Mujeres de Picasso*, realizada en 1988 en la galería Leo Castelli de Nueva York, es para Mónica Yoldi, un reflejo de «la teoría malrauxiana del museo imaginario [...]». Con *Mujeres de Picasso* Bidlo nos muestra parte de su museo imaginario hecho realidad, cuadros realizados a partir de la copia de las reproducciones fotográficas de los originales»⁶¹⁴.

5.5.14. Museo inmaterial temporal + obra material temporal

En esta tipología tanto el museo como la obra son de carácter temporal, pero el museo es de carácter inmaterial y las obras son de carácter material. Un ejemplo de museo inmaterial temporal que alberga obra material temporal es el proyecto *Museu efémero* realizado por el Movimiento Acorda Lisboa - MAL (Movimiento Despierta Lisboa), en colaboración con la fundación Pampero. El proyecto *Museu efémero* se puso en marcha para convertir las calles del Barrio Alto de Lisboa en un museo al aire libre. La ayuda de una audio guía descargable en formato mp3 y un mapa eran suficientes para recorrer este museo que conserva los graffiti de esta zona de Lisboa. Además las obras estaban identificadas por una cartela, al igual que en los museos convencionales. Tanto el museo como las obras tenían un carácter efímero.

⁶¹³ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, p. 114.

⁶¹⁴ YOLDI LÓPEZ, Mónica: *op. cit.*, p. 162.

5.5.15. Museo inmaterial temporal + obra inmaterial permanente

Los museos inmateriales de carácter temporal con obras inmateriales de carácter permanente son aquellos museos inmateriales en los que la obra permanece pero el museo desaparece. No hemos encontrado ningún ejemplo de planteamiento museístico que cumpla o pudiera cumplir estas características.

5.5.16. Museo inmaterial temporal + obra inmaterial temporal

En este subapartado se encuentran los museos doblemente materiales y doblemente temporales. Un ejemplo de ello es El *Museo efímero del olvido*. Un proyecto curatorial que convoca a las personas relacionadas con el ámbito artístico de Boyacá, Cundinamarca y Bogotá a formular proyectos para reflexionar sobre el olvido como estrategia para dejar transcurrir la vida. Este proyecto se enmarca dentro del 15 Salón Regional de Artistas Zona Centro. Sus propios curadores lo definen como:

Este museo es efímero porque no pretende elaborar una narrativa maestra sobre el pasado, no busca instalarse como una mirada inamovible e incuestionada. Se ancla en el presente y, en este sentido, la validez de sus afirmaciones y sus preguntas concluye con el día. Mañana otras preguntas darán forma a otro museo. El museo efímero del olvido busca desaparecer en el mismo instante que cumple su objetivo.⁶¹⁵

Este museo se plantea como punto de encuentro entre artistas, no artistas, espectadores activos, etc., no se centra ni en una colección ni en un edificio, sino que trabaja de forma teórica basándose en la investigación y no en la creación. El museo comenzó el verano de 2014 con una convocatoria para presentar propuestas y actualmente se encuentra en fase de desarrollo.

⁶¹⁵ Tomado de la página web del Museo efímero del olvido [en línea] [Fecha de consulta: 26/01/2014]. Disponible en: <http://efimero.org/lo-que-seremos/museo/>

II. SEGUNDA PARTE: GESTIÓN COLECTIVA Y ESTRATEGIAS DE CREACIÓN



El análisis de los temas anteriores relativos a los museos, al arte público y a los nuevos modos de exposición o circuitos artísticos, abre el estudio a una serie de temas adyacentes o colaterales que se repiten de forma transversal en muchos de los casos analizados. Consideramos que estos temas recurrentes pueden constituir los puntos clave de las estrategias o metodologías utilizadas en los mecanismos artísticos actuales que existen, por lo general, fuera de los circuitos institucionales.

1. LOS COLECTIVOS AUTÓNOMOS COMO GESTORES

La gestión colectiva de carácter autónomo es uno de los temas que vamos a considerar en este capítulo, para ello veremos qué es la creación colectiva y cómo funciona la gestión autónoma a través de algunos ejemplos.

La creación colectiva siempre ha existido en el ámbito de las artes visuales. Txaro Arrazola que ha estudiado este tema nos recuerda que «los artistas siempre han mantenido un equilibrio entre trabajar en solitario y colaborar con otros y/o participar en el discurso histórico [...], sin embargo la persistente idea del genio creativo individual ha continuado manteniéndose intacta en gran parte de la sociedad»⁶¹⁶. En la actualidad existe una mayor sensibilidad hacia el reconocimiento de las producciones de creación colectiva. Este factor, sumado a otras circunstancias de carácter social, está contribuyendo a una mayor proliferación y visualización de las prácticas de creación colectiva, tanto en el ámbito empresarial como en el artístico y por supuesto en el ámbito de la gestión, que es el ámbito del que nos ocuparemos en este apartado.

⁶¹⁶ ARRAZOLA, Txaro: *Creación colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del Arte Contemporáneo*, Tesis doctoral, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2012, p. 214. Accesible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/10282>

1.1. Creación colectiva

La creación colectiva es una forma de creación que se basa en la colaboración de varias personas. Dentro de las formas de creación colectiva existen diferentes modalidades establecidas por René Passeron⁶¹⁷: la creación trans-individual, la creación de grupo, la creación colectiva, y la creación colectiva continuada. A continuación mostramos los esquemas realizados por Teresa Marín basados en las modalidades establecidas por Passeron. El primer esquema muestra los tipos de creación en progresión de complejidad (fig. 98), en el podemos apreciar como todas las formas de creación colectiva se superponen conteniendo unas a otras en grado creciente, de lo individual a lo colectivo. El segundo muestra las tipologías de creación colectiva (fig. 99).

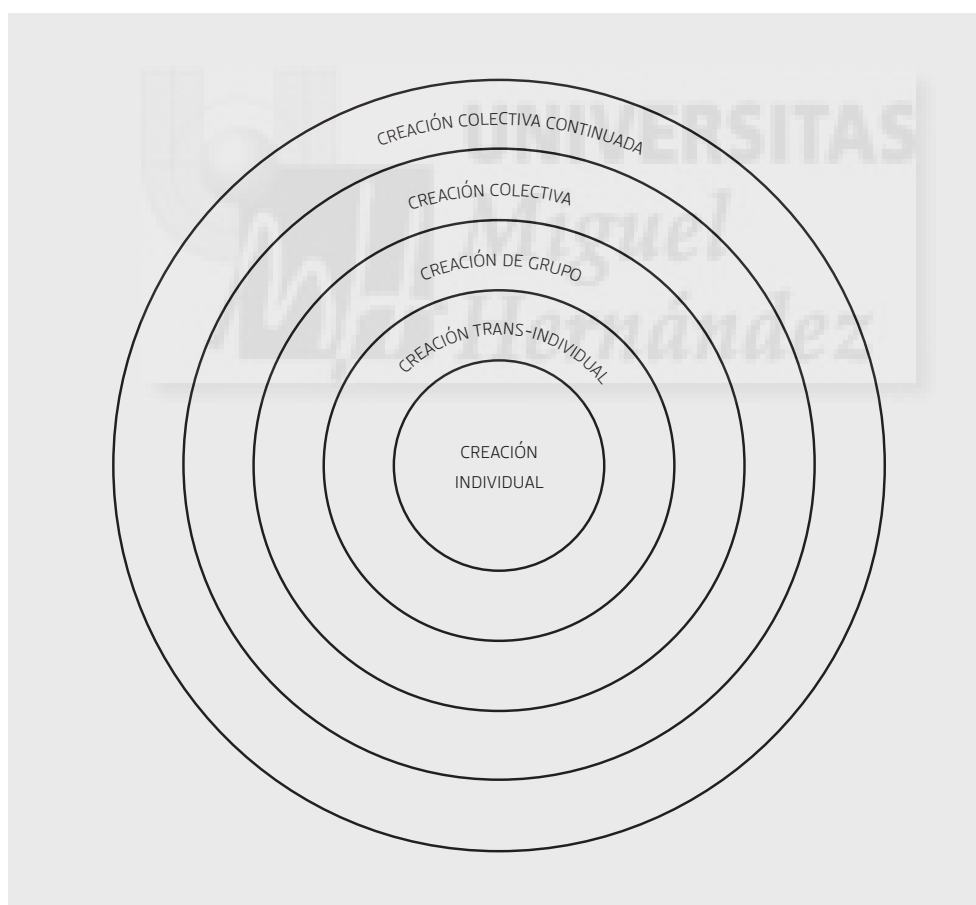


Figura 98. Esquema de los tipos de creación en progresión de complejidad. Tomado de Teresa Marín⁶¹⁸.

⁶¹⁷ PASSERON, René (dir.): *La Création collective*, Groupe de Recherche d'Esthétique du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Editions Glancier-Guénau, 1981.

⁶¹⁸ MARÍN GARCÍA, Teresa: *La creación colectiva en las artes visuales. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2003, p. 131. Accesible en: <http://search.proquest.com/docview/305034165>

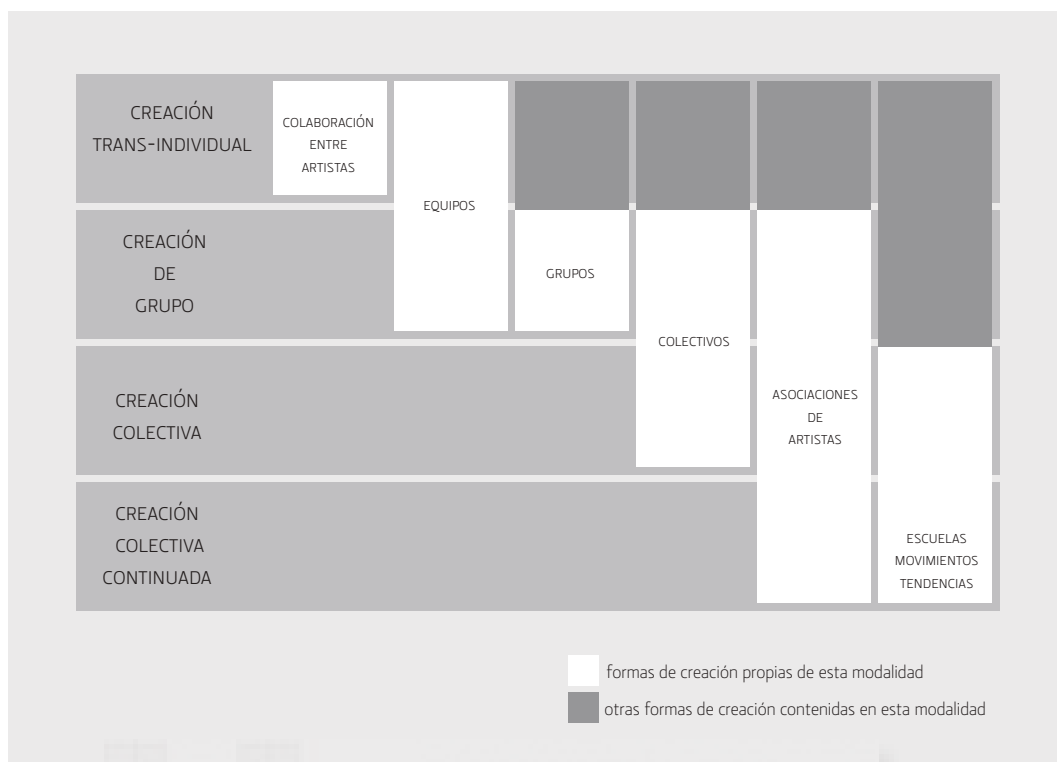


Figura 99. *Tipologías de la creación colectiva*. Tomado de Teresa Marín⁶¹⁹.

Además de los dos esquemas mencionados, tomaremos un tercero de la misma autora — el *Mapa taxonómico de términos asociados al concepto de creación colectiva* (fig.100)—, que trata de representar las relaciones que se establecen entre algunos de los términos empleados habitualmente para identificar las diferentes formas de creación colectiva en el ámbito de las artes. Esta representación gráfica sitúa además una distinción temporal entre los términos tradicionales y los términos contemporáneos.

⁶¹⁹ MARÍN GARCÍA, Teresa: *Ibidem*, p. 132. Accesible en: <http://search.proquest.com/docview/305034165>

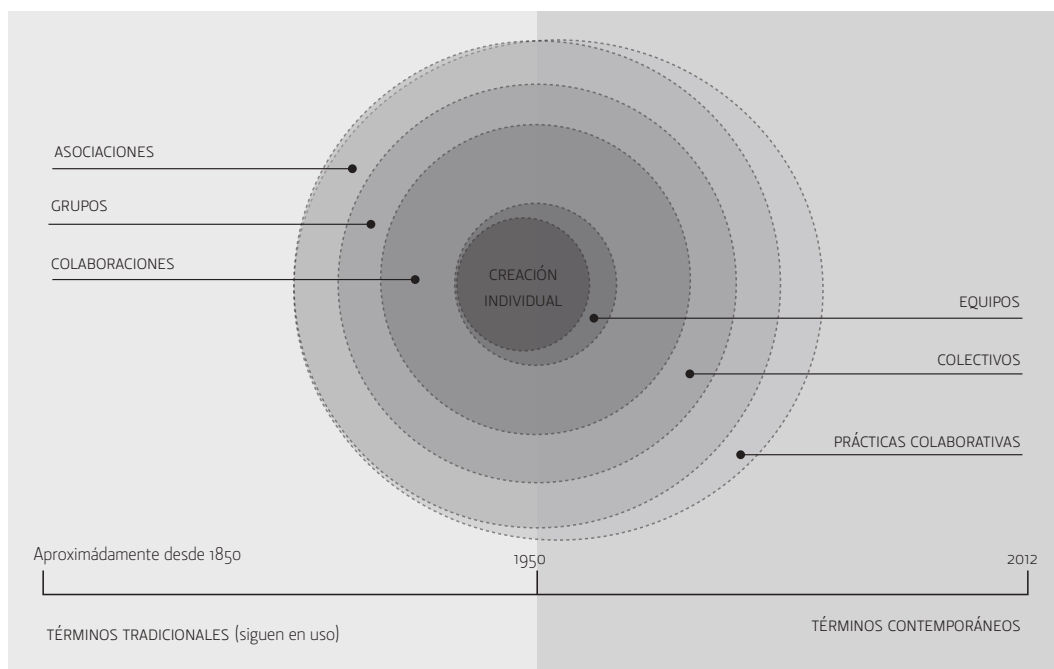


Figura 100. *Mapa taxonómico de términos asociados al concepto de creación colectiva.* Tomado de Teresa Marín⁶²⁰.

Estos esquemas son una muestra de la complejidad de las estructuras colectivas en lo que se refiere a la creación artística. No nos detendremos demasiado en este estudio, por no ser el tema central de nuestra investigación, nos interesa destacar la modalidad de creación de grupo que se extiende a la creación colectiva y que se fundamenta en una pretendida revolución cultural que implica un cambio de mirada en la sociedad.

Muchas de estas formas colectivas se desarrollan en formaciones de carácter independiente. Nos interesa especialmente estudiar la consideración de colectivo independiente, debido a que este tipo de agrupaciones exceden, para Teresa Marín, «muchas veces la estricta producción artística constituyéndose en verdaderas asociaciones culturales, con vocación didáctica de concienciación e intervención social».⁶²¹ Además, para Pascal Gielen, las artes comunitarias tienen sentido no sólo «cuando se niegan a ser utilizadas como instrumentos de una lógica calculada, uniforme y estandarizada, sino cuando producen comunidades más divergentes, a través de la confrontación de las múltiples formas singulares y disonantes del poder imaginativo.»⁶²² Nos centraremos por tanto en aquellas colectividades que basan su trabajo menos en la creación artística en sí, y más en la producción artística.

⁶²⁰ MARÍN GARCÍA, Teresa: «Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012)» en DE LA CALLE, Román (coord. ed.): *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*, Valencia, 2013, p. 60.

⁶²¹ MARÍN GARCÍA, Teresa: *La creación...*, *op. cit.*, p. 145.

⁶²² GIELEN, Pascal: *op. cit.*, p. 248.

Como definición general del término «colectivo independiente» tomaremos la definición establecida en 1995 por la Asamblea de la *Red Arte* —considerada todavía vigente por Nekane Aramburu, en 2013—, «Toda entidad privada autogestionada y autónoma, no dependiente de instituciones y sin fines lucrativos que desarrolla de forma regular programaciones de arte actual que se caracterizan por su espíritu innovador y experimental». ⁶²³

Existen otras definiciones más amplias de este concepto aportadas también por Nekane Aramburu, que añaden más matices, a la definición general anteriormente mencionada.

Son promotores de espacios independientes: salas donde se programa arte emergente o ámbitos virtuales, organizadores de foros, seminarios y talleres; artistas unidos para producir jornadas, encuentros y festivales; agrupaciones que utilizan las posibilidades de las redes de comunicación (mail-art e Internet) como medio de creación; promotores de acciones que investigan y fomentan la reflexión teórica de las nuevas aplicaciones del sonido, la danza contemporánea o la imágenes digitales. ⁶²⁴

Los «Colectivos Independientes» son iniciativas con distintas posiciones ideológicas, con diferencias de planteamientos e identidades. Están impulsadas por profesionales del mundo del arte o artistas a quienes, organizados en asociaciones o de forma individual, han ido creando pequeños corpúsculos culturales. La participación del ciudadano-usuario y la autofinanciación suelen ser sus pilares básicos. Lo más habitual es hallar entre sus proyectos, conviviendo con las artes visuales propuestas de música, teatro, filosofía, nuevas tecnologías [...], por encima de autonomías y fronteras estas organizaciones fomentan el mestizaje y la multiculturalidad. ⁶²⁵

Partimos del análisis sobre los mecanismos/metodología de los colectivos ⁶²⁶ realizado por Nekane Aramburu, para adentrarnos, no en los mecanismos de los colectivos, sino en el colectivo como modo de hacer, como método de trabajo. Como explica Aramburu entre todos ellos, hay diversas tipologías cuya atmósfera y mecanismos han ido variando con el tiempo:

- Espacios gestionados por artistas con fuerza centrífuga o centrípeta respecto al sistema del arte.
- El taller de artistas o local de producción como caja de resonancias.
- Modelos de espacios mixtos como centros culturales polivalentes.
- Centros o proyectos de autogestión asamblearia como dispositivos de participación ciudadana de segunda generación.

⁶²³ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 74.

⁶²⁴ ARAMBURU, Nekane: «Transforma», en *La Guía Ajoblanco* n.º 6 de Septiembre de 1988, p. 113 (citado por MARÍN GARCÍA, Teresa: *La creación...*, *op. cit.*, p. 145).

⁶²⁵ *Idem.*

⁶²⁶ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 75.

- Espacios y actividades en el ámbito rural o periférico con un claro componente formativo.
- Proyectos de artista-gestor; el espacio como obra.
- El colectivo-espacio como instrumento político e ideológico.
- Espacios *turbomix* para actividades y encuentros varios sin pretensión curatorial.
- Plataforma de experimentación comisariada en espacios expositivos, ediciones o Internet.
- Productoras especiales.

Según Nekane Aramburu⁶²⁷ los avances logrados por los colectivos independientes se orientan en tres vertientes de influencia en el sistema de las artes:

- La inclusión normalizada en las programaciones culturales de proyectos basados en lo interdisciplinar y las prácticas transmediales.
- Al trabajar desde la horizontalidad, en y con la creación, estas estructuras flexibles han contribuido a la profesionalización del sector a través de la reivindicación de honorarios justos, el reconocimiento de la propiedad intelectual, el copyleft y licencias creative commons, así como la aplicación de los códigos de buenas prácticas gestados entre sus bases.
- Ser independiente o alternativo va vinculado más a conceptos de posición crítica, autonomía e I+D en las artes que a ser meros productores de actividades para programaciones más o menos estables. Su capacidad de generadores de proyectos y el bajo coste de los mismos han comenzado a interesar al sector institucional.

1.2. Gestión independiente y autogestión

Se podrían encontrar antecedentes de las prácticas de gestión independiente en algunas actividades artísticas que se fueron generando desde finales del siglo XVIII. El sociólogo Vicenç Furió nos recuerda algunos de estos posibles antecedentes:

⁶²⁷ *Ídem.*

a finales de siglo XVIII ya se dejan sentir las primeras voces que van en contra de la Academia y la oposición a este sistema se agudiza a partir de mediados del siglo XIX. Las exposiciones, total o parcialmente independientes de los salones oficiales, se suceden: en el año 1855, Courbet monta una exposición individual por su cuenta; en 1863 se inaugura el Salón de Rechazados; en 1874 se constituye una «sociedad anónima y cooperativa de artistas», que organiza una exposición colectiva independiente de los salones oficiales en el estudio del fotógrafo Nadar; y en 1876 se monta una exposición de pintores impresionistas en la galería del marchante Paul Durand-Ruel.⁶²⁸

Los antecedentes de la gestión independiente tienen su origen especialmente en Francia, en torno al periodo en que se fraguó la Comuna de París (1871). Algunos artistas e intelectuales estuvieron directamente implicados, como Courbet que se encargó de gestionar los museos de París.

Pero antes de adentrarnos en el estudio de la autogestión, comenzaremos definiendo los matices existentes entre los términos gestión independiente y autogestión, que a simple vista no parecen tener diferencias. Por un lado independiente significa que no tiene dependencia, que no depende de otro, significado similar al prefijo «auto-» que significa propio, es decir, que queda fuera de la influencia de otros. Aparentemente ambos términos son sinónimos y se aproximan a la idea de autonomía ideológica. Pero existen matices que los diferencian.

En el *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas*, celebrado en julio de 2011 en Córdoba (Argentina), se planteó la cuestión de la utilización de la palabra autónomos o de la palabra independientes, dando respuesta a la siguiente pregunta: «¿Por qué autónomos y no independientes? Porque la independencia encierra —en su enunciación— dominación y su correlativa emancipación; y nosotros no creemos en autoridad alguna de la cual liberarnos.»⁶²⁹ En este encuentro se pone también sobre la mesa la cuestión que atañe a la co-dependencia, entendida esta como una necesidad.

«Creemos en la co-dependencia como un sistema de trabajo, de amistad y de deseo. Porque nos queremos y nos necesitamos; pero a sabiendas de que eso no implica la subordinación a un manifiesto, ni la supremacía de los objetivos de unos sobre otros; que no forzaremos a otros a encajar con nuestros conceptos, porque para nosotros el arte contemporáneo no es un ejército ni una empresa, aunque a veces sea la vía más eficiente de ejecutarlo. Porque para nosotros es —ni más, ni menos— un sistema de interrogación de la realidad».⁶³⁰

A estas ideas sumamos la definición de autogestión aportada por Javier Encina y María Ángeles Ávila, en el libro *Autogestión de la vida cotidiana*, para los que el concepto de

⁶²⁸ FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, p. 283.

⁶²⁹ SEPÚLVEDA T., Jorge / PETRONI, Ilze: «Autónomos, no independientes», *Curatoria Forense*, [en línea] [Fecha de consulta: 09/06/2014]. Disponible en: <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=1215>

⁶³⁰ *Idem*.

autogestión demanda «romper con las tradicionales pautas de dominio jerárquico dentro de las instituciones, propugnando una distribución horizontal del poder, que conlleva un incremento de la participación y compromiso de los individuos con la tarea colectiva y un ejercicio de la libertad responsable.»⁶³¹

Atendiendo a las definiciones anteriormente mencionadas, podemos concretar que la autogestión se realiza desde colectivos autónomos autosugestionados ideológica y económicamente⁶³². En principio estas parecen ser las diferencias fundamentales con respecto a la gestión institucional, pero como ya mencionábamos anteriormente los adjetivos independiente o alternativo están vinculados a posiciones críticas, a autonomía, investigación y desarrollo en las artes, y no únicamente a la producción de actividades, de ahí que el posicionamiento crítico sea una de las características de este tipo de gestión.

Por otro lado, es importante destacar que el sistema del arte actual, ya no se apoya en un sistema de orden piramidal, tal y como lo defiende Aramburu,

se ha convertido en una especie de rizoma, como el de Deleuze y Guattari, que aprehende de las multiplicidades. Nos encontramos ante un declive de lo que denomino Sistema Autista y Endogámico del Arte (SAEA) para comenzar a generar nuevas vías de trabajo basadas en la red y en lo horizontal.⁶³³

Para Aramburu⁶³⁴ existen tres circunstancias que están haciendo cambiar la gestión basada en jerarquías verticales por la basada en jerarquías horizontales, éstas son:

1. La validación del comisario-artista (criatura bicéfala y hermafrodita) y de las empresas productoras y de servicios varios en reconversión frente a la figura del emprendedor cultural.
2. La cesión de competencias públicas a la gestión privada, a los marchantes y a mediadores menos influenciados por la dictadura de los críticos y profetas del discurso.
3. La debilitación de la institución-museo y la consolidación de las iniciativas independientes y participativas.

⁶³¹ ENCINA, Javier / ÁVILA, María Ángeles: «Zaguán», en ENCINA, Javier / ÁVILA, María Ángeles (coords.): *Autogestión de la vida cotidiana*. Sevilla, Colectivo de Ilusionistas Sociales - UNILCO-Espacio Nómada, 2012, p. 5.

⁶³² Algunos de los colectivos independientes pueden recibir subvenciones institucionales, pero se entiende que son independientes si en las labores de gestión ideológica no influye la institución externa.

⁶³³ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 76.

⁶³⁴ *Ídem*.

Basándonos en las definiciones mencionadas anteriormente, estableceremos como características fundamentales predominantes⁶³⁵ en la autogestión, las siguientes:

- Se realiza desde colectivos (de forma asamblearia y no individualizada, su órgano de decisión es la asamblea horizontal)
- Disponen de independencia ideológica y económica (tienen autonomía económica, por lo general no dependen de subvenciones privadas o estatales)
- Desarrollan proyectos innovadores y experimentales (en el ámbito de la producción y de la gestión artística y social, en el ámbito de la creación artística contemporánea, etc.)
- Trabajan desde una posición crítica hacia el sistema del arte institucional

1.2.1. Colectivos gestores autónomos

La historia de estos colectivos gestores en España⁶³⁶ comienza tras la postguerra y se desarrolla hasta la actualidad. Algunos de los grupos pioneros más destacados fueron *El Paso* en Madrid, *Dau al Set* en Calaluña, *Parpalló* en Valencia o *Equipo 57* en Córdoba.

Nos interesan especialmente los grupos artísticos que desarrollan una actitud crítica en lo que se refiere al sistema del arte español, que comienzan a preocuparse por la gestión además de por la creación. Surgen así, nuevos modelos de gestión y difusión del arte actual, muchos de ellos se conforman a partir de colectivos de artistas y arquitectos.

La proliferación de colectivos en España es numerosa y diversa, reseñaremos aquí únicamente aquellos que resultan más interesantes para los objetivos de nuestro estudio, es decir, aquellos que tienen que ver con los nuevos modelos expositivos y con el uso del espacio público. Este tipo de formaciones suelen ser efímeras, algunos de los casos que

⁶³⁵ Esto no significa que se den en todas las circunstancias ni que todas ellas sean características imprescindibles.

⁶³⁶ Algunos trabajos que abordan este tema son:

- ARAMBURU, Nekane: *Historia de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado Español (1980-2010)*, Vitoria-Gasteiz: (autoedición), 2011

- ARRAZOLA, Txaro: *Creación colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del Arte Contemporáneo*, Tesis doctoral, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2012. Accesible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/10282>

- BAEZA MEDINA, Almudena: *Arte colectivo Neopop en el Madrid de los 90*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

- BARRA DIAGONAL: *Infraestructuras Emergentes*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

- MARÍN GARCÍA, Teresa: «Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012)» en DE LA CALLE, Román (coord. ed.): *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*, Valencia, 2013.

comentaremos a continuación ya no están en activo. Aunque muchos de ellos trabajan a nivel nacional e internacional, la localización es de vital importancia ya que por lo general trabajan desde el contexto en el que se encuentran, con una fuerte vinculación a barrios o a ciudades concretas. Algunos de los ejemplos que destacamos son: en Sevilla, el grupo de Santiago Cirugeda, *Recetas Urbanas* (2003). En Madrid, *El Ojo Atómico* (1992) —más tarde *Antimuseo* (1995)—, *Todo por la Praxis* (1999), *Liquidación Total* (2002-2009) o *Ésta es una plaza* (2009). En Bilbao *Espacio Abisal*, *Consonni* (1997) y *ANT-espacio* (2010). *La casa del cactus* en Mallorca (1996), *Barra diagonal* (2009) y *Sin espacio* (2011) en Valencia, *Caldo de cultivo* (2006) en Tarragona, e *Idensitat* (1999) en Calaf, Manresa y Barcelona. Repetimos que los nombrados aquí sólo son unos pocos de la inmensa cantidad de proyectos colectivos relacionados con el arte y el espacio urbano, algunos de ellos no son colectivos, sino que son asociaciones, proyectos, estudios, productoras, etc., rasgos que también nos interesan, ya que como decíamos anteriormente los límites en este ámbito son difusos y confusos, pero esa confusión es una de las bazas con la que muchas veces juegan este tipo de iniciativas.

El principal criterio de selección es que estos colectivos no poseen un espacio físico, o si lo poseen no es de vital importancia para el desarrollo de sus actividades —que en su mayor parte poseen un carácter nómada— pudiendo éstas ser realizadas en cualquier lugar. Por otro lado, la mayor parte de estos colectivos trabajan en ámbitos geográficos generalmente limitados y cercanos, como barrios, o zonas específicas —parques, jardines, calles, etc.— de ciudades o pueblos, por lo que su vinculación al espacio se da más en un territorio abierto que en un espacio expositivo concreto. A continuación realizaremos una breve descripción de las iniciativas colectivas que más nos interesan atendiendo especialmente a la carencia de edificio expositivo.

A pesar de la dificultad que supone realizar una clasificación sesgada en este ámbito, nos centraremos para su ordenación en tres criterios que tienen relación con la carencia de edificio expositivo, distinguiendo entre los que:

- Utilizan espacios cerrados cedidos por terceros
- Construyen dispositivos arquitectónicos que se encuentran en los límites entre el interior y el exterior, entre lo público y lo privado
- Intervienen el espacio público de forma abierta

Estas formas de utilización son las predominantes en cada una de las iniciativas colectivas mencionadas, pero no son únicas ni estancas en la mayoría de los casos. Entre los que utilizan espacios cerrados cedidos por terceros destacamos las actividades realizadas desde *Espacio Abisal*, *La casa del cactus* —en su segunda etapa—, *Consonni* —también, en su segunda etapa—, *Liquidación Total*, *Barra Diagonal*, *ANT-espacio* y *Sin espacio*.

*Espacio Abisal*⁶³⁷, es una asociación cultural multidisciplinar sin ánimo de lucro, fundada en 1996 por un grupo de artistas cuyo objetivo es generar una infraestructura eficaz, sólida y creciente de apoyo a la creación. Inicialmente se constituyó como un grupo de artistas gestores carente de espacio. En 1996 instalan su sede en un bajo de la calle Alameda de Mazarredo, en Bilbao. En el año 2000 se trasladan a una nueva sede de la calle Urazurrutia, en el barrio de Bilbao la Vieja. Tras el derribo del edificio, continuaron su andadura en la calle Hernani, espacio que anunciaba su cierre a finales de 2010. Desde enero de 2011, Abisal es una estructura variable y nómada, que conserva su capacidad de respuesta crítica y su filosofía fundacional. En todo este tiempo Abisal ha sido promotor de encuentros, intercambios, charlas, etc., y ha difundido la creación y el pensamiento contemporáneos. En estos momentos, es un organismo de producción de bienes simbólicos y un lugar de reflexión itinerante, que funciona como oficina de producción, situación que permite redefinir su forma de trabajar, su estructura y sus objetivos de acuerdo con cada proyecto.

*La casa del cactus*⁶³⁸ es un proyecto cultural multidisciplinar que surge como una plataforma para que artistas y creativos trabajen para favorecer el contexto apropiado para la cultura, promoviendo la colaboración entre artistas, organizando oferta cultural alternativa y favoreciendo la comunicación en general de todos los participantes del mundo del arte, la cultura y la sociedad. Entre los años 1996 y 2000 *La casa del cactus* se ubica en una casa rural del pueblo de Ses Salines (Mallorca). La casa y sus exteriores se ofrecían a artistas para que estos desarrollen sus propuestas. En el año 2000 *La casa del Cactus* pierde su espacio por motivos especulativos, desde entonces desarrolla otras vías de participación y de trabajo sin un local propio, como la promoción de proyectos culturales, exposiciones, publicaciones, etc.

⁶³⁷ <http://www.espacioabisal.org>

⁶³⁸ <http://www.lacasadeltactus.org>

*Consonni*⁶³⁹ es una productora de arte contemporáneo localizada en Bilbao. Desde 1997, *Consonni* invita a artistas a desarrollar proyectos que generalmente no adoptan un aspecto de objeto de arte expuesto en un espacio. *Consonni* investiga fórmulas para expandir la práctica del comisariado, la producción y la noción de programación, además de editar libros de arte. En la actualidad su producción se divide en cinco líneas de trabajo que se entremezclan:

1. Invitaciones abiertas en las que se realizan trabajos con artistas que desarrollan proyectos de arte con formatos muy diferentes.
2. Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo. Investigaciones sobre las acepciones del concepto producción.
3. ENPAP (European Network of Public Art Producers). *Consonni* forma parte, junto con otras organizaciones europeas, de esta red que investiga las posibilidades del arte de crear esfera pública.
4. Edición de publicaciones de arte. La línea editorial de *Consonni* cuenta con tres colecciones: Proyectos, Paper y Beste, para publicar diversidad de formatos y explorar las posibilidades de la edición.
5. Programación en *Consonni*. HPC, con_textos y actividades out. Programaciones experimento en la oficina a pie de calle de *Consonni*.

En lo que respecta al centro de operaciones, *Consonni* ha cambiado su ubicación en varias ocasiones. En 1997 se ubica en una fábrica abandonada en Zorrozaurre (Bilbao), fábrica de la que toma su nombre; hasta noviembre de 1998. Tras dejar la fábrica *Consonni* abandona la noción de «centro de prácticas artísticas contemporáneas» que lo definía hasta entonces. Así, *Consonni* pasa de una espacio fabril de 8.000 m² a una pequeña oficina de 11 m² en el centro de la ciudad de Bilbao, en el edificio de la Fundación EDE en la que se establece durante diez años. En estos años sin espacio propio busca en cada ocasión el espacio más apropiado para cada proyecto. La oficina se trasladó dos veces, durante dos años se ubica en las antiguas oficinas del cura de la parroquia Cristo Rey, y posteriormente, durante un año, comparte local con Stereozona⁶⁴⁰ en el edificio del Muelle 3 de la Merced. En la actualidad *Consonni* posee un espacio propio desde el que amplía sus posibilidades de acción mediante presentaciones, talleres, sinérgias con otras

⁶³⁹ <http://www.consonni.org/es>

⁶⁴⁰ <http://stereozona.com>

organizaciones y participa activamente en la creación del centro social y cultural Sarean⁶⁴¹ junto a otros agentes culturales del barrio.

*Liquidación Total*⁶⁴², nace en Madrid en 2003 (sin actividad desde 2009) como una asociación cultural dedicada a respaldar, desarrollar y exponer dentro del marco del barrio de Malasaña proyectos artísticos contemporáneos de carácter internacional. Ellos mismos argumentan que:

La revisión de los métodos de archivo (museos, centros de arte, galerías,...) las nuevas relaciones contextuales y los proyectos participativos de los jóvenes productores culturales, constituyen nuevas formas de expresión estética que mantienen una actitud crítica hacia las instituciones consolidadas, ofreciendo como contrapartida espacios de acción y mediación artística alternativos.

Liquidación Total pretende tomar en consideración estos planteamientos y contribuir con sugestivas exposiciones a animar la actividad cultural, artística y de participación del entorno de Malasaña.⁶⁴³

Liquidación Total plantea una línea de trabajo abierta que no se limita ni a un calendario ni a un espacio concreto. Indaga en busca de proyectos artísticos y prepara exposiciones guiada únicamente por criterios cualitativos. Trabaja con propuesta que no admiten fácilmente una clasificación en los patrones habituales de gestión artística, como intervenciones específicas en el lugar, puntos de referencia críticos y ejercicios de interrogación cultural a las instituciones. Estas propuestas no tienen una naturaleza estática ni existen por sí mismas, sino que continuamente se va construyendo tanto social como culturalmente. *Liquidación Total* contaba con el apoyo de entidades como el Goethe Institut Madrid y el Área de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid y desde 2007, también, con el apoyo económico de entidades privadas dedicadas a la producción y montaje de exposiciones y eventos culturales.

*Barra Diagonal*⁶⁴⁴ es una asociación orientada hacia la producción de conocimientos que organiza jornadas, seminarios, talleres y exposiciones partiendo de una noción básica de educación expandida. Desde sus comienzos en 2009, ha colaborado con instituciones, centros de producción o espacios culturales así como con plataformas autogestionadas de producción cultural. Su objetivo es llevar a cabo una diseminación de acciones

⁶⁴¹ <http://sarean.info>

⁶⁴² <http://www.liquidaciontotal.org>

⁶⁴³ <http://www.liquidaciontotal.org/asociacion.htm>

⁶⁴⁴ <http://barradiagonal.wordpress.com>

comunicativas y de intercambio de conocimientos. No tienen espacio físico, su sede social se encuentra en la ciudad de Valencia.

*ANT-espacio*⁶⁴⁵ es un colectivo que nació en el año 2010 en Bilbao con la intención de generar proyectos experimentales dentro de la producción cultural, buscando siempre trabajar sin un espacio concreto, de ahí el nombre del colectivo. Partiendo de la ausencia de un espacio físico sobre el que trabajar, el colectivo *ANT-espacio* se centra en la investigación y la gestión cultural generando nuevos formatos artísticos que abarcan diferentes ámbitos. Existe un interés notable por la investigación de formatos alternativos al expositivo, así como de otras posibilidades de divulgar el arte contemporáneo. Desde sus comienzos, el colectivo *ANT-espacio* ha llevado a cabo diversos proyectos, utilizando para ello espacios expositivos como el MUSAC (León), Alhóndiga Bilbao (Bilbao), Matadero (Madrid), etc., además de lugares abiertos no dedicados a fines expositivos. Al utilizar tanto espacios cerrados cedidos por terceros como espacios abiertos, el trabajo de este colectivo se encuentra a medio camino entre este primer bloque y el tercer bloque, el de los que intervienen el espacio público de forma abierta. De entre los proyectos realizados destacamos *Desplazamientos temporales*. En *Desplazamientos temporales* se plateaba a los artistas trabajar en la creación de un trabajo específico tanto para un espacio determinado como para un tiempo acotado. De esta forma, la exposición se convierte en un acontecimiento único con una duración de doce horas. El colectivo *ANT-espacio*, además de trabajos de comisariado, realiza otro tipo de trabajos, como publicaciones.

*Sin espacio*⁶⁴⁶ es un proyecto de la asociación cultural sin ánimo de lucro *Otro espacio*⁶⁴⁷ que comienza en el año 2011 y que está dirigido por Juan José Martín Andrés y Alba Braza Boils. Sin Espacio, como su propio nombre indica carece de espacio expositivo propio y se caracteriza por organizar sus exposiciones divididas en el tiempo en forma de ciclo. El título de cada ciclo viene dado por el nombre de la calle donde acontece, y cada una se da en un espacio diferente. Su carácter es nómada y efímero. Se acompaña de una publicación periódica que queda como memoria de lo acontecido en cada ciclo expositivo.

⁶⁴⁵ ANT-espacio: <https://colectivoant.wordpress.com>

⁶⁴⁶ <http://www.otroespacio.org/web/>

⁶⁴⁷ Otro espacio surge en Mislata (Valencia) en el año 2007, como un espacio para la difusión de arte contemporáneo.

A continuación veremos los colectivos o proyectos agrupados en torno al segundo criterio, aquellos que se encuentran explorando los espacios y los límites entre el adentro y el afuera, construyendo dispositivos arquitectónicos. En este grupo destacamos las actividades realizadas por *Todo por la Praxis*, *Recetas Urbanas* y *Caldo de cultivo*.

Todo por la praxis, es un colectivo de carácter multidisciplinar que desarrolla parte de su trabajo en la construcción colaborativa de pequeños dispositivos arquitectónicos o urbanísticos que permitan la reconquista del espacio público y su uso colectivo. Para ello trabaja como un laboratorio de proyectos estéticos experimentales, que desarrolla herramientas de acción directa y procesos de transformación urbana participativa. Su principal método de trabajo estriba en los talleres de construcción colectiva, mediante los cuales generan entornos de aprendizaje colaborativo y de participación en los que se implica a los ciudadanos fomentando la apropiación y el emponderamiento. Los laboratorios experimentales se sitúan en cooperación con la comunidad local, movimiento social o iniciativa ciudadana para responder a sus necesidades desarrollando la activación de los recursos urbanos disponibles. El objetivo principal de *Todo por la praxis* se sitúa en la reconquista de los ciudadanos de su derecho a la ciudad.

*Recetas Urbanas*⁶⁴⁸, es un estudio de arquitectura diferente que desarrolla proyectos de subversión en distintos ámbitos de la realidad urbana, que van desde ocupaciones sistemáticas de espacios públicos con contenedores, hasta la construcción de prótesis en fachadas, patios, cubiertas e incluso solares. Todo ello entre la legalidad y la ilegalidad, para recordar el enorme control al que estamos sometidos. En 2007 nació un proyecto de colaboración con otros colectivos que se denominó *Camiones, contenedores y colectivos*. El proyecto parte de la posibilidad de rehusar unos contenedores-viviendas cedidos por la Sociedad Municipal de rehabilitación urbana del Ayuntamiento de Zaragoza, que provenían de un asentamiento temporal desmantelado. Los contenedores se ofrecieron desde *Recetas Urbanas* a diferentes asambleas, cooperativas, colectivos y asociaciones para que éstos les diesen uso como sede residencial y/o centro de trabajo. El proyecto, que se convirtió en un grupo de proyectos, sirvió como experimento a diferentes colectividades que han generado diferentes formas de gestión, financiación y maneras de funcionar como asociaciones, colectivos o cooperativas. Los colectivos participantes fueron: *Córdoba Solidaria*, *Poliposeidas* y *Barbicana* en Córdoba; *La Fundación* en Espulgas, *Platonic*, *Cooperativa*

⁶⁴⁸ <http://www.recetasurbanas.net>

Sostre Cívic y Autarquía en Barcelona; *Sartales* en Argucias y *Asociación Proyecta* en Castellón; *Agoras* en Valladolid; *Asociación Aula Abierta* en Granada, *Asociación Trincharte*, *La casa Invisible*, y *Rizoma* en Málaga; *Colectivo ALGA* en Pontevedra; *V de Vivienda*, *La Prospe audiovisual*, *ASA*, *Patio Maravillas* y *Cooperativa Cobijo* en Madrid, *Vécinos del Cerrillo* en Badajoz; *Cooperativa CIT-Arte*, *En un Lugar de Creación* y *A Contramano* en Sevilla; *Arquitectura se mueve* en Valencia; *Tercer Asalto* en Zaragoza; *Caldo de Cultivo* en Tarragona, y el proyecto *Niú/Bòlit Centro de Arte Contemporáneo de Gerona*.

*Caldo de cultivo*⁶⁴⁹ es un colectivo artístico cuyos miembros proceden del mundo del arte, de la antropología, del diseño, la fotografía, la arquitectura, la música, etc. Con especial interés por las intervenciones en el espacio público y que se autodefine de la siguiente forma:

Frente a la experiencia totalitaria y totalizadora de la ciudad como consumo, proponemos pensar lo urbano como espacio necesariamente conflictivo y contradictorio, como terreno de lucha política y creación poética, como temporalidad para la construcción de lo común, como lugar para la creatividad insurgente y la resistencia. Así, sabiéndonos huéspedes (hospedadores y hospedados) de un mundo que vomita sin pudor miseria, mutismo y conformidad; buscamos poner en práctica una estética y una política bacteriana: microorganismos ubicuos que actúan contra el consenso, y discursos infecciosos que pervierten un destino que nos presentan como natural.⁶⁵⁰

Caldo de cultivo comienza en 2006 con *CaldodeCultivo MGZ*, una publicación experimental de arte y pensamiento contemporáneo, en la que participan creadores gráficos y literarios. No pretende ser estrictamente una publicación de arte urbano o últimas tendencias, sino que intenta aportar un particular reflejo de la sociedad y el tiempo en el que está inserta. Cada número parte de un tema monográfico. La quinta edición estuvo dedicada al ego en relación a internet, redes sociales, etc. La edición número 4 estuvo dedicada al tema de la vivienda. De este número surgió el espacio *Künstainer*, en colaboración con Santiago Cirugeda. *Künstainer* fue un espacio artístico informal creado a partir del reciclaje de tres contenedores prefabricados, cedidos por Cirugeda, que habían funcionado previamente como vivienda de emergencia. Se inauguró el 13 de junio de 2008, en los jardines del Campo de Marte de Tarragona. Un espacio vivo abierto a todo aquel artista o colectivo necesitado de mostrar y compartir su creación, poniendo especial énfasis en propuestas emergentes y experimentales. *Künstainer* fue un proyecto generador de sinergías participativas y creador de tejido urbano, que sólo duró seis meses, alguien adelantó su final prendiéndole fuego.

⁶⁴⁹ <http://caldodecultivo.com>

⁶⁵⁰ <http://caldodecultivo.com/Info>

En el tercer grupo, el del terreno de las intervenciones en el espacio público de forma abierta —sin espacio acotado— destacamos las iniciativas de *Antimuseo*, muchas de las propuestas de *Idensitat* y *Ésta es una plaza*.

El *Antimuseo*⁶⁵¹ es un proyecto curatorial que experimenta sobre los mecanismos de legitimación de la obra de arte. Su trabajo se centra en el proceso social donde se produce el valor simbólico y económico de la obra de arte, así como en el análisis de la estructura y límites de la institución arte. En la primera etapa, comprendida entre 1992 y 1994, trabajaban bajo nombre de *Ojo Atómico*, desarrollando un programa para un lugar específico, una antigua fábrica de Madrid situada en la calle Sánchez Pacheco. En la segunda etapa, que duró cinco años —desde 1995 hasta el año 2000—, carecen de sede propia, con lo que el programa se traslada a distintos entornos: locales en desuso, viviendas, espacios públicos, etc. En la tercera etapa, entre 2003 y 2007, vuelven a disponer de sede física, ubicada en el número 25 de la calle Mantuano, en Madrid. En esta etapa comienza la investigación sobre modelos de participación y de contextualización de la obra de arte en contextos específicos y relacionada con sus conflictos sociales y políticos. Tras el cierre de la sala en 2007, el *Antimuseo* se centra en proyectos en el espacio público. Desde sus comienzos el *Antimuseo* ha desarrollado proyectos en diversos lugares de Méjico, Lima, Colombia y España.

Idensitat, es un proyecto de arte que experimenta formas de incidir en el territorio en sus dimensiones espacial, temporal y social, mediante propuestas creativas. El proyecto es un sistema complejo que incorpora otros proyectos, acciones o intervenciones; impulsa procesos, configura exposiciones, publica, etc. Reúne un conglomerado de estrategias creativas para realizar distintas actividades, que se fundamenta en dinámicas colaborativas para poner en relación las prácticas artísticas contemporáneas con el espacio social. *Idensitat* es un proyecto independiente que cuenta con la colaboración de Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Fundació/ Colección Júmex, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, *Hangar* (Barcelona) y que forma parte de la Xarxa d'Espais de Producció Xarxaprod. *Idensitat* combina la investigación, la producción y la formación, en un contexto determinado. *Idensitat* hace evidente la función activa del arte en el contexto social mediante el uso de la expresión «experimentar con el lugar para transformar las prácticas artísticas, y experimentar con

⁶⁵¹ <http://www.antimuseo.org>

las prácticas artísticas para transformar el lugar»⁶⁵². *Idensitat* ofrece un entorno de producción itinerante, que recorre el territorio abriendo espacios de reflexión desde los que realizar análisis y propuestas de transformación relacionadas con el espacio público. La primera edición de *Idensitat* tuvo lugar en Calaf en los años 1999 y 2000 como un proyecto de intervención artística en el espacio público mediante propuestas de creadores procedentes de diferentes disciplinas, que buscaba la implicación con un contexto concreto mediante mecanismos de implicación en lo social. Las convocatorias se suceden de forma bianual, a partir de su quinta convocatoria el proyecto se extiende y colabora mediante el trabajo en red con otras iniciativas para la producción de proyectos, actividades de difusión y experimentación con diferentes públicos. Tras la sexta convocatoria se abandona la forma de convocatoria única bianual para seguir una línea propositiva de continuidad, expresada por propuestas en relación con un ámbito temático y un lugar específico, como propuestas en torno a la idea de barrio o proyectos cooperativos y de coproducción. La última edición, *Traslocaciones*, tiene lugar entre 2014 y 2015. Ramón Parramón define las experiencias desarrolladas en el marco de *Idensitat* de la siguiente forma:

La palabra «experiencias» asociada al arte y al territorio supone poner en evidencia que el tipo de actividad artística que aquí se formula poco tiene que ver con la construcción de objetos, piezas unidimensionales y sí bastante más con el hecho de generar situaciones concretas, procesos abiertos, análisis de carácter crítico, intervenciones puntuales en el espacio u otras posibilidades que se plantean a partir de la especificidad de la propuesta y la interacción con el lugar.⁶⁵³

*Ésta es una plaza*⁶⁵⁴, es un proyecto que nace del taller *Montaje de acciones urbanas* organizado por *La Casa Encendida* y el grupo *Urbanacción* de Madrid, con la colaboración de la asociación *Estermi* de Milán. El taller consistió en transformar un solar, que llevaba treinta años abandonado, en un espacio público abierto en el barrio de Lavapiés (Madrid). Tras la realización de varias entrevistas a los habitantes del barrio se detectó la necesidad de un espacio verde en Lavapiés. La acción consistió en la realización de una gran plaza verde, que fue denominada como *Ésta es una plaza*.

Además de no poseer espacio propio o de haberlo cambiado según las necesidades o los recursos existentes, las iniciativas que acabamos de presentar tienen en común como ingrediente principal, el cuestionamiento de los circuitos expositivos y del sistema del arte,

⁶⁵² <http://www.idensitat.net/es/que-es-id-sp-1699997182>

⁶⁵³ PARRAMÓN, Ramón: «Arte...», *op. cit.*, p. 11.

⁶⁵⁴ <http://estaesunaplaza.blogspot.com.es>

planteando alternativas a las formas tradicionales de mostrar el arte y de participar en él. Estas iniciativas se gestionan de manera colectiva, predominando como forma de trabajo la asamblea horizontal y alejándose de las jerarquías. La principal preocupación de todas ellas es el contenido de sus propuestas, existiendo una profunda inquietud sobre cuestiones sociales y culturales, de ahí que muchas de las iniciativas que hemos mencionado adopten la denominación de proyecto y no de espacio o colectivo, ya que muchas veces estos proyectos no son abiertos únicamente en lo que se refiere a los espacios, sino que también lo son en lo que se refiere a los miembros del colectivo o colectivos participantes en los proyectos.

1.2.2. Redes y encuentros de colectivos

En el ámbito de la gestión colectiva existen numerosas redes y se realizan numerosos encuentros para poner en común estrategias de gestión, realizar trabajos colaborativos, etc. Estos encuentros funcionan generalmente a modo de jornadas de formación basadas en el intercambio de conocimientos y experiencias y de ellos surgen nuevos caminos para la gestión de la creación contemporánea.

El primer encuentro de colectivos independientes celebrado en España fue el *Encuentro de Espacios y Colectivos Españoles* organizado por *Trasforma*⁶⁵⁵ en Vitoria-Gasteiz, en noviembre de 1994. En total, se realizaron cinco *Encuentros de Arte Actual*: el primero llevó por título *Otros modelos de gestión y difusión para el arte*. El siguiente se celebró en Murcia en 1995, titulado *Modelos independientes para la gestión y difusión del arte*, y estuvo organizado por el colectivo *Mestizo*, de Murcia, y *Transforma*, de Vitoria. El tercero denominado *Encuentros internacionales de colectivos independientes para la gestión y difusión del arte*, se celebró en Vitoria, en 1996. En noviembre de 1997 se celebraron en Barcelona los cuartos Encuentros de Arte Actual, organizados por *Coclea*. El quinto encuentro tuvo lugar en 1998 en Valencia y se organizó en colaboración con *Purgatori* y *La Esfera Azul*. Estos encuentros tenían como objetivo difundir y dar a conocer la creación contemporánea más vanguardista, instalaciones, *performances* y arte relacionado con las nuevas tecnologías. El primero de

⁶⁵⁵ Colectivo surgido en Vitoria entre los años 1994 y 1995, por iniciativa de Nekane Aramburu y Eva Gil de Prado. Su proyecto promueve la relación de profesionales del arte interesados en generar un ámbito de difusión y conocimiento de la creación contemporánea a través de la investigación y el pensamiento. Se mantuvo activo hasta 2003.

estos encuentros, fue el germen del movimiento que dio lugar a la Red Arte (Red de espacios y colectivos independientes para la gestión y difusión del arte actual).⁶⁵⁶ En los últimos años se han realizado varios encuentros nacionales de colectivos autogestionados, que han dado lugar a la formación de varias redes como *Arquitecturas Colectivas* o la *Red Transibérica*.

La plataforma *Arquitecturas Colectivas*⁶⁵⁷, es una red internacional de personas y colectivos que surge en 2007 y que promueven la construcción participativa en el entorno urbano. La red proporciona un marco instrumental para la colaboración en diferentes tipos de proyectos e iniciativas. Esta red plantea una aproximación alternativa a la práctica arquitectónica convencional, introduciendo el trabajo en red, el establecimiento de un banco de conocimientos y recursos comunes, así como prácticas colaborativas tanto en la ideación como en la ejecución de proyectos. La plataforma *Arquitecturas Colectivas*, ha promovido desde sus comienzos diversos encuentros como el celebrado en Valencia, entre el 18 y el 24 de julio de 2011, denominado *Comboi a la fresca*. El próximo encuentro *VIII Encuentro Internacional de Arquitecturas Colectivas* está previsto para septiembre de 2015 y se realizará en Extremadura.

Entre los realizados en los últimos años, destacamos *Zig-Bee Encuentro de espacios artísticos autogestionados*, *MODIFI - Modelos, diferencias y ficciones en la producción independiente de cultura contemporánea*, *Encuentro de espacios independientes*, y el *Primer Encuentro Ibérico de Espacios Culturales Independientes*.

Los días 1, 2 y 3 de octubre de 2009 se celebró en Gijón el *Zig-Bee Encuentro de espacios artísticos autogestionados*. La Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón promueve la organización de este encuentro que parte de una iniciativa de la asociación cultural *El hervidero*. El *Zig-Bee* se presenta como una plataforma de intercambio e itinerancia de propuestas entre creadores, agentes y espacios que permite mantener una relación activa de colaboración artística. El objetivo de este encuentro era crear un espacio donde diferentes agentes del sector cultural pudieran encontrarse para analizar, reflexionar y plantear las posibilidades de diseño y puesta en

⁶⁵⁶ Para más información sobre la gestión de la *Red Arte* y las tres primeras ediciones de los *Encuentros de Arte Actual* es interesante consultar la publicación: ARAMBURU, Nekane / GIL DE PRADO, Eva (ed.): *Encuentros de arte actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*, Vitoria, Transforma, 1997.

⁶⁵⁷ <http://arquitecturascolectivas.net>

marcha de espacios artísticos autogestionados. En él participaron diversos colectivos de España y Portugal.

También en octubre de 2009 —los días 22, 23 y 24— tuvo lugar en Madrid el simposio *MODIFI - Modelos, diferencias y ficciones en la producción independiente de cultura contemporánea*, un proyecto iniciado por *Liquidación Total* en colaboración con el Goethe-Institut Madrid, el Foro Cultural de Austria y los Agentes Artísticos Independientes de Madrid - AAIM⁶⁵⁸. El objetivo central del trabajo desarrollado en *MODIFI* consistía en articular el debate alrededor del estado actual de la producción cultural independiente desde el punto de vista del espacio cultural como lugar de producción de espacio social. Además de otros objetivos como estrechar lazos y facilitar y acelerar el intercambio de información y conocimiento entre la escena local de Madrid y otros agentes culturales de dentro y fuera de las fronteras del Estado Español. *MODIFI* proponía una revisión y replanteamiento de las tácticas y estrategias de producción cultural independiente frente al nuevo paradigma de las «industrias culturales».

El 2 de febrero de 2011 Nekane Aramburú presentó, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, los resultados de su investigación sobre la historia y situación actual de los espacios independientes y colectivos de artistas en el Estado español desde 1980 hasta 2010. El trabajo titulado *Archivos Colectivos*, se materializa de dos formas, una web⁶⁵⁹ y un libro en los que se recogen modelos y experiencias de autogestión, producción y comunicación en la esfera cultural, en un momento en el que ésta carecía de infraestructuras y modelos institucionales. Previamente, el 29 de enero de 2011, se convocó desde *Amarika* (Vitoria) un *Encuentro de espacios independientes* recogidos en dicho estudio, encuentro al que acudieron, entre otros, el Museo Riojano de Arte Contemporáneo - MURAC (Logroño), *Espacio Tangente* (Burgos) y *Hacería* (Bilbao).

Los días 3, 4 y 5 de junio de 2011 en el *Centro de Creación Contemporánea Espacio Tangente*, en la ciudad de Burgos, se celebró el *Primer Encuentro Ibérico de Espacios Culturales Independientes*, y en el que participaron diversos colectivos y espacios como *Antic Teatre* (Barcelona), *El Hervidero* (Gijón), *Off Limits* (Madrid), *Espacio Guía* (Las Palmas de Gran Canaria), etc. Los colectivos y espacios reunidos en este encuentro acordaron constituir la *Red Transibérica de*

⁶⁵⁸ El AAIM es una plataforma que aglutina espacios e iniciativas independientes de productores de cultura contemporánea de Madrid (*La Enana Marrón*, *Off Limits*, *Brumaria*, Revista *La más bella*, *AcciónMad*, *Espacio Menosuno*, *In-Sonora*, *Radio Hablar en Arte*, *Arrebato Libros*, *Jaos*, etc.) y que desde el año 2006 mantiene un diálogo con el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid para el reconocimiento y apoyo de esta escena.

⁶⁵⁹ Actualmente inaccesible por falta de financiación.

*Espacios Culturales Independientes*⁶⁶⁰, a la que pueden adherirse espacios culturales independientes de los estados español y portugués. Hasta la fecha, se han realizado dos encuentros más el *Segundo Encuentro de la Red Transibérica de Espacios Culturales Independientes* celebrado en el centro cultural y taller colectivo *El Hacedor* (La Aldea del Portillo del Busto, Burgos) los días 29, 30 de Junio y 1 de Julio 2012 y el *Tercer Encuentro de la Red Transibérica de Espacios Culturales Independientes* celebrado en Bilbao entre el 5 y el 7 de abril de 2013.

Además de los encuentros y redes, existen trabajos de investigación que se proponen cartografiar los espacios, colectivos, asociaciones, etc., de carácter independiente que existen en el estado español. Además del mencionado *Archivos Colectivos* de Nekane Aramburu destacan *Cultura Independiente* y el *Mapa de espacios autogestionados, colectivos y asociaciones de difusión, gestión, producción e investigación de arte contemporáneo, en España y Portugal*, realizado por iniciativa de *Otro Espacio*.

El trabajo realizado en *Cultura Independiente*, por José Luis Rodríguez se materializa en el proyecto *Centros Culturales Independientes un proyecto de identificación, cooperación e internacionalización* en el que se investigan los espacios culturales independientes en España. Este proyecto, tiene por objeto recabar información relevante sobre los modelos de organización, gestión y programación de los espacios culturales independientes del territorio español, particularmente centros culturales multidisciplinares, para promover el intercambio de experiencias y cooperación entre ellos, además de con otros espacios europeos de características similares. El proyecto se realizó entre los años 2009 y 2011.

Por otro lado, el *Mapa de espacios autogestionados, colectivos y asociaciones de difusión, gestión, producción e investigación de arte contemporáneo, en España y Portugal*⁶⁶¹ reúne y geolocaliza los diferentes colectivos y espacios autogestionados repartidos por todo el territorio peninsular, con el objetivo de facilitar el trabajo en red de todos ellos.

También existen otro tipo de prácticas colaborativas interesantes, en cuanto a la mediación de políticas culturales y pedagógicas. Dos de los ejemplos más recientes son el

⁶⁶⁰ <http://redtransiberica.wordpress.com> y <http://www.transiberica.org>

⁶⁶¹ El contenido del mapa puede consultarse en: <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zu0VvMDGMIVM.krLKdlI20HRpQ&hl=es>

programa de mediación pedagógica *Pedagogías de fricción*, y el espacio de consulta en red *Polièdrica*.

El programa de mediación pedagógica *Pedagogías de fricción*⁶⁶² conducido por Aida Sánchez de Serdio, Cristian Añó y Rachel Fendler tiene como objetivo construir relaciones de forma negociada con y entre varios colectivos a partir de las propuestas que integran el ciclo *Lesson 0*. Un ciclo de exposiciones del Espacio 13 de la Fundación Joan Miró para la temporada 2014-2015, que reflexiona sobre el estado de la educación artística en la actualidad. El programa *Pedagogías de fricción* pretende activar interpelaciones mutuas entre los participantes (docentes, artistas, estudiantes, comisarios, educadores de museos, jóvenes, entidades culturales y sociales...) respecto a sus posiciones sobre la educación y la práctica artística.

Polièdrica es un espacio de consulta en red sobre prácticas colaborativas y de mediación desde las políticas culturales, las artes y la cultura conducido por el colectivo *Sinapsis*.

Polièdrica es un proyecto nacido en el año 2012 en el marco de LABMediació del Centre d'Art de Tarragona (CA Tarragona), un centro especializado en mediación, que vio interrumpida su actividad en 2013, a pesar de esto se decidió dar continuidad a *Polièdrica* atendiendo a su valor público. Desde entonces el colectivo *Sinapsis* coordina el proceso de convertir *Polièdrica* en un proyecto en red basado en una estructura asociativa que permita diferentes formas de implicación, colaboración y gestión. *Polièdrica* es una plataforma wiki en torno a las políticas culturales de proximidad, y las prácticas artísticas y culturales colaborativas. Está pensada para promover la búsqueda, el intercambio y el debate, la creación de archivo, la información y la difusión sobre estas políticas y prácticas.

⁶⁶² El día a día del programa *Pedagogías de fricción* puede seguirse en: <https://pedagogiesdefriccio.wordpress.com>

2. ESTRATEGIAS DEL ARTE CRÍTICO

Como decíamos anteriormente la gestión colectiva suele trabajar desde una posición crítica hacia el sistema del arte institucional utilizando, entre otras, las estrategias del arte crítico. En este capítulo haremos un recorrido por algunas de las estrategias más utilizadas por el arte crítico como el *artivismo*, la guerrilla de la comunicación o el uso de la apropiación.

2.1. El *artivismo*

El término *artivismo* es un neologismo surgido de la fusión de las palabras arte y activismo que se utiliza para referirse a las obras que participan de ambos intereses. Se podrían definir como *artivistas* los proyectos artísticos alternativos con intención socializadora y los espacios críticos que cuestionan distintos aspectos sociales y culturales desde una posición eminentemente artística y política.

Existen multitud de ejemplos de acciones *artivistas*, para comenzar citaremos dos que se desarrollaron en espacios museísticos, la primera en Bilbao y la segunda en Nueva York.

Torbellino de amor, fue uno de los cuadros que los visitantes del Museo Guggenheim de Bilbao admiraron el 21 de enero de 2003. Pero en realidad era un intruso. Unos desconocidos consiguieron introducirlo y colgarlo en las paredes del museo. Los demás lo admiraron. Más tarde se descubrió que estos desconocidos eran miembros de la *Mike Nedo Fundazioa*. Con esta acción, planteaban la eterna polémica que gira alrededor del arte contemporáneo y el valor que la sociedad le otorga. En unas declaraciones de Mike Nedo a la prensa dijo que le había sorprendido el exagerado interés que la acción había suscitado en los medios informativos, lo que para él demostraba que vivimos en una sociedad ridícula, más interesada en el ruido que en las nueces. Los dirigentes del Guggenheim Bilbao quitaron el cuadro de la exposición y se lo quedaron, el pintor de *Torbellino de Amor* escribió al Guggenheim pidiendo que le devolvieran el cuadro. Los abogados de la fundación del Museo Guggenheim escribieron al pintor explicándole que

no aconsejaban a su cliente que el cuadro le sea devuelto al pintor. El pintor de *Torbellino de Amor* envió un burofax al museo advirtiéndole que si no le devolvían la pintura denunciaría su desaparición. Los abogados de la fundación del Museo Guggenheim Bilbao explicaron que ni siquiera tenían el cuadro cuando respondieron al pintor por primera vez, ya que se lo acababan de entregar a la Ertzaintza el día 20 de marzo como prueba adjunta en la denuncia que efectuaron por la ocupación de su pared con *Torbellino de Amor*. La Ertzaintza de Bilbao confirmó que había recibido el cuadro de manos del Guggenheim y aseguraba que había sido reenviado al Juzgado de guardia de Bilbao. Tras ir de un juzgado a otro y varios trámites burocráticos el 15 de Marzo de 2007, más de cuatro años después de su aparición pública, el cuadro fue devuelto a su autor. Para entonces Mike Nedo llevaba tres años muerto. Ya que el proyecto Mike Nedo se planteó de manera que el artista solo viviría doce meses, realizando una obra de arte al mes. Estas son algunas de las frases que dejó para su epitafio:

«He mostrado en diciembre la que será mi última obra, "Autorretrato". Sólo me queda despedirme porque está demostrado que únicamente cuando alguien muere se presta más atención a su mensaje y menos a la persona.» «El arte es un término abstracto que no puede cuantificarse. Lo mismo que cualquiera puede ser amante, cualquiera puede ser artista.» «Mike Nedo puede ser cualquiera.»⁶⁶³

Otro ejemplo de trabajo *artista* que cuestiona el mundo del arte es el del famoso grafitero londinense que se hace llamar Banksy, que colándose en cuatro importantes museos colocó entre las obras de arte cuatro creaciones suyas. Con estas acciones pretendía lanzar un mensaje contra la guerra y el efecto del miedo al terrorismo. Él mismo asegura que lo que le impulsó a realizar estas acciones fue que un día pensó que no quería esperar a estar muerto para llegar a ser un artista famoso. La acción se realizó en marzo de 2005, en un solo día coló sus obras en cuatro museos neoyorquinos: el Museo Metropolitano de Arte, el Museo de Arte Moderno (MOMA), el Museo Americano de Historia Natural, y el Museo de Brooklyn, siempre sin el conocimiento del personal que vigilaba estos espacios. Por ejemplo, en la obra colocada en el Museo de Brooklyn podía verse a un soldado de la época colonial sujetando un bote de spray con el que acaba de pintar en la pared un graffiti en el que decía «No a la guerra». Además de colocar estas obras, ponía junto a ellas una cartela con el nombre del autor y la explicación. Al parecer, en algunos de los casos la obra permaneció más de tres días sin ser quitada.

⁶⁶³«Mike Nedo», citado por senses and nonsenses en *Diario de un viaje imposible*, 18/07/2006, [en línea] [Fecha de consulta: 12/01/2014]. Disponible en: <http://unviajeimposible.blogspot.com.es/2006/07/mike-nedo.html>

Aunque como acabamos de ver las intervenciones *artistas* pueden darse en el interior de un museo, lo más habitual es que las acciones de arte activista se den en la calle. Como ejemplo de *artivismo* llevado al extremo nos encontramos con *The Splasher*, un protestante o protestantes anónimos que los propios medios han bautizado como *The Splasher* por la forma en la que realiza sus obras. *The Splasher* cubría los graffiti de Nueva York lanzando «bombas» de pintura sobre las piezas de artistas callejeros que al parecer criticaban por haberse «vendido» y que hoy en día tienen fama mundial. En cada pieza bombardeada dejaban manifiestos con frases escritas tales como: «Destruyan los museos, en las calles y en todas partes». En los carteles que pegaban junto a sus intervenciones podía leerse: «Peligro: quitar este documento puede producir heridas, el pegamento está mezclado con trozos de cristal».

Desde el arte activista también se desarrollan acciones más políticas. En España destacan sobre todo las realizadas desde los años noventa por *La fiambrera* o *el Lobby feroz*, que poco a poco fueron expandiéndose desde los barrios de las ciudades concretas en los que se habían originado, hacia organizaciones con mayor capacidad de difusión; debido a que «los problemas con que estas prácticas tenían que lidiar fueran recurrentes en casi todas las ciudades españolas en los años noventa (especulación inmobiliaria galopante, precariedad laboral, inseguridad jurídica y vital de los emigrantes...)»⁶⁶⁴. Surgieron entonces líneas de acción como *Sabotaje Contra el Capital Pasándosele Pipa (SCCPP)*, una red de grupos autónomos que construía herramientas al alcance de quien las quisiera usar en sabotajes cotidianos contra el poder; como por ejemplo, el movimiento *Yomango*, que promovía el hurto en grandes superficies como muestra de desobediencia social.

2.2. La guerrilla de la comunicación

El término guerrilla de la comunicación fue acuñado por el grupo autónomo A.F.R.I.K.A. La guerrilla de la comunicación es una forma de intervención social que se aparta de las prácticas habituales de la política. Se emplea como una táctica deslocalizada que históricamente ha sido relacionada a grupos de izquierda no dogmáticos.

⁶⁶⁴ CLARAMONTE, Jordi: *op. cit.*, p. 104.

La guerrilla de la comunicación utiliza las prácticas de subversión política haciendo uso de diversos principios y técnicas para efectuar sus acciones críticas. Los principios utilizados son dos: el principio de distanciamiento y el principio de sobreidentificación. El principio de distanciamiento posibilita desvelar las relaciones de poder y perturbar su normal funcionamiento y el principio de sobreidentificación se sirve de la inserción dentro de la lógica del orden dominante para atacarla desde dentro. Las técnicas utilizadas por la guerrilla de la comunicación son:

- La afirmación subversiva
- El camuflaje
- El collage y montaje
- La tergiversación o reinterpretación
- El nombre múltiple o identidad múltiple
- El *fake*

A continuación realizaremos una breve descripción de estas técnicas de guerrilla, deteniéndonos especialmente en aquellas que más nos interesan, por su relación con nuestro caso de estudio.

2.2.1. La afirmación subversiva

La afirmación subversiva o intervención paradójica es uno de los procedimientos utilizados para el distanciamiento respecto a las formas, mensajes o reglas dadas. Ésta técnica utiliza las formas habituales que sirven para la afirmación del poder de una manera exagerada para que la crítica sea reconocible, por ejemplo, vitorear exageradamente a un líder político durante un mitin para impedir que pueda realizar su discurso. Tal afirmación subversiva crea con su exageración un distanciamiento que la convierte en lo contrario, es decir, una negación de lo que se afirma por ridiculización. La afirmación subversiva tiene efectos similares a los del método psicoterapéutico de la intervención paradójica, un método utilizado para cambiar la conducta en el que se le pide al paciente que haga precisamente lo que es objeto de su malestar psicológico.

2.2.2. El camuflaje

El camuflaje consiste en disimular algo dándole el aspecto de otra cosa. En las prácticas de guerrilla el camuflaje se utiliza como forma de enmascaramiento imitando los modos de expresión o lenguajes estéticos de las formas dominantes. Mediante el uso de los camuflajes se busca superar las barreras comunicativas para obtener la atención de un público que de otro modo no mostraría interés por los contenidos comunicados.

2.2.3. El *collage* y el montaje

La técnica del *collage* y el montaje son procedimientos de distanciamiento que, al igual que la técnica artística, recoge fragmentos de diversos contextos y los utiliza para la creación de nuevos contextos de significación. Esta técnica posibilita la creación de trabajos de todo tipo, no sólo gráficos, sino también, literarios, escénicos, etc. En la actualidad, gracias a las enormes posibilidades técnicas, la realización de *collages* y montajes está al alcance de todos y permite que éstos sean más creíbles y difíciles de distinguir. Como ejemplos relevantes de la utilización de esta técnica destacan la ya mencionada organización anticapitalista Adbusters (fig. 101), conocida por sus ataques a los medios de comunicación y la cultura consumista a través del denominado *subvertising*⁶⁶⁵ y los trabajos del grafista alemán Klaus Staeck (fig. 102). Adbusters es una de las organizaciones principales del llamado *culture jamming*, movimiento de resistencia a la hegemonía cultural, generalmente asociado al concepto de guerrilla de la comunicación.

⁶⁶⁵ Es un juego de palabras entre *subvert* (subvertir) y *advertising* (anuncio), traducible al castellano por contrapublicidad o piratería publicitaria.



Figura 101. *Tabula rosa*, 2004. Borjana Ventzislavova, Miroslav Nicic y Mladen Penev. Montaje publicado en la revista *Adbusters*



Figura 102. *Weltregierung*, 1980. Klaus Staeck

2.2.4. La tergiversación o reinterpretación

La tergiversación o reinterpretación es un procedimiento de distanciamiento que consiste en cambiar la percepción de objetos, imágenes o situaciones al sacarlas de su contexto original y colocarlas en un nuevo contexto inusual. Una de las formas más usuales de tergiversación es la parodia. Las tergiversaciones en el campo artístico han sido utilizadas en multitud de ocasiones, pero la teoría de la tergiversación fue definida por primera vez en 1956 por los situacionistas.

La creación cultural que se puede denominar situacionista empieza con los proyectos del urbanismo unitario o con la construcción de situaciones en la vida, de manera que sus realizaciones no se pueden separar de la historia del movimiento de realización del total de las posibilidades revolucionarias contenidas en la sociedad actual. Sin embargo, en la acción inmediata, a realizar dentro del marco

que queremos destruir, ya es posible actualmente hacer un arte crítico con los medios existentes de expresión —desde el cine hasta la pintura—. Este procedimiento *ha* sido resumido por los situacionistas a través de la teoría de la tergiversación.⁶⁶⁶

La tergiversación puede darse de formas muy diversas, uno de los medios más importantes para el desarrollo de comunicaciones subversivas es el lenguaje, el lenguaje constituye no sólo un medio de expresión, sino que además representa una estructura de poder, que como tal se puede transgredir, tergiversar y reinterpretar.

2.2.5. El nombre múltiple o identidad múltiple

Universalmente entendemos la identidad como la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás, por el conjunto de rasgos propios que nos caracterizan frente a los demás, ya sea como creadores, gestores o espectadores. Pero la idea de identidad también forma parte de la idea de pertenencia a un colectivo. La identidad no es únicamente individual sino que se da colectivamente en todos los ámbitos de nuestra experiencia, nos encontramos entonces con la identidad colectiva. Además de la identidad individual y la colectiva, existe otra tipología de identidad más desconocida, denominada identidad múltiple o nombre múltiple.

Existen formas que esconden la autoría como el anonimato o el seudónimo. Aunque el concepto de anonimato es cercano al de identidad múltiple, éste se diferencia del anónimo en que propone el uso del nombre como un colectivo de iguales, y múltiples personalidades hablan a través de él, en una especie de tácito acuerdo, para fortalecer así un determinado tipo de discurso. Para Manuel Delgado, «Los seres que han conquistado su derecho al anonimato son, en efecto, *nadie*, en el sentido de que no son nadie en concreto, lo que implica que encarnan una especie de *alguien o cualquiera en general*, o, si se prefiere, un todos en particular».⁶⁶⁷ El anonimato y el seudónimo suelen ocultar la autoría de una única persona, mientras que la identidad múltiple es utilizada de forma colectiva.

⁶⁶⁶ DEBORD, Guy-Ernest / WOLMAN Gil J.: *Gebrauchsanweisung für die Entwendung* en: DUCASSE, Isidore: (*Lautreamont*), *Poesie*, Hamburgo, Nautilus, 1979, pp. 5-15 (citado por A.F.R.I.K.A. Grupo autónomo; BLISSETT, Luther; BRÜNZELS, Sonja: *op. cit.*, p. 87).

⁶⁶⁷ DELGADO, Manuel: *op. cit.*, p. 188.

La identidad múltiple o nombre múltiple es un nombre que cualquiera puede utilizar en un momento dado. Es un personaje imaginario en el que se encarnan ciertos valores. Se va construyendo con las distintas aportaciones de personas reales que en ciertos momentos actúan bajo su identidad, con lo que el personaje va ganando peso hasta convertirse en un sujeto activo. La participación colectiva hace que una identidad múltiple se enriquezca, haciéndose más grande y más fuerte. Históricamente, esta estrategia ha sido utilizada por los oprimidos sin nombre. Por ejemplo, las insurrecciones campesinas del sur de Alemania a principios del siglo XVI (1514) donde apareció la figura del «el pobre Conrado» (der arme Konrad) o en la Inglaterra de principios del siglo XIX donde el nombre múltiple del «General Ludd» representaba a los oprimidos en las luchas sociales de la revolución industrial. El nombre múltiple es una estrategia utilizada por las masas contra el poder, ya que hace muy difícil eliminar a la resistencia, al no poder diferenciar entre nombres, no se puede dividir y aislar a las masas. El enemigo pasa a ser algo abstracto, un concepto, un ente desconocido. La identidad múltiple se basa en la premisa: «si no sabes quien es el enemigo, no puedes derrotarlo».

Las ideas de la abolición de la autoría propagadas por las identidades múltiples, ya eran recogidas en el Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista de 1912, que en su artículo número once reclamaba:

DESTRUIR EN LA LITERATURA EL «YO», o sea toda la psicología. El hombre completamente averiado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosas, ya no ofrece ningún interés. Por consiguiente debemos abolirlo de la literatura y finalmente sustituirlo por la materia, de la que se debe captar la esencia a golpes de intuición, cosa que jamás podrán hacer los físicos ni los químicos.⁶⁶⁸

El nombre múltiple ha sido utilizado desde diversos ámbitos. En el ámbito literario existen ejemplos como el de Jean du Chas. «Personaje nacido en Tolouse que fundó el movimiento literario llamado *Concentrismo*. Tanto el personaje como el movimiento fueron inventados por Samuel Beckett para reírse de la pedantería del Trinity College de Dublín, del que fuera lector durante el año 1930.»⁶⁶⁹

En el mundo cinematográfico uno de los nombre múltiples más utilizados es el de Alan Smithee. Alan Smithee es un director de cine que ha dirigido más de cuarenta títulos, posee una carrera prolífica con resultados heterogéneos. Esto se debe a que Alan Smithee

⁶⁶⁸ «Manifiesto técnico de la literatura futurista», 11 de mayo de 1912 en MARINETTI, Filippo Tommaso: *op. cit.*, p. 161.

⁶⁶⁹ MOLINA, Víctor: *op. cit.*, p. 11.

es un seudónimo, el seudónimo que utilizan los directores de cine cuando no quieren aparecer en los créditos de sus películas (generalmente, porque no están satisfechos con el producto final o han tenido diferencias creativas con la productora). Sobre el motivo de la elección de este nombre existen muchas teorías, parece ser que la más creíble es que el nombre es el anagrama de «The Alias Men» (fig. 103).



Figura 103. Imagen que representa el juego de letras Alan Smithee y «The Alias Men».

El seudónimo Alan Smithee, y sus variantes Allen Smithee y Alan Smythee, se utilizó por primera vez en 1967, cuando Robert Totten estaba dirigiendo *Death of a Gunfighter* (titulada en España como *La ciudad sin ley*). Robert Totten fue despedido debido a diferencias creativas con Richard Widmark, protagonista de la película, para finalizar la película Totten fue sustituido por Don Siegel. Concluido el rodaje, Siegel argumentó que Totten había dirigido más que él y rechazó aparecer en los títulos de crédito, pero Widmark se negó a que Totten apareciera en los créditos. La solución fue acudir a la Asociación de Directores de América (Directors Guild of America – DGA), que creó el seudónimo Alan Smithee. En 1997, Arthur Hiller rodó *Burn Hollywood Burn, An Alan Smithee Film (¡Arde Hollywood!)* en la que contaba la vida de un director llamado Alan Smithee. Como era de esperar, Hiller firmó con el seudónimo, y la película fue tan mal recibida que desde entonces se asoció a películas pésimas, como consecuencia la DGA lo enterró para pasar a usar otros seudónimos. Pese a estar «oficialmente» muerto, siguió realizando títulos, ya que la Asociación de Directores de América no puede intervenir en las películas que no estén realizadas en los Estados Unidos.

La sustitución del «yo» por el «ser múltiple» se extiende también al ámbito filosófico, Deleuze y Guattari establecen en el *Rizoma*, los caracteres generales del rizoma, siendo el tercero de ellos es el principio de multiplicidad:

sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. [...] Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad).⁶⁷⁰

En el ámbito artístico, la utilización de los nombres múltiples comienza en 1920 con Rose Sélavy, seudónimo que fue utilizado tanto por el artista Marcel Duchamp como por el poeta Robert Desnos. El auge de la identidad múltiple en el terreno del arte —aunque comenzó a ser utilizado por los dadaístas— se desarrolla entre los años setenta y ochenta con el Arte postal y su estrella del pop Monty Cantsin, y el Karen Eliot del neoísmo. «Hacia 1985 los nombres «Karen Eliot», «Mario Rossi» y «Bob Jones» se habían lanzado como nombres de uso múltiple. Se les consideraba medios para subvertir el star-system y cuestionar las nociones burguesas de identidad.»⁶⁷¹ Así surgió la abolición de la identidad del artista transformando seudónimos en nombres multiusos, con lo que las identidades múltiples, se desarrollaron y popularizaron rápidamente.

Pierre Joseph colaboró, en la década de 1990, con los artistas franceses Philippe Parreno y Dominique Gonzalez-Foerster para desafiar la autoridad del autor y examinar cuestiones de derechos de autor a través de la realización de exposiciones colectivas. De esas colaboraciones surgió— Ann Lee, un personaje de inspiración japonesa inventado por Philippe Parreno y Pierre Huygue, y compartido con otros artistas como Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija y Pierre Joseph entre otros.

Un ejemplo destacado en cuanto a la creación del mito colectivo, que trasciende disciplinas, es la figura de Luther Blissett, aparecido en 1994 en el entorno de lo que se denominó el «Luther Blisset Project». Luther Blissett es un nombre colectivo que fue creado dentro del ámbito literario por cuatro escritores italianos: Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Federico Guglielmi y Luca Di Meo. Al ser una identidad múltiple este sobrenombre ha sido utilizado por múltiples colectivos para acciones de diversa índole. Por ejemplo, unos jóvenes activistas de Bolonia se dedicaron a firmar textos con la

⁶⁷⁰ DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: *op. cit.*, p. 19.

⁶⁷¹ HOME, Stewart: *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*, Barcelona, Virus, 2002, p. 158.

identidad creada y gestar elaboradas burlas a los medios de comunicación. Querían así poner en cuestión la infalible verdad difundida por los medios, con el sabotaje desde dentro, con las mismas armas (la tergiversación, la manipulación, el no contrastar las fuentes de información) que tan a menudo les sirven a los propios medios de masas para construir la realidad a su antojo y conveniencia. Una de sus acciones más sonada fue la invención de la desaparición, en 1995, de un individuo llamado Harry Kipper, cuya vida recrearon, para darle veracidad a la denuncia, con todo tipo de documentación: entrevistas, fotografías, etc. Consiguiendo su aparición en el programa televisivo italiano *Chi l'ha visto?* (un programa de búsqueda de personas desaparecidas que en España recibía el nombre de *¿Quién sabe dónde?*), revolucionando a la policía y a la prensa italiana y británica. Otra de sus polémicas acciones fue la realizada en 1999 en el marco de la Bienal de Venecia. En 1999 el artista serbio Darko Maver (nombre tomado de un famoso criminólogo esloveno), fue seleccionado para participar en la Bienal de Venecia, exponiendo algunas de sus obras. Las obras escultóricas consistían en la simulación de cadáveres mutilados y cubiertos de sangre que estaban realizadas supuestamente con cera, goma y tela. Sus obras se expusieron en Roma y Bolonia, aparecieron artículos sobre su obra en prestigiosas revistas de arte, e incluso algunos críticos de arte reconocieron conocerlo personalmente. Poco tiempo antes de la inauguración de la Bienal se anunció la muerte de Darko Maver, mientras cumplía condena en la prisión de Podgorica (Serbia), durante un bombardeo de la OTAN y se publicaron en internet fotografías de su cadáver. La acción fue reivindicada por Luther Blissett, revelando que se habían inventado la vida y las obras de Maver, que eran imágenes de cadáveres reales encontradas en rotten.com⁶⁷². Las fotos del supuesto Darko Maver pertenecían a un miembro siciliano del Luther Blissett Project, esta fue la última gran burla del proyecto Luther Blissett, y el debut de un nuevo grupo el 0100101110101101.org.

El Luther Blissett Project concluyó en 1999. En el año 2000 se unió a ellos Riccardo Pedrini y ahora escriben bajo el nombre de Wu Ming, que significa anónimo en chino. El final del Luther Blissett Project no implicó el final del seudónimo colectivo, que resurge continuamente y sigue siendo una firma utilizada frecuentemente. Una muestra de ello es la intervención realizada en enero de 2008 en el castillo de Santa Bárbara en Alicante (fig. 104), que consistió en el robo de la bandera nacional y su sustitución por una bandera

⁶⁷² rotten.com es una web que consiste en archivo digital que recopila imágenes explícitas de actos violentos, autopsias forenses, etc.

pirata, acción reivindicada por parte del grupo Luther Blissett, para mostrar «el verdadero estandarte de los dirigentes de este territorio»⁶⁷³.



Figura 104. Intervención realizada por Luther Blissett en el castillo de Santa Bárbara, Alicante, enero de 2008

El propósito de la utilización del nombre múltiple es crear una situación en la que nadie en particular sea responsable. La utilización de un nombre múltiple como nombre artístico excluye la adjudicación de una obra a un autor individual, para cuestionar así la «marca» del artista (su firma y la genialidad asociada a su nombre). Se plantea como un rechazo explícito a la industria de las celebridades que convierte a los autores en estrellas.

La mayoría de los colectivos artísticos utilizan un nombre que aglutina a sus miembros para que puedan trabajar desde el concepto colectivo, este nombre puede ser un nombre múltiple, un seudónimo o una marca. El uso de un nombre colectivo es especialmente necesario para aquellos colectivos que trabajan en los límites de la ley, ya que además de aglutinar al colectivo disipa el reconocimiento y la localización de las personas concretas. En el mundo del arte, existen diversos colectivos que utilizan estos nombres como forma de enmascaramiento de las personalidades propias como, por ejemplo, el colectivo feminista *Guerrilla Girls*, que utilizan además del nombre colectivo que las aglutina seudónimos individuales que toman de mujeres artistas —ya fallecidas— consideradas por ellas como discriminadas, por ejemplo: Frida Kahlo, Georgia O'keeffe o Artemisa Gentilleschi. No nos detendremos en este ámbito, ya que nos alejaríamos de los objetivos de nuestro estudio.

⁶⁷³ FERNÁNDEZ, Nacho: «Wu Ming - Luther Blissett. La máscara literaria de la agitación social», *Literaturas.com* [en línea] [Fecha de consulta: 21/02/2014]. Disponible en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0810/portada/portada.html>

2.2.6. El *fake*

La palabra *fake* es un anglicismo que significa falso y que suele hacer referencia a una falsificación, imitación o engaño. Puede aludir a un servidor de internet, un montaje fotográfico, un anuncio falso, etc.

En la guerrilla de la comunicación, es una técnica utilizada para imitar los mensajes del poder, desencadenando un proceso de comunicación que cuestiona la estructura misma de la situación. El *fake* utiliza la ficción con la clara intención de poner en evidencia los medios del sistema utilizando sus propios canales. El objetivo del *fake* es camuflarse tomando una posición de poder para emitir un discurso que parece proceder de la institución poderosa. Esta técnica comunicativa pone en evidencia las estructuras discursivas del poder. El mensaje enviado debe resultar lo más convincente posible, de manera que sea creíble y a la vez pueda ser descubierto. Este tipo de comunicación de guerrilla es utilizado por diversos colectivos artísticos y o activistas. Uno de los más famosos es el grupo de activistas *The Yes Men*, compuesto por Andy Bichlbaum y Mike Bonanno, que practican lo que ellos mismos denominan «corrección de identidad». Se hacen pasar por poderosas corporaciones, organizaciones o empresas aprovechando la autoridad que les otorgan estas entidades para evidenciar hechos que éstas jamás mostrarían. Desde que comenzaron su andadura, hace más de veinte años, han suplantado y puesto en evidencia a organizaciones como la Organización Mundial del Comercio (OMC), a la multinacional Dow Chemical, a McDonald's, a la BBC, etc., o a personalidades como el expresidente de los Estados Unidos de América, George W. Bush.

La ficción es una herramienta más potente aún que la verdad, Broodthaers afirmaba que «una ficción permite captar la verdad y a la vez la oculta»⁶⁷⁴. Una de las formas más utilizadas a la hora de captar la realidad, es la fotografía. La fotografía otorga un halo de veracidad al suceso que en ella se muestra. El fotógrafo Joan Fontcuberta trabaja con los límites entre veracidad y ficción tanto en su obra fotográfica como en la literaria. Según Fontcuberta:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo

⁶⁷⁴ Marcel Broodthaers, Comunicado de prensa, Documenta 5, Kassel, junio, 1972 (citado por MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *op. cit.*, p. 21).

importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad.⁶⁷⁵

El fotógrafo, en este caso es el que tiene el poder, pero esto no queda solo en la labor del fotógrafo, queda en la credibilidad del público, entonces podríamos decir que si el buen fotógrafo es *el que miente bien la verdad*, el buen público es el que *cree bien la mentira*. Como espectadores nuestro cerebro nos engaña. Este es un dispositivo fruto de la selección natural dedicado a la supervivencia. Nuestro cerebro busca la supervivencia a toda costa, y algunas veces es capaz de suplir la información que le falta por fantasías y fabulaciones. Para el cerebro lo importante es que la información no nos falte aunque parte de ella sea inexacta, lo importante es que la realidad se nos presente con un sentido completo, coherente y que resulte creíble. Para nuestro cerebro es más importante creer una historia consistente que creer una historia verdadera. El mundo real es menos importante que el mundo que necesitamos. En el mundo del arte, la credibilidad en los artistas se debe según Martí Manen a que:

Si una pieza nos explica el proceso, creemos el proceso, si una pieza nos habla de unas fuentes de información creemos en la existencia de tales [...] Frente a una obra existe una doble asunción: nos quiere contar algo y lo que es. El valor tautológico se acerca a una idea de verdad. Verdad e información, ese tándem casi peligroso. Es casi lógico que muchos artistas hayan trabajado en los límites de la información, generando canales y vías de trabajo donde todo terminará desmontándose en algún momento cuando se decida contar la intrahistoria para hacer partícipe de la narración al público.⁶⁷⁶

La creencia en los artistas se basa en diferentes indicadores de calidad o validación. Para Gielen el valor de la obra de arte es juzgado «en función de la posición social del artista, las instituciones que organizan las exposiciones, las revistas de arte que escriben acerca de ello, etcétera.»⁶⁷⁷ La calidad la determina la posición que se ostenta en el contexto institucional, por lo tanto, «la “buena” calidad de la obra depende de la posición jerárquica de la institución —que podría ser un importante coleccionista o una galería comercial— en la que el objeto se encuentra.»⁶⁷⁸ Las diferentes instituciones y medios de comunicación actúan como entornos de credibilidad. Se crea una pirámide estratificada y jerárquica que sostiene esa idea de veracidad. Siendo el museo, en la cúspide, el mayor validador e indicador de calidad que existe en el mundo del arte. Para Juan Martín Prada, «el museo alberga lo culturalmente valioso y determinante. Supone también una visión

⁶⁷⁵ FONTCUBERTA, Joan: *El beso...*, *op. cit.*, p.15.

⁶⁷⁶ MANEN FARRERO, Martí: *op. cit.*, pp. 82-83.

⁶⁷⁷ GIELEN, Pascal: *op. cit.*, p. 59.

⁶⁷⁸ *Ídem.*

institucional muy influyente y definidora en su tarea de selección de lo que la sociedad debe valorar o no del presente, o de la historia.»⁶⁷⁹

Un ejemplo de la capacidad de validación que tiene la institución museo, es el caso de Marfa-Prada de Imgreen & Dragset. Este dúo de artistas realizó en 2005 una intervención en el desierto de Texas que consiste en una tienda inaccesible— ya que sus puertas están selladas al público— de la marca de moda Prada. La polémica comenzó cuando la obra iba a ser demolida. Después de largo tiempo de lucha y de la búsqueda de aliados para que la obra de Imgreen & Dragset no fuera destruida, la instalación adquirió en septiembre de 2014 la categoría de «museo de arte, en donde la construcción es su única pieza exhibida»⁶⁸⁰ librándose de la demolición al haberse convertido en museo. Pero este no es el único ejemplo de validación que la institución museo puede otorgar valiéndose de una ficción.

A continuación vamos a mostrar dos ejemplos aportados por Joan Fontcuberta, en los que se utilizan los recursos validadores del mundo del arte. En primer lugar expondremos el trabajo *Sputnik: La odisea de la Soyuz 2*, presentado por primera vez en la Fundación Arte y Tecnología de Madrid, entre el 21 de mayo y el 20 de julio de 1997. En la exposición Fontcuberta utiliza la manipulación fotográfica en primera instancia, como medio para otorgar veracidad, pero además se sirve de todo un mundo de validaciones, o certificaciones. En este trabajo Fontcuberta utiliza unas fotografías que se apoyan en toda una serie de textos ficticios de supuestos especialistas rusos y americanos estudiando diferentes aspectos de la vida de Ivan Istochnikov. Un astronauta ruso que supuestamente había tripulado la nave rusa Soyuz 2 —sin tripulación en la historia oficial— junto a su perra Kloka. En la web de la Fundación Sputnik podía leerse, con cierta dificultad ya que tanto el texto como el fondo eran de color rojo, pero escrito en letras mayúsculas: TODO ES FICCIÓN. Esta advertencia que pasó inadvertida para muchos, tampoco fue captada por los responsables del programa *Cuarto milenio* y como resultado de su profunda creencia emitieron un programa en el que se presentaba esta historia como real. El programa fue emitido el 11 de junio de 2006, 9 años después de la exposición de Fontcuberta. En este programa Iker Jiménez, su presentador, relataba como Istochnikov y su perrita habían sido borrados misteriosamente de la Historia, supuestamente a manos de las autoridades

⁶⁷⁹ MARTÍN PRADA, Juan: *La apropiación...*, op. cit., p. 113.

⁶⁸⁰ LOSTADO, Patricia: «Prada Marfa, ¿Publicidad o arte?», *Itfashion*, 23/09/2014, [en línea] [Fecha de consulta: 23/09/2014]. Disponible en: <http://www.itfashion.com/cultura/arte-y-parte/prada-marfa-publicidad-o-arte/>

rusas, para esconder una fatídica misión fallida. La historia emitida en *Cuarto milenio* venía respaldada con documentos y fotografías hasta el momento inéditas del cosmonauta. Las fotografías eran «inéditas» porque eran las fotografías que Joan Fontcuberta había realizado para su proyecto *Sputnik: La odisea de la Soyuz 2*, en las que era él mismo el que posaba vestido de astronauta. El apellido elegido para el cosmonauta, constituye también una pista del engaño, ya que Istochnikov significa prácticamente lo mismo que Fontcuberta, es decir, fuente oculta o cubierta. Lo interesante de este asunto es como los medios de comunicación dan carta de veracidad a una ficción creada desde el mundo del arte, sin poner en duda ni contrastar las informaciones obtenidas. En este caso todos aquellos que no conocían el proyecto de Fontcuberta tomaron una «mentira artística» por verdad, gracias al papel que tienen los medios de comunicación como validadores de la realidad.

El siguiente ejemplo no es una obra de Fontcuberta, sino una anécdota que él relata sobre una cita de Walter Benjamin, en su libro *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. La cita viene a demostrar que mientras se utilicen las estructuras y los lenguajes propios de los medios veraces, en este caso la cita textual, el resultado por parte del espectador será el de profunda credulidad.

Walter Benjamin echó mano en *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931) de una cita que apareció, aparentemente, en el periódico *Der Leipziger Standtanzeiger* en 1841 y que daba cuenta de la reticencias con que sectores reaccionarios alemanes podrían haber acogido la aparición del invento maligno y, además, francés: «La voluntad de fijar los reflejos evanescentes no sólo es imposible, tal y como han demostrado las investigaciones alemanas realizadas concienzudamente, sino que el mero deseo de conseguirlo es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, ninguna máquina construida por los hombres podrá fijar esta imagen divina.» Valga decir que una de las cosas más fantásticas de esta cita es que es falsa: este periódico no existió nunca. Numerosos tratados de historia de la fotografía (como los de Helmut Gersheim y Gisèle Freund) la han reproducido sin haber comprobado las fuentes originales y, en la ausencia de verificación, el texto ha terminado por quedar históricamente autenticado. Benjamin lo tomó de la biografía de Karl Dauthendey hizo de su padre, el fotógrafo Max Dauthendey, y constituía por tanto la cita de una cita. Probablemente Dauthendey hijo la inventó para reforzar el tono hagiográfico de su obra y lo que no está claro es si Benjamin era consciente o no del engaño; seguramente sí, pero servía tan bien a su argumentación que no renunció a este guiño con los lectores.⁶⁸¹

En la película *F for Fake* de Orson Welles (1973) se presenta entre otras la vida del falsificador húngaro Elmyr de Hory que engañó a los críticos de arte con sus cuadros falsos de Picasso, Matisse, Braque, Modigliani, etc. Elmyr de Hory afirmaba que «si se colgaran mis cuadros en un museo el tiempo suficiente se volverían auténticos»⁶⁸². Dicha afirmación se sustenta en la idea de Duchamp del museo como validador. Esta frase de

⁶⁸¹ FONTCUBERTA, Joan: *El beso...*, op. cit., p. 29.

⁶⁸² WELLES, Orson: *F for Fake (F de Falso / Falso / Fraude)*, Alemania, 1973, 85 min.

Elmyr de Hory manifiesta el poder de validación que tiene la institución arte y cuestiona quién es el farsante, o falsificador: los críticos y los expertos que «inventan» lo que es o no arte, o el pintor que imita un estilo característico de otro autor. La mujer de Elmyr de Hory realiza, también en la película de Welles, un comentario que viene a constatar que la figura de falsificador no existiría si no existiese el comercio artístico. «Si no hubiera mercado los falsificadores no existirían»⁶⁸³. Orson Welles manifiesta en este documental que la falsedad en el mundo del arte está en que el arte se utilice como mercancía y no en las falsificaciones. Furió corrobora esta teoría de Welles argumentando que «hay que recordar que tanto en el siglo XVIII como hoy la presencia de los críticos responde a una demanda social. O mejor dicho, a la demanda del campo artístico.»⁶⁸⁴ Además este fenómeno de las falsificaciones

está estrechamente unido a la existencia del mercado del arte y de los coleccionistas. La tentación de la falsificación surge desde el momento en que se paga mucho dinero por unos objetos que se consideran valiosos. El intento de falsificar, por tanto, es tan antiguo como la historia del mercado de estos objetos.⁶⁸⁵

El cine, al igual que la fotografía se configura como un medio capaz de otorgar veracidad a los contenidos que comunica. Podrían citarse numerosos documentales, que en realidad son falsos documentales, como el que acabamos de mencionar, *F for Fake* de Orson Welles; o el documental de William Karel *Opération Lune* (Operación luna), realizado en 2002. En el que supuestamente la llegada del hombre a la luna fue un montaje orquestado por el entonces presidente Richard Nixon, y filmado y dirigido por Stanley Kubrick que en ese momento se encontraba rodando *2001: Una odisea del espacio* (1969). Otro ejemplo es el documental del artista conocido bajo el seudónimo de Banksy, *Exit through the gift shop* (2010). Este falso documental cuenta la historia de un hombre que mientras intenta rodar la historia de varios artistas callejeros acaba convirtiéndose en uno de ellos, entrando en el circuito del arte. El documental acaba siendo una crítica satírica del arte, los críticos y el público.

La ficción ha ido variando de formato pero se ha mantenido como el género favorito de los telespectadores. «A mediados de los noventa, las cadenas de televisión herciana alemanas y españolas emitían respectivamente 12.000 y 11.000 películas al año»⁶⁸⁶. Años

⁶⁸³ *Ídem*.

⁶⁸⁴ FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, p. 316.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 317.

⁶⁸⁶ Joël Augros, «Cinéma et télévision: une perspective internationale», en Laurent Creton [ed.], *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, CNRS Éditions, Paris, 2002, p. 90 (citado por LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, nota al pie n.º1, p. 221).

más tarde la película es reemplazada por las series televisivas, «entre los 100 programas de más audiencia en 2004 había 51 ficciones. En 2005, en la lista de los 50 programas de mayor audiencia del año había 8 películas, pero 30 ficciones televisivas⁶⁸⁷» pero esto no es todo, después de las series llega la telerealidad:

La ficción no sustituye ya a la realidad, sino que es la realidad la que se ficcionaliza a través de un dispositivo escénico que no es «ni verdadero, ni inventado»,⁶⁸⁸ es la realidad la que da otra vuelta de tuerca a la ficción integrando en ella lo «real» de los personajes, la que crea una forma de incertidumbre respecto de una realidad envuelta en hiperrealidad mediática. No ya la ficción de la ficción, sino una realidad que juega a sobrerrepresentarse, con toda la ambigüedad, toda la proyección y todo lo imaginario que pueda comportar esto.⁶⁸⁹

La telerealidad acaba convirtiendo la vida en una ficción, una ficción que se extiende no sólo al espacio televisivo, también a las redes sociales. Todo nuestro mundo gira en torno a la representación que nosotros mismos fabricamos para mostrarnos a los demás. El acceso a los medios verosímiles está prácticamente al alcance de casi todos, cualquiera puede ser creador de ficción. Una ficción que como señala Éric Troncy estableciendo una relación entre creación artística y telerealidad, «el arte y la telerealidad tienen en común algo fundamental, un espacio de verdad que no es ni el de la realidad ni el de la ficción, sino un espacio intermedio»⁶⁹⁰. Ese espacio intermedio se encuentra actualmente en todas partes, en todas aquellas formas de presentación y representación conocidas, también en el museo. El museo ha dejado de ser, en ocasiones, el lugar de la verdad, para reconocerse sin tapujos como un lugar más de ficción. A este respecto es interesante la reflexión de Omar Calabrese, director del museo Santa María de la Escala.

Se me ocurrió participar de la leyenda que dice que el hospital que hemos convertido en museo fue fundado por un mítico personaje, que en realidad no existió. Cuatro veces se afirmó haber descubierto la verdadera tumba de ese personaje y yo decidí encargar una quinta a un artista contemporáneo inglés. En el museo puede verse esa gran tumba moderna del personaje legendario.⁶⁹¹

Siguiendo con el tema de la falsificación en el ámbito museístico, una de las salas más interesantes del Victoria and Albert Museum de Londres «es la dedicada a las falsificaciones. Estudiarlas es una manera de aprender para el futuro y de alentar a los

⁶⁸⁷ LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, p. 226.

⁶⁸⁸ Daniel Boorstin, *L'Image*, UGE, París, 1971, pp. 313-315 (citado por LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, p. 230).

⁶⁸⁹ LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, p. 231.

⁶⁹⁰ «Manifeste du réalisme», *Le Monde*, 13 de octubre de 2005 (citado por LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *op. cit.*, nota al pie n.º 1, p. 231).

⁶⁹¹ ALONSO, M.: Omar Calabrese: «En un museo hay momentos para la reflexión y para el espectáculo», *ABC*, 01/07/2001, [en línea] [Fecha de consulta: 17/06/2014]. Disponible en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-07-2001/abc/Cultura/omar-calabrese-en-un-museo-hay-momentos-para-la-reflexion-y-para-el-espectaculo_31698.html

crédulos. Además las falsificaciones pueden estimular avances en el conocimiento, tanto del arte como de las técnicas de laboratorio.»⁶⁹²

Actualmente vivimos en un mundo en el que las falsificaciones y las réplicas forman parte de nuestra vida cotidiana, convivimos con ellas todos los días, la falsificación aunque todavía es considerada ilegal en algunos términos, es cada vez más usual y aceptada. Guy Debord comienza *La sociedad del espectáculo* con una cita de *La esencia del cristianismo* de Feuerbach, que dice:

«Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Lo que es *sagrado* para él no es sino la *ilusión*, pero aquello que es profano es la *verdad*. Más aún, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que decrece la verdad y que la ilusión crece, tanto y tan bien que *el colmo de la ilusión* es también para él *el colmo de lo sagrado*.» Feuerbach (Prefacio a la segunda edición de la *Esencia del cristianismo*).⁶⁹³

Años antes de la llegada de esta sociedad del espectáculo, pero algunos después Feuerbach escribiese *La esencia del cristianismo*, Oscar Wilde opinaba en su ensayo de 1889, *La decadencia de la mentira*, que:

La Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida. Esto se debe no sólo al instinto imitativo de la Vida, sino a que la meta consciente de la Vida es hallar expresión, y el Arte le ofrece ciertas formas hermosas a través de las cuales puede hacer realidad esa energía. Es una teoría que no ha sido propuesta hasta ahora, pero es extremadamente fructífera, y arroja una luz enteramente nueva sobre la historia del Arte.⁶⁹⁴

La cita de Wilde constata la certeza, tantas veces perseguida, de que la vida es pura representación, por ese motivo, la vida, el arte, y la mentira se unen, todo es ficción. Nada escapa a la representación.

2.3. El apropiacionismo

El apropiacionismo es un movimiento artístico que utiliza la apropiación como método para la creación de una nueva obra, alterando o no la obra original. Bourriaud define la apropiación como «el primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un

⁶⁹² FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, p. 326.

⁶⁹³ DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Ediciones del naufragio, 1995, p. 8.

⁶⁹⁴ WILDE, Oscar: *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2000, p. 82.

objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica»⁶⁹⁵. El apropiacionismo surge como movimiento artístico, pero es utilizado en multitud de ocasiones como estrategia creativa, sobre todo en el ámbito del arte crítico.

Aunque el movimiento apropiacionista surgió tras la postmodernidad, la apropiación en el ámbito artístico ha existido desde los comienzos del arte: la enseñanza del arte se ha basado muchas veces en la copia, el aprendiz copiaba a su maestro como método de aprendizaje. Desde la antigua Grecia, los cánones del pasado se han repetido de forma reiterativa, cada época ha vuelto al pasado para rechazarlo o para copiarlo. Como podemos observar en la siguiente cita, la copia de obras de arte era algo establecido.

A la hora de referirnos a las reproducciones y copias que las técnicas actuales permiten hacer de la pintura o de la escultura del pasado, primero conviene saber que tales prácticas no son exclusivas del mundo contemporáneo. La oposición entre una época, en las que supuestamente las obras eran únicas, y otra en la que esta unicidad se ha perdido es una falsa oposición. La copia siempre ha estado presente en el arte del pasado. Y no nos referimos solo a las copias para el estudio o la práctica de los artistas, como es el caso de Rubens, que copió tantas obras de Tiziano que en 1987 el Museo del Prado pudo organizar una exposición sobre este tema. Nos referimos también a las reproducciones de originales encargadas y compradas por los coleccionistas y amantes del arte. Como ejemplo podemos recordar la producción de copias romanas de originales de esculturas griegas, o más modernamente el gran número de vaciados y copias de las más famosas esculturas clásicas que, como ya se ha dicho, a partir del siglo XVII se hicieron en diferentes tamaños y materiales, y se extendieron por toda Europa. De hecho, los amantes del arte del siglo XVIII ya compraban pequeñas reproducciones de las obras que admiraban para colocarlas en la repisa de la chimenea, igual que se hace con los *souvenirs* actuales.⁶⁹⁶

El apropiacionismo como corriente artística vive en la década de 1980 su momento culminante como consecuencia de los avances técnicos. Las obras apropiacionistas, generalmente basadas en reproducciones manuales o mecánicas tomadas de los medios de masas, presentan una actitud crítica ante la obra única y el genio creador. Algunos de los nombres más destacados de esta corriente son Mike Bidlo, Louise Lawler, Sherrie Levine, Sigmar Polke, Richard Prince, David Salle, Cindy Sherman, etc. Como argumentaba Mónica Yoldi, estos artistas del

apropiacionismo y la citación no copian con voluntad plagaria. Su propósito difiere de las intenciones de los plagios o de las influencias estilísticas. En las obras apropiacionistas las copias hechas a mano o mecánicamente de trabajos artísticos o de los *massmedia*, se realizan partiendo de la base de que el artista contemporáneo no puede crear imágenes originales, sólo puede reproducir representaciones ya preexistentes y con ellas elaborar un discurso estético de actualidad. El original ya no prima sobre la copia, ésta lo anula destruyendo su singularidad. La hegemonía de la copia nos sumerge en el terreno

⁶⁹⁵ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, p. 24.

⁶⁹⁶ HASKELL, Francis / PENNY, Nicholas: *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 107-113 (citado por FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, p. 169).

del simulacro donde, a decir de Baudrillard, los vestigios de los modelos y del original son cada vez más difíciles de hallar.⁶⁹⁷

El apropiacionismo tiene como elemento fundamental el cuestionamiento de la noción de autoría. La noción de autoría se fundamenta en el reconocimiento de la invención, creación o ejecución de algo original y auténtico, que posee la marca de su autor. El apropiacionismo cuestiona la originalidad de una creación mediante la repetición de ésta. Tal y como lo define Deleuze repetir es

una forma de comportarse, aunque en relación con algo único o singular, que no tiene semejante o equivalente. Y tal vez esta repetición como conducta externa sea por su cuenta eco de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en el singular que la anima. [...] Una obra de arte es repetida como singularidad sin concepto, y no es por azar que un poema deba ser aprendido de memoria.⁶⁹⁸

La forma en que se da el apropiacionismo tiene su apoyo principal en el ámbito de la reproducción de obras de arte. En este ámbito podemos establecer una diferenciación entre copia, réplica y falsificación. Aunque en ocasiones los límites son difíciles de distinguir. Anatole France, cuenta en su escrito de 1891 *Apología del plagio*, la aventura de Pierre Lebrun, miembro de la academia francesa que en 1820 había sacado de la *María Estuardo* de Schiller una tragedia exacta. Lebrun, para celebrar su ochenta cumpleaños fue a escuchar a la señora Ristori que actuaba aquella noche en el papel de María Estuardo, en una traducción italiana del drama alemán. Mientras escuchaba el espectáculo no podía parar de pensar que conocía aquellos versos, pero no era capaz de recordarlo, ya que hacía sesenta años que el había escrito su tragedia. Hasta que recuperando la memoria susurro al oído de su vecino: ¡Pardiez! ¡Esa gente me ha robado mi tragedia! France, dice a modo de moraleja que «cuando veamos que nos roban las ideas, averigüemos antes de gritar si efectivamente eran nuestras»⁶⁹⁹. Con el fin de intentar esclarecer los límites entre copia, réplica y falsificación observamos, a continuación, las definiciones proporcionadas por el diccionario de la lengua española para estas tres palabras. Las acepciones de copia son:

1. f. Acción de copiar. La copia de obras de arte está legislada.
2. f. Muchedumbre o abundancia de algo.
3. f. Reproducción literal de un escrito o de una partitura.
4. f. En los tratados de sintaxis, lista de nombres y verbos, con los casos que rigen.
5. f. Obra de arte que reproduce fielmente un original.
6. f. Reproducción exacta de un objeto por medios mecánicos. La copia de una llave.

⁶⁹⁷ YOLDI LÓPEZ, Mónica: *op. cit.*, p. 232.

⁶⁹⁸ FOUCAULT, Michel / DELEUZE, Gilles: *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 50-51.

⁶⁹⁹ FRANCE, Anatole: *Apología del plagio*, Palma, José J. De Olañeta (ed.), 2014, p. 24.

II. GESTIÓN COLECTIVA Y ESTRATEGIAS DE CREACIÓN

7. f. Imitación de una obra ajena, con la pretensión de que parezca original.
8. f. Persona que se parece mucho a otra. Pedro es una copia de su padre.
9. f. Cada uno de los ejemplares que resultan de reproducir una fotografía, una película, una cinta magnética, un programa informático, etc.
10. f. desus. Pintura o efigie que representa a alguien.

De la definición de copia para el ámbito artístico nos interesan las acepciones uno, cinco, siete y nueve. La copia sería entonces una obra de arte propia o ajena que reproduce un original con la pretensión de que se parezca a éste. Destacamos que la noción de reproducción está incluida en esta definición y que la copia de obras de arte está establecida por la ley.

Las acepciones encontradas en la definición de la palabra réplica, según el diccionario de la lengua española, son:

1. f. Acción de replicar.
2. f. Expresión, argumento o discurso con que se replica.
3. f. Copia de una obra artística que reproduce con igualdad la original.
4. f. Repetición de un terremoto, normalmente más atenuado.
5. f. Der. Segundo escrito del actor en el juicio de mayor cuantía para impugnar la contestación y la reconvencción, si la hubo, y fijar los puntos litigiosos.

La que nos interesa es la acepción número tres, en la que hallamos un pequeño matiz de diferencia con la copia, la réplica reproduce con igualdad la obra original, es decir, que podría considerarse equivalente a la obra original. Pero la copia se definía como fiel al original, con lo que la diferencia no acaba de constituirse.

La definición de falsificación proporcionada por el diccionario de la lengua española nos remite a la definición de la palabra falsedad, que mostramos a continuación para interna esclarecer la idea de obra falsa o falsificada.

1. f. Falta de verdad o autenticidad.
2. f. Falta de conformidad entre las palabras, las ideas y las cosas.
3. f. Der. Delito consistente en la alteración o simulación de la verdad, con efectos relevantes, hechas en documentos públicos o privados, en monedas, en timbres o en marcas.

Mediante esta definición podemos concluir que la falsificación es una copia no autorizada, y que constituye por tanto un delito, a diferencia de la copia que está permitida por la ley. La réplica puede ser considerada como un duplicado y la copia como una reproducción. Para conseguir un mayor esclarecimiento de estos términos recurriremos a un texto de Aurora León, ya que aporta ciertos argumentos que nos ayudan a explicar los términos.

El acto creador –aunque tradicionalmente alude a la obra original, única, concebida ideal y formalmente por el artista– implica la reproducción de un original que, al ser repetido, pierde su valor de único y sufre un proceso de cuantificación en dos modalidades: réplica y copia. La crítica internacional hace diferir ética y jurídicamente el «valor» de la réplica, copia y falsificación, atendiendo a que la última implica una falacia humana y un acto fraudulento que en los dos primeros casos queda justificado por el reconocimiento explícito de inspiración en el original, aunque se introduzcan variantes o decantaciones del modelo, (réplica) o se interprete análogamente (copia). Tanto copia como réplica o falsificación objetivizan el original al juzgar desde fuera la interpretación primaria y al imponer un sello peculiar a la obra replicada, copiada o falsificada. La copia es una actividad más mecánica puesto que trata de asemejarse, de forma consciente por parte del artista, al tipo original mientras que la réplica comporta implicaciones de tipo crítico, al ser parcial o totalmente autógrafa.
[...]

Pero también la falsificación comporta una valoración crítica puesto que ofrece elementos preciados para denotar el conocimiento y sensibilidad del falsificador, la idea del gusto y preferencias artísticas de una época determinada, la cualificación que merece el artista tras el hecho de la falsificación...⁷⁰⁰

Como conclusión podemos establecer que la copia y la réplica están justificadas porque existe un reconocimiento de su inspiración en el original. No sucede así en la falsificación, ya que ésta pretende engañar haciendo pasar por verdadera u original la obra copiada. Además encontramos una diferenciación clara entre la copia y la réplica, la copia se establece como una reproducción consciente de la obra original generalmente realizada por otro autor que difiere del realizador del original, y la réplica además de ser firmada por otro autor tiene connotaciones de tipo crítico; cuestión que también atañe a la falsificación, que en muchas ocasiones supone una crítica bien a la obra original, bien al sistema artístico. En lo que respecta a la legalidad Furió argumenta que «copiar e imitar no es legalmente una falsificación, ni que se vendan las copias. Para que se considere una falsificación debe existir la intención de vender la copia o la imitación como una obra auténtica, es decir, debe existir la intención de engañar, de cometer un fraude.»⁷⁰¹ Aurora León resta importancia a las cuestiones polémicas que denostan las copias, las reproducciones o las falsificaciones artísticas, argumentando que la verdadera importancia del acto creativo no radica en las nociones de originalidad o de creación sino en la concienciación del hombre como participante de la producción artística.

Entonces, la reproducción, la copia, la serialización y todos los sistemas de densificación creativa que hoy se polemizan, cuando no se anatematizan, forman parte del proceso creativo porque lo importante no radica en el ser único o multiplicado del objeto sino en su capacidad de concienciar al hombre individual y colectivo de su participación en la producción artística, participación que implica compromiso y acción.⁷⁰²

El desarrollo primero de los sistemas de reproducción y más adelante de las nuevas tecnologías ha facilitado tanto el intercambio de información que conlleva el

⁷⁰⁰ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 263-265.

⁷⁰¹ FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, p. 319.

⁷⁰² LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 342.

conocimiento de las obras de arte, como la reproducción de éstas. Actualmente resulta impropio hablar de propiedad intelectual en ciertas obras que han sido creadas de forma colectiva, o parten de la colaboración del artista y del público.

Como argumentaba Roland Barthes en su escrito *La muerte del autor*: «Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, [...], sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.»⁷⁰³ Para Bourriaud la cultura actual es una nueva forma de cultura que «podríamos calificar de cultura del uso o cultura de la actividad»⁷⁰⁴ en la que «la obra de arte funciona pues como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores»⁷⁰⁵. El apropiacionismo también cuestiona el hecho de la producción en sí, hace patente la diferencia entre el creador-productor y el espectador-consumidor. La apropiación cuestiona los límites establecidos desde todos los ámbitos jerárquicos de la sociedad, desde el creador como divinidad o el gobernador como mandatario hasta el obrero como mano de obra o el público como espectador. Bourriaud destaca que mediante el *ready-made* comienza una nueva forma de creación en la que,

Marcel Duchamp desplaza la problemática del *proceso creativo* poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística, al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir. «darle una idea nueva» a un objeto es ya una producción. Duchamp completa así la definición de la palabra «crear»: es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerándolo como un personaje dentro de un relato.⁷⁰⁶

Este acto de elegir, le da la vuelta a las jerarquías, los creadores trabajan con las formas del escenario colectivo como materia prima. «No está por un lado la creación viva y por el otro el peso muerto de la historia de las formas: los artistas de la postproducción no hacen diferencias de naturaleza entre su trabajo y el de los demás, ni entre sus propios gestos y los de los observadores.»⁷⁰⁷

⁷⁰³ BARTHES, Roland: *op. cit.*, p. 69.

⁷⁰⁴ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, pp. 16-17.

⁷⁰⁵ *Idem.*

⁷⁰⁶ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, p. 24.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 55.

Como forma de apropiacionismo nos interesa destacar la técnica denominada *suecada*. Una *suecada* es el *remake* de una película de éxito hecha por uno mismo. Es decir, una copia precaria, casera, artesanal y al tiempo o en consecuencia, creativa, cachonda e independiente. El término *suecada* surge por primera vez en la película de Michel Gondry *Be kind rewind* (Rebobine, por favor), en la que Jack Black, Mos Def y Melonie Díaz inventan la *suecada* para salir de un lío. Jerry, Mike y Alma, sus respectivos personajes se ven obligados a realizar *remakes* caseros de todas las películas del videoclub en el que trabaja Mike. Un ejemplo de este tipo de trabajo aplicado al ámbito del diseño de producto es *Do pirate* (piratea)⁷⁰⁸ de Mathieu Maingourd. *Do pirate* es una técnica rudimentaria de bricolaje DIY —*do it yourself* (hágalo usted mismo)— para apropiarse de manera radical de una multitud de objetos de diseño, desarrollando una versión alternativa del diseño original (fig. 105).



Figura 105. Egg Vase, 1997. Porcelana. Marcel Wanders (izquierda) / Do Egg Vase, 2008. Cartón de huevos, espuma de poliestireno y cinta adhesiva blanca. Mathieu Maingourd (derecha)

Un ejemplo de *suecada* en el ámbito artístico es la obra *Remake* (1995), de Pierre Huyghe (fig. 106). La obra es un vídeo rodado en un apartamento de alquiler de bajo coste situado en un barrio parisino. La cinta repite plano por plano la acción y los diálogos de la película *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock (1954). La interpretación queda a cargo de jóvenes actores franceses. La obra cuestiona mediante esta reinterpretación realizada

⁷⁰⁸ <http://dopirate.free.fr>

con un intencionado reducido presupuesto, una nueva concepción del arte que traslada el lujo hollywoodiense al escenario de la acción cotidiana.



Figura 106. *La ventana indiscreta*, 1954. Alfred Hitchcock (izquierda) / *Remake*, 1995. Pierre Huyghe (derecha)

También en el ámbito del arte es interesante el proyecto *Remake* de booooooom.com⁷⁰⁹, en el que se invita a crear una colección a base de interpretaciones fotográficas de grandes obras pictóricas, del que mostramos un ejemplo gráfico (fig. 107).



Figura 107. *The Two Fridas*, 2011. *Remake* de Claire Ball (izquierda) / *The Two Fridas*, 1939. Frida Kahlo (derecha)

La forma de copiar las obras reinterpretándolas desde una perspectiva cotidiana, plantea una puesta en evidencia de lo estético, entendido como perfección, como modelo a seguir

⁷⁰⁹ <http://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/>

a copiar, a interpretar. La falsificación entra en la esfera cotidiana haciendo evidente lo superfluo y a la vez convirtiéndolo en objeto de culto, ya que aquello que es copiado lo es por ser considerado digno de mención.



3. ESTRATEGIAS DE SELECCIÓN, CLASIFICACIÓN Y REGISTRO

Una vez analizadas las estrategias del arte crítico pasaremos a analizar las estrategias utilizadas en lo relativo a la selección, la clasificación y el registro, centrándonos sobre todo en el etiquetado como herramienta de selección y clasificación y en el registro fotográfico como herramienta de señalación o anotación.

3.1. El etiquetado

La palabra etiquetado hace referencia a la colocación de etiquetas, especialmente en un objeto destinado a la venta y también se refiere a una forma de clasificación. El concepto de etiquetado lleva implícita la idea de límite, es decir, delimita algo o lo marca para destacarlo llamando la atención sobre él. Esto tiene cierta similitud con la idea de «marcar», crear una marca sobre algo para señalarlo con un signo distintivo que suele tener sentido de pertenencia o identidad. Por otro lado tiene relación con la idea de catalogación o clasificación. La etiqueta, que es el medio mediante el cual se ejerce la acción de etiquetar, es un elemento que nos sirve a la vez para distinguir algo — poniéndolo en evidencia— y para catalogarlo. Estas dos acciones, mostrar y señalar obras artísticas y registrarlas ordenadamente, están claramente relacionadas con el ámbito museístico. Cuando la acción de etiquetar se da en el espacio público, la demarcación del espacio constituye una forma de conquista. Para Georges Perec «el espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.»⁷¹⁰

Una etiqueta es un elemento que se adhiere a otro elemento para identificarlo o describirlo, el origen de las etiquetas es comercial. En primer término las etiquetas sirvieron para describir el contenido de los envases, lo que facilitaba su gestión en el comercio. A finales de 1950 el envase se convierte en un instrumento promocional conteniendo información como la marca, la procedencia del producto, el contenido, los

⁷¹⁰ PEREC, Georges: *op. cit.*, p. 139.

ingredientes, etc. Esto remarca la relación de la idea de etiqueta con la de marca, entendida ésta como marca comercial, como sello corporativo, que a su vez se relaciona con la firma, como forma de designar algo como perteneciente a alguna persona o empresa. La marca aplicada a una etiqueta funciona como reclamo publicitario y ayuda a construir identidad, a generar una imagen corporativa, ideológica y estética que puede servir para señalar y denunciar una realidad y en consecuencia, para generar acontecimientos sociales.

En el ámbito artístico y conceptual, ya que no utiliza la etiqueta física sino su concepción de elemento temporal, destaca el proyecto *Post-it City. Ciudades ocasionales*, dirigido por Martí Peran y comisariado por un equipo compuesto por Giovanni La Varra, Martí Peran, Filippo Poli y Federico Zanfi. El título hace mención al *Post-it*, nombre comercial que se utiliza para designar una pequeña hoja de papel, empleada generalmente para escribir notas, con una franja autoadhesiva en el reverso, que permite pegarla y despegarla con facilidad. El concepto *Post-it City* fue desarrollado por Giovanni La Varra para designar «un dispositivo de funcionamiento de la ciudad contemporánea que concierne a las dinámicas de la vida colectiva fuera de los canales convencionales»⁷¹¹. *Post-it City* designa las «distintas ocupaciones temporales del espacio público, ya sean de carácter comercial, lúdico, sexual o de cualquier otra índole, con la característica común de apenas dejar rastro y de autogestionar sus apariciones y desapariciones»⁷¹². Estas apariciones/desapariciones en forma de

fenómenos *Post-it City* ponen de relieve la realidad del territorio urbano como el lugar donde, de forma legítima, se solapan distintos usos y situaciones, en oposición a las crecientes presiones para homogeneizar el espacio público. Frente a los ideales de la ciudad como lugar de consenso y de consumo, las ocupaciones temporales del espacio rescatan el valor de uso, desvelan distintas necesidades y carencias que afectan a determinados colectivos, e incluso potencian la creatividad y el imaginario subjetivo. Tras la realidad *Post-it City*, la ciudad reaparece como territorio atravesado por múltiples dinámicas y procesos, pero también por numerosos sujetos de genuina dimensión política gracias a su lícita acción intrusa, parasitaria y de reciclaje como estrategias de supervivencia y de imaginación.⁷¹³

Para Martí Peran el fenómeno de la idea de *Post-it City* es un acierto ya que al igual que el papel adhesivo que da origen al término, supone «una señal visible y chillona, pero que puede desaparecer en cualquier momento con tal de permitir que otra lectura de la

⁷¹¹ LA VARRA, Giovanni, «Post-it city: los otros espacios públicos de la ciudad europea», dins: diversos autors, *Mutaciones, actuar / arc en rêve centre d'architecture*, Barcelona, 2001, p. 426- 431 (citado por PERAN, Martí: «Post-it city: Ciudades ocasionales» [en línea] [Fecha de consulta: 27/12/2014]. Disponible en: <http://www.ciutatsocasionals.net/textos/textosprincipalcast/marticatleg.htm>)

⁷¹² Tomado de la página web de proyecto *Post-it City. Ciudades ocasionales*, disponible en: <http://www.ciutatsocasionals.net/homepage.htm#> [en línea] [Fecha de consulta: 27/12/2014].

⁷¹³ Tomado de la página web de proyecto *Post-it City. Ciudades ocasionales*, disponible en: <http://www.ciutatsocasionals.net/homepage.htm#> [en línea] [Fecha de consulta: 27/12/2014].

ciudad ocupe el mismo lugar, apilando situaciones y sin que ninguna tenga el privilegio de permanecer.»⁷¹⁴

El siguiente esquema (fig. 108) muestra el funcionamiento del etiquetado como forma de marcar y catalogar. El etiquetado usado por repetición consigue generar una imagen, que puede ser: corporativa, ideológica o estética, o las tres a la vez. La etiqueta puede ser utilizada como vehículo para señalar o denunciar una realidad o para generar acontecimientos sociales. Además la etiqueta constituye una forma de apropiación que delimita a través del marcaje lo que puede o no puede ser considerado arte, como veremos a continuación en algunos ejemplos.



Figura 108. *Esquema del etiquetado*. Tomado de MURAC⁷¹⁵.

En el ámbito artístico podemos encontrar diversos ejemplos que utilizan el etiquetado como estrategia. Uno de los artistas que ha trabajado el recurso del etiquetado aplicado a la obra de arte es Piero Manzoni. En 12 de agosto de 1961, en una exposición realizada en la Galleria Pescetto de Albisola Marina, presentó una de sus obras más famosas, *Mierda*

⁷¹⁴ PERAN, Martí: «After architecture» en PARRAMÓN, Ramón (dir.): *Arte... op. cit.*, p. 56.

⁷¹⁵ Diapositiva n.º 137 de la conferencia *Visita guiada: lo cotidiano insólito* impartida el martes 13 de mayo de 2008 en la Escuela de Arte y Superior de Diseño Logroño. Disponible en: <http://es.slideshare.net/museomurac/una-visita-guiada-al-murac>

de artista, que consistía en una lata de conservas con un contenido neto de 30 gramos de sus heces y a la que añadió una etiqueta. En la etiqueta podía leerse: «contenido neto 30 gramos, conservada al natural, producida y enlatada en mayo de 1961». Realizó noventa latas a las que puso el precio de su peso en oro, poniendo de relevancia el consumismo del mundo del arte.



Figura 109. *Merda de artista*. Piero Manzoni, 1961

En la actualidad existe una corriente artística que se da en el espacio urbano conocida con el nombre de *sticker* (pegatina), estas pegatinas se colocan por todas partes y han proliferado enormemente por su facilidad de colocación frente a otras creaciones urbanas como el graffiti. La utilización de estas pegatinas puede ser de carácter estético, social o político.

El *The Yellow Arrow project* (El proyecto de las flechas amarillas) es un proyecto de arte público creado por el colectivo *Counts Media* que estuvo vigente entre 2004 y 2006. La

pegatina de la flecha amarilla puede descargarse en la página web del proyecto⁷¹⁶ y colocarse en cualquier lugar del espacio público, para señalar lugares que posean alguna connotación especial. Una vez colocada la pegatina debía enviarse un mensaje sms a la web del proyecto con la localización exacta de la flecha y lo que significaba para el que la había colocado allí. Al encontrar una pegatina en la calle se podía enviar el código impreso en ella al número de teléfono del proyecto mediante un mensaje de texto, con el objetivo de recibir el mensaje que la persona que colocó había dejado. El proyecto tuvo tal acogida que llegaron a colocarse 7.535 pegatinas en 467 ciudades y 35 países. A este tipo de proyecto se le llama MAAP *Massively Authored Artistic Publication* (publicación artística de autoría masiva), una especie de red social que va creciendo con la participación de personas de todo el mundo.



Figura 110. *The Yellow Arrow project*. Counts Media, 2004-2006

En una línea de trabajo similar, Brandon Baunach de *DesignCrack* ideó un proyecto, que pretendía facilitar la labor de todos los que desean expresar su opinión sobre la calidad artística de los graffiti o cualquier tipo de arte urbano que se encuentre en la vía pública. Para ello, diseñó unas pegatinas con forma de flecha que se pueden descargar de su página en formato pdf. En estas pegatinas se podían rellenar unos datos sobre la obra, localización, fecha, etc., y expresar la opinión sobre la obra. Una vez rellenados los datos la pegatina se colocaba al lado de la obra. Después, se fotografiaba y se enviaba a la página de Flickr Graffiti Report Card para compartirla. Este proyecto es similar al realizado por Drew Heffron llamado *Graffiti Critique*.

⁷¹⁶ www.yellowarrow.org



Figura 111. *Graffiti Report Card*. Brandon Baunach de DesignCrack

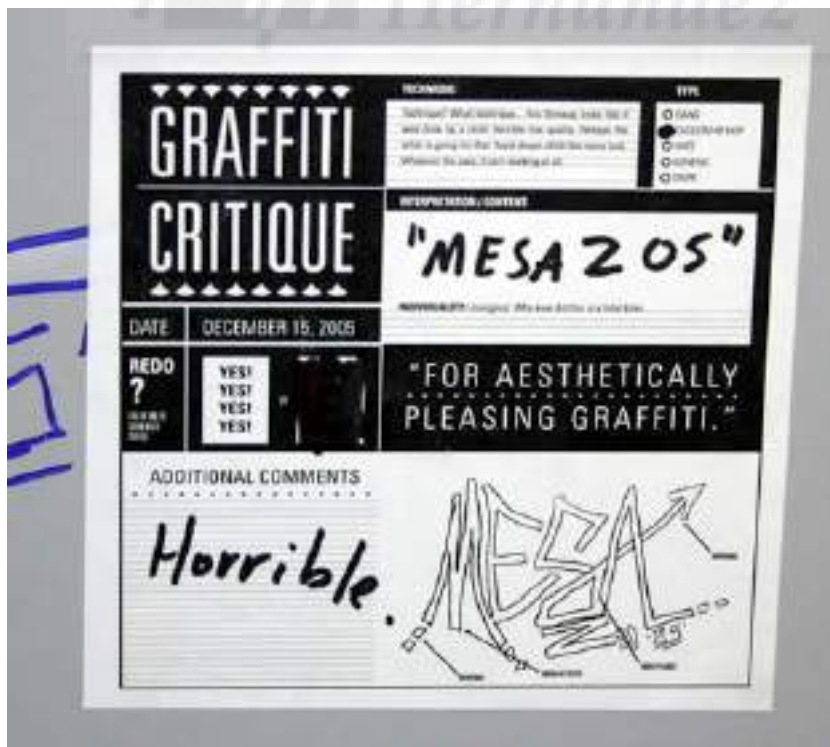


Figura 112. *Graffiti Critique*. Drew Heffron, 2005

La segunda vía para etiquetar algo consiste en enmarcarlo, como nos aconseja irónicamente Banksy, «la mayoría de las cosas parecen mejores cuando las pones dentro de un círculo», sentencia que adquiere su mayor vigencia en la imagen tradicional del marco. El enmarcado es un recurso a través del cual el contenedor ensalza el contenido a través de un elemento situado en su contorno para llamar la atención sobre lo que se encuentra dentro de ese contorno.



Figura 113. *Most things look better when you put them in a circle.* Banksy

Desde la tradición clásica el marco legitima cual es el lugar de exposición y exhibición del arte, marcado de forma clara los límites entre presentación y representación. El uso que algunos artistas han hecho del recurso del enmarcado supone una alteración del lugar y del objeto de exposición. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en los marcos dispuestos en la naturaleza de Perejaume. Los marcos de Perejaume intervienen activamente en la construcción del espacio rompiendo su pasividad objetual y abriendo la contemplación al paisaje real, a la realidad en su estado bruto. Esto puede observarse en la obra *Marc al mar*, 1986, en la que un clásico marco dorado flota sobre la superficie marítima enmarcando el mar, creando un cuadro que se encuentra dentro del propio paisaje. Otra obra que utiliza este mismo recurso es *Cim de Catiu d'Or*, 1988. En esta obra Perejaume utiliza también el marco tradicional de la obra pictórica como parte del paisaje, situando en el monte de Catiu D'or un marco dorado. Perejaume juega con los elementos de la pintura más tradicional, especialmente de la pintura de paisajes, para cuestionarlos. La relación del lienzo con su contenido temático aparece trastocada, el paisaje se presenta como contenedor de su propio soporte físico, el marco se adapta a la orografía del terreno en el que se ubica.

La utilización del marco es un recurso que haciendo uso del metalenguaje cuestiona, no sólo el género paisajístico como en el caso de las obras de Perejaume, sino que además trabaja en los límites de la obra de arte a través del uso del marco como medio de reconocimiento de la obra de arte, sembrando la duda de si es el marco lo que hace a la obra, o la obra lo que se enmarca.

El proyecto *Urban Curators*, realizado en Providence, Rhode Island, en 2007, utiliza el recurso del marco para señalar obras realizadas en el espacio público. El marco funciona como validador de la obra de arte. El marco es el medio para señalar las zonas decadentes de la ciudad: las grietas, el óxido, los desconchados, etc. El proyecto de estos comisarios urbanos propone apreciar las ruinas contemporáneas que reflejan el consumismo y la industrialización a que está sometida la ciudad. Los marcos se colocan con cinta de doble cara y se pueden despegar fácilmente, lo que permite la participación espontánea de los ciudadanos que pueden mover y reubicar dichos marcos a su antojo. El objetivo del proyecto es involucrar al público en la celebración del espacio urbano. Mediante la colocación de marcos en espacios abandonados dentro de la ciudad se elaboran puntos de vista con valor estético o cultural. Los espectadores se ven obligados a establecer conexiones entre el espacio urbano y el museo y a reconsiderar sus convicciones previas de belleza y valoración.



Figura 114. *Urban Curators*. Realizado en Providence, Rhode Island, 2007

En ocasiones las formas de etiquetar también pueden salirse de lo establecido. En 1999, *La Fiambrera* realizó un taller de intervención para la ciudad de Sevilla. Se crearon unas banderitas cuyo fin era servir de señalización a los excrementos caninos encontrados en las calles de la ciudad. Las banderitas reproducían la imagen corporativa del Ayuntamiento de Sevilla⁷¹⁷, solo que levemente intervenido, dado que donde el Ayuntamiento pone NO –madeja– DO, *La Fiambrera* lo sustituye por SI –madeja– DO. Esta intervención fue sólo la punta del iceberg de una serie de intervenciones sobre la falta de atención y cuidado de determinados barrios frente al ensalzamiento de otros en Sevilla.



Figura 115. Imagen corporativa del Ayuntamiento de Sevilla



Figura 116. *SI –madeja– DO*. La Fiambrera. Sevilla, 1999

En Berlín se realizó, en 2006, un proyecto de similares características. El diseñador gráfico Alejandro Lechan creó unas señales de alerta para marcar los excrementos de perro que suelen encontrarse en las calles. Esta singular manera de hacer que la población tome conciencia sobre la necesidad de mantener limpia la ciudad era el objetivo de *Berlín Ohne*

⁷¹⁷ NO8DO es el lema y logotipo del Ayuntamiento de Sevilla (España). Se compone de la palabra NO, algo similar al símbolo de infinito colocado en vertical y la palabra DO. Se interpreta como «no-madeja-do», es decir, un acrónimo de «no me ha dejado», en referencia a la fidelidad de la ciudad al monarca Alfonso X El Sabio, aunque existen otras teorías sobre su posible origen.

Scheiss (Berlín sin excremento) que consistía en una plancha con cuatro elementos troquelados que una vez desprendidos se colocaban en el suelo creando una señal de alerta para el transeúnte.



Figura 117. *Berlín Ohne Scheiss*. Alejandro Lecuna, 2006

3.2. El registro fotográfico: archivo y señalamiento

La fotografía se ha venido utilizando, desde su invención, como registro de la realidad, como documento o como recordatorio de lo acontecido. Susan Sontag argumenta en su ensayo *Sobre la fotografía* que «las fotografías se valoran porque suministran información. Dicen qué hay, hacen un inventario. Para los espías, meteorólogos, pesquisantes,

arqueólogos y otros profesionales de la información, tienen un valor inestimable»⁷¹⁸. La fotografía se utiliza como registro de lo efímero, como la constatación de que algo ha sucedido, «las fotografías suministran evidencia. Algo que conocemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece irrefutable cuando nos lo muestra una fotografía»⁷¹⁹.

Como consecuencia del registro surge el archivo, las fotografías se archivan en colecciones que pueden constituirse de diferentes formas. En 1947, André Malraux proponía en su *Museo imaginario* el archivo de obras artísticas a partir de reproducciones fotográficas, quitándole importancia a la contemplación de la obra original. El auge archivista llegó a la creación artística en la segunda mitad del siglo XX, y va aumentando con el paso del tiempo, como argumenta Arola Valls Bofill:

El interés manifiesto por el archivo en el campo del arte desde la segunda mitad del siglo pasado, lejos de disminuir y caducar al ritmo al que lo han hecho otras prácticas, no sólo se mantiene sino que también se expande, y es particularmente notoria a partir del advenimiento del siglo XXI, no sólo en el terreno de la creación sino también en el ámbito de las instituciones (museos, galerías, festivales y bienales).⁷²⁰

Ana María Guasch analiza, en su libro *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, las prácticas artísticas basadas en el archivo desde 1920 hasta 2010.

Guasch sostiene que existen tres paradigmas, dos desde los que se suele analizar el arte de las primeras vanguardias, y un tercero que queda excluido de los campos básicos de las tipologías y propuestas artísticas de los dos anteriores. El primero de estos paradigmas es «el de la obra única en la que la concepción y la ejecución constituyen un todo cuya aportación reside en la ruptura formal y cuyo carácter de singularidad se deriva, por lo tanto, de su efecto shock»⁷²¹ y el segundo es «el de la multiplicidad del propio objeto artístico, el de su reversibilidad»⁷²² y también «el de la destrucción de los cánones tradicionales en la definición del objeto artístico»⁷²³. Para Guasch el tercer paradigma, es precisamente «el que de una manera genérica se puede llamar *paradigma del archivo*, que supone una línea de trabajo específica y coherente»⁷²⁴. Ese tercer paradigma es el que

⁷¹⁸ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, pp. 31-32.

⁷¹⁹ SONTAG, Susan: *Ibidem*, p. 15.

⁷²⁰ VALLS BOFILL, Arola: «El uso del archivo fotográfico en la creación contemporánea: ¿un fenómeno global?». Artículo publicado en el marco del proyecto de investigación: *Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global: nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos*. HAR2010-17403. Ministerio de Ciencia e Innovación, p. 1. [en línea] [Fecha de consulta: 19/09/2014]. Disponible en: http://issuu.com/globalartarchives/docs/arola-valls-bofill_archivo-fotografico/1?e=0

⁷²¹ GUASCH, Anna María: *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011, p. 9.

⁷²² *Ídem*.

⁷²³ *Ídem*.

⁷²⁴ *Ídem*.

constituye la base del citado libro de Anna María Guasch. La fotografía constituye una de las formas de archivo más utilizadas por los artistas. El archivo fotográfico se convierte en una forma de trabajo, en una herramienta de creación y catalogación del que surgen «dos grandes tendencias que agrupan gran parte de las aproximaciones discursivas y formales al archivo: aquellas que proponen el archivo en sí mismo como obra artística y las que parten del archivo como material para la creación»⁷²⁵.

El acto fotográfico y su catalogación está en la actualidad prácticamente al alcance de todos, y es usado por la mayoría de la sociedad para capturar cualquier instante, por cotidiano que sea. Hemos pasado del uso de la fotografía como documento de lo insólito, a la fotografía como documento de lo cotidiano. Susan Sontag sostiene que la fotografía es utilizada por el turista como un *souvenir*:

Las fotografías, un modo de certificar la experiencia, también son un modo de rechazarla: al limitar la experiencia a una busca de lo fotogénico, al convertir la experiencia en una imagen, un *souvenir*. El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotografías. La actividad misma de fotografiar es tranquilizadora, y atempera esa desazón general que se suele agudizar con los viajes. La mayoría de los turistas se sienten constreñidos a poner la cámara entre ellos y cualquier cosa notable que encuentren. Al no saber cómo reaccionar, fotografían. Así la experiencia cobra forma: alto, una fotografía, adelante.⁷²⁶

Para el sociólogo John Urry, el turista se está transformando, en coleccionista, un «coleccionista de lugares».⁷²⁷ Actualmente el testimonio fotográfico forma parte del día a día, no es un recurso utilizado únicamente cuando nos convertimos en turistas. Cualquier instante cotidiano es susceptible de ser fotografiado y compartido en las redes sociales. Fontcuberta sostiene que dedicamos «tanto tiempo a hacer imágenes que ya casi no tenemos tiempo para verlas. Enviamos las fotos como un acto de relación, pero lo frecuente es que no se guarden y se borren: no hay una voluntad de preservación; la fotografía así empieza a distanciarse de la memoria»⁷²⁸. Utilizamos la fotografía con una voluntad de relación, de generar redes, más que como un acto de memoria, la fotografía se vuelve efímera deja de ser documental para ser relacional.

En los últimos años ha proliferado un tipo de registro fotográfico generalmente denominado como safari urbano. Este tipo de safari puede ser de temática diversa:

⁷²⁵ VALLS BOFILL, Arola: *op. cit.*, p. 4.

⁷²⁶ SONTAG, Susan: *op. cit.*, pp. 19-20.

⁷²⁷ ESTEBAN, Iñaki: *op. cit.*, p. 53.

⁷²⁸ FONTCUBERTA, Joan: «Imágenes...», *op. cit.*, p. 121.

tipografía, arte callejero, lugares pintorescos, etc., el recorrido se completa con información sobre los autores, las técnicas utilizadas para su realización, etc., y requiere la participación activa de los asistentes. Este tipo de itinerario fotográfico, se ha convertido en una forma de exploración y catalogación del patrimonio colectivo.



**III. TERCERA PARTE: ESTUDIO DE CASO
PRÁCTICO. EL MUSEO RIOJANO DE
ARTE CONTEMPORÁNEO - MURAC
DE 2006 A 2013**



Esta tercera parte de nuestro estudio se va a dedicar íntegramente al análisis pormenorizado del caso de estudio escogido: El Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC. El MURAC es un museo sin edificio que a pesar de no tener una sede física enclavada en un lugar concreto recibe su nombre de la provincia riojana, ya que se gesta y trabaja en ella. Nuestro caso de estudio se centra en la actividad realizada por el MURAC desde el año 2006 hasta el año 2013. El motivo de concluir el período de análisis al finalizar el año 2013 se debía en un principio a razones puramente logísticas para la investigación. Transcurrido el año 2014 el MURAC no ha manifestado ninguna actividad, aunque, tampoco ha declarado su fin.

El Museo Riojano de Arte Contemporáneo está gestionado por un colectivo anónimo que utiliza la marca-museo como identidad múltiple y trabaja desde el *fake* sirviéndose de estrategias propias del arte crítico. Las actividades principales que el MURAC ha realizado hasta la fecha han sido: la generación de colecciones artísticas, la generación y producción de exposiciones, varias subastas y diversas acciones urbanas.

Este estudio se cerrará con un resumen de las características principales del MURAC y un análisis DAFO. Iniciaremos este recorrido situando el contexto sociocultural en el cual el MURAC surge y desarrolla la mayor parte de su actividad.

1. CONTEXTO SOCIOCULTURAL: LA RIOJA

En este apartado se incluyen algunos aspectos de carácter teórico que no se han incluido en la primera parte por considerarse de carácter localizado, debido a que afectan al estudio del caso concreto en el que nos encontramos inmersos en esta parte. Por otro lado, las circunstancias que se dan en el contexto en el que nos encontramos no son únicas, pueden darse en otros contextos similares de ciudades de provincias.

Nos situamos en Logroño, capital de La Rioja, conocida internacionalmente por su producción de vinos bajo la Denominación de Origen Calificada Rioja. Nos

encontramos en la misma ciudad⁷²⁹ en la que la voz en off de la película *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem decía: «Una pequeña ciudad de provincias, una ciudad cualquiera en cualquier provincia de cualquier país»⁷³⁰, es decir, cualquier ciudad de provincias. La característica principal de la ciudad de provincias es la de ser un lugar periférico fuera de los centros neurálgicos reconocidos como generadores de cultura, despreocupados por la cultura o que asumen que en la periferia no hay lugar para la cultura.

1.1. La cultura en La Rioja, la cultura del Rioja

La Rioja es un desierto cultural sembrado de vides, la «cultura del vino» es la cultura prioritaria en nuestra comunidad autónoma. Los estímulos «artísticos» existentes son el Museo del Torreón y las exposiciones espectáculo como *La Rioja Tierra Abierta*, impulsada por el Gobierno de La Rioja y la Fundación Caja Rioja. El vino es el estandarte de La Rioja, nos lo recuerdan diariamente las campañas publicitarias lanzadas por La Rioja Turismo —organización gubernamental dependiente del Gobierno de La Rioja— que aprovecha la notoriedad de la marca de la Denominación de Origen Rioja para convertir La Rioja en un destino turístico. La cultura del vino es la forma cultural más extendida en la comunidad autónoma de La Rioja. Muestra de ello es que dispone desde 1992 de la Fundación para la Cultura del Vino creada por el Ministerio de Cultura Educación y Ciencia. La Cultura del Rioja impregna la mayor parte de las manifestaciones culturales que se desarrollan en La Rioja como puede apreciarse en los siguientes ejemplos. *El Rioja y los 5 sentidos*, un evento desarrollado dentro de la iniciativa *La Rioja Capital* de la Consejería de Agricultura, Ganadería y Medio Ambiente del Gobierno de La Rioja. Los conciertos realizados en bodegas del ciclo *Catarsis*, organizados por el Ayuntamiento de Logroño. La iniciativa para la exaltación del vino que se realiza en las calles de Logroño, *Riojano, joven y fresco*, en la que durante un día se corta una de las calles principales de Logroño para que diferentes bodegas ofrezcan a probar su vino joven a los viandantes. La campaña anual de la Asociación de Librerías de La Rioja y el Consejo Regulador de la Denominación de Origen Calificada Rioja para celebrar el *Día del Libro* «Un libro y un

⁷²⁹ La película fue rodada en Palencia, Cuenca y Logroño. El rasgo común en las tres ciudades no es únicamente la semejanza de sus paisajes, sino el perfil social que quería reflejar el cineasta.

⁷³⁰ BARDEM, Juan Antonio: *Calle mayor*; España-Francia, 1956, 95 min.

Rioja, el placer de la cultura». Y el Museo de la Cultura del Vino, perteneciente a la Fundación Dinastía Vivanco, iniciativa de la bodega Vivanco.

El mayor acercamiento al arte contemporáneo en el espacio público que encontramos en La Rioja se da en lo que podría denominarse de forma popular como «rotondismo». El «rotondismo» es un término empleado para referirse a las esculturas públicas que se instalan en rotondas y plazas y que son clasificadas como arte público. Este tipo de intervenciones ha derivado en otro tipo de aportaciones de humor gráfico, como la titulada *De cómo la invención de la rotonda salvó la escultura moderna* publicada en 2007 en la revista dinero.



Figura 118. Ilustración *De cómo la invención de la rotonda salvó la escultura moderna*. Miguel Brieva, 2007.

Obviando las ironías, existen en nuestro país multitud de intervenciones de este tipo en el espacio público. Un espacio que cada vez despierta mayor interés para las administraciones públicas, el interés unido al desconocimiento lleva a estas administraciones a proponer intervenciones en el espacio público urbano. Alicia Murria denomina a estas intervenciones como neo-monumentos.

Lo que podría denominarse como neo-monumentos, tan apreciados por nuestras administraciones públicas a la vista de su propliferación, se convierte en la suma de diferentes intenciones: adopción de signos de modernidad depositados preferentemente en las formas «abstractas» y geométricas; búsqueda de la actuación de orden «cultural», si el ciudadano no está interesado en acudir al museo qué mejor forma de buscar su atención hacia el arte que colocar un elemento de grandes proporciones que asalte su mirada mientras se desplaza en su quehaceres cotidianos; de otro lado un innegable interés decorativo, ornamental, de *embellecimiento* de las duras plazas sin árboles y del no menos duro asfalto abundando en la idea, de nuevo, de sacar el arte del museo a la calle con el objeto de estetizar el espacio público. Encontramos también un amplio repertorio de funciones y sub-

funciones; reguladoras, regenerativas, señalizadoras, pero a menudo la intervención artística en el espacio urbano cumple intenciones correctoras respecto a la arquitectura o procura suavizar errores de planificación; todo ello sin olvidar o menospreciar el objetivo último y fundamental que no es otro que el elemento en cuestión, llámesele neo-monumento o pura y simple escultura —siempre de gran tamaño—, cumpla el papel que ha ostentado desde siempre: ser emblema propagandístico del poder (ya sea político o económico, o ambas cosas a la vez).⁷³¹

1.2. El arte contemporáneo en una ciudad de provincias

En lo que respecta a las instituciones museísticas de carácter artístico, el museo más antiguo ubicado en la provincia es el Museo de La Rioja, instalado en el palacio construido a mediados del siglo XVIII por don Pedro Ruiz de la Porta, pero conocido como el Palacio de Espartero. El museo se origina con las leyes de Desamortización Eclesiástica que promulgó Mendizábal a partir de 1835, con las que los bienes de la Iglesia fueron declarados de propiedad nacional. El primer intento de museo —que no llegó a realizarse— se hizo en 1848 en la Iglesia de San Bartolomé. Hasta 1889 no contó con la primera instalación, en unas salas de la Beneficencia Provincial, donde abre sus instalaciones al público en 1892 bajo el nombre de Museo de la Provincia. A la colección de arte religioso se añaden monedas y algunos hallazgos arqueológicos. En las mismas fechas —en el actual Instituto Sagasta— se instalaba el Museo de Logroño formado por vaciados de escultura y pintura depositada por el Museo del Prado. La actividad de ambos museos no fue la de verdaderos museos en ningún caso, ya que carecían de técnicos especialistas que se ocuparan de sus colecciones. El 11 de julio de 1963 se crea por Decreto el Museo de Logroño, —llamado Museo de La Rioja tras el cambio de nombre de la provincia— con todos los fondos de los centros anteriores y se abre al público en diciembre de 1971. No existe en Logroño un verdadero museo hasta 1971.

El 3 de abril de 2007, se inaugura la Sección de Arte Contemporáneo del Museo de La Rioja, en el denominado Museo del Torreón – Sección de arte Contemporáneo. Este museo está situado en el edificio defensivo denominado *Torre de los presos*, único resto de las murallas que desde el siglo XII defendían la ciudad de Haro, a 46 km de distancia de su sede principal. La colección del Museo del Torreón se compone casi exclusivamente de obras pictóricas y escultóricas de autores riojanos.

⁷³¹ MURRIA, Alicia: «Otras propuestas para el espacio público urbano. Arte público», *Lápiz*, n.º 169-170, Madrid, enero-febrero de 2001, p. 109.

El 7 de septiembre de 2007 queda inaugurado el Museo Würth La Rioja, un museo de arte contemporáneo perteneciente a la multinacional alemana Würth. Situado en el polígono industrial de Agoncillo, a 15 km de Logroño. El museo Würth fusiona en el mismo espacio cultura y empresa.

Además de estos tres museos, existen diversas salas públicas y algunas galerías privadas. Entre las salas públicas destacan la sala de exposiciones de La Merced, la sala de exposiciones del Ayuntamiento de Logroño y la Sala Amós Salvador, en la que solían realizarse interesantes exposiciones temporales de arte contemporáneo.

En conclusión, en Logroño no existe ningún museo de arte contemporáneo, es junto con Oviedo y Pamplona una de las tres capitales de una comunidad autónoma uniprovincial española que no tiene un museo de arte contemporáneo. Y una de las diecinueve —de cincuenta— capitales de provincia que no poseen museo de arte contemporáneo⁷³². En la provincia existe un museo de arte contemporáneo (el Museo Würth), de carácter privado, y una sección de arte contemporáneo (extensión del Museo de La Rioja en la ciudad de Haro). Sin embargo, existen cuatro museos dedicados a la «cultura del vino» y un Centro de la Cultura del Rioja.

El Museo de La Rioja estuvo cerrado desde el 28 de septiembre de 2004⁷³³ hasta que fue reabierto el 21 de octubre de 2013. Durante 9 años no existió ningún museo —con edificio— abierto en la capital riojana.

⁷³² Estos datos pueden consultarse en el anexo 1 *Museos y centros de arte contemporáneo en España por capitales de provincia*.

⁷³³ Para más información se pueden consultar los siguientes artículos de prensa:

J. C. P.: «El Museo de La Rioja cumple cuatro años cerrado y las obras continúan paralizadas», *El Correo*, 01/10/2008. [en línea] [Fecha de consulta: 19/01/2014]. Disponible en: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20081001/rioja/museo-rioja-cumple-cuatro-20081001.html>

J. S.: «Patrimonio ve “muy difícil” reanudar las obras del Museo de La Rioja en el 2009», *La Rioja*, 30/10/2008. [en línea] [Fecha de consulta: 19/01/2014]. Disponible en: <http://www.larioja.com/20081030/sociedad/patrimonio-dificil-reanudar-obras-20081030.html>

MORANT, Laura: «El Museo de la Rioja abre sus puertas tras diez años cerrado», *Talent y art*, 01/09/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 19/01/2014]. Disponible en: <http://www.talentyart.com/actualidad/el-museo-de-la-rioja-abre-sus-puertas-tras-diez-anos-cerrado>



Figura 119. Aspecto que presentaba la fachada del Museo de La Rioja el 13 de mayo de 2008 y el 15 de mayo de 2009

1.3. La arquitectura espectáculo en La Rioja

Se puede apreciar que la institución museal riojana no se inscribe dentro de las corrientes y concepciones generales del desarrollo museístico en España y en el resto de Europa que se ha descrito en apartados anteriores, es decir, a Logroño no llega el *boom* de los museos de arte contemporáneo ni el museo espectáculo. Sin embargo, se constata que las grandes firmas de arquitectura si se han utilizado como reclamo turístico, recibiendo encargos de importantes bodegas. La cultura en la Rioja está materializada en forma de espectaculares bodegas⁷³⁴. Los ejemplos de arquitectura singular son números en tan pequeña extensión geográfica, citaremos sólo algunos de ellos.

El diseño de Frank Gehry (2006), para la denominada Ciudad del Vino de 100.000 m² de extensión, es un encargo de la bodega de Marqués de Riscal —con un parecido más que razonable al cercano Museo Guggenheim de Bilbao—. El edificio alberga un hotel de cinco estrellas, un *spa* y dos restaurantes en los que pueden degustarse platos del Chef asesor Francis Paniego. Está situado junto a la antigua bodega de Marqués de Riscal (1858), en la población de Elciego, en La Rioja alavesa.

⁷³⁴ Sobre este asunto es interesante consultar el artículo: GOSÁLVEZ, Patricia: «Seis sueños de arquitectura y vino» *El País*, 21/10/2006. [en línea] [Fecha de consulta: 19/01/2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/10/21/viajero/1161464226_850215.html



Figura 120. Bodega de Marqués de Riscal. Frank Gehry, 2006

Las bodegas Ysios, situadas también en La Rioja alavesa en el municipio de Laguardia, pertenecen al grupo Pernod Ricard Bodegas y sus instalaciones son obra de Santiago Calatrava. Concebido como templo consagrado al vino, el edificio que fue inaugurado en el año 2001, se convirtió en la primera «bodega de autor» del Rioja.



Figura 121. Bodegas Ysios. Santiago Calatrava, 2001.

En la ciudad de Haro se encuentran las Bodegas López de Heredia, las más antiguas de Haro y unas de las tres primeras de La Rioja. En 2002, con motivo del 125 aniversario de las bodegas se le encarga a la arquitecta iraquí Zaha Hadid, el diseño de la cubierta para el *stand* modernista de 1910, con el que la bodega iba a participar en la Feria Alimentaria de Barcelona. Este *stand* sirvió como base para lo que finalmente se convirtió en una estructura fija instalada en el complejo bodeguero.



Figura 122. Estructura realizada por Zaha Hadid para las Bodegas López de Heredia, 2002.

La bodega Viña Real situada en Laguardia, es obra del arquitecto Philippe Mazieres, y conforma otro ejemplo de arquitectura singular. Un edificio con forma de tina es el corazón de la bodega y alberga la sala de fermentación donde el vino reposa. Además, cuenta con una construcción de madera de cedro y dos túneles perforados en la roca, donde se realiza la crianza del vino.

2. GÉNESIS DEL MURAC

La escasez de vida cultural y la falta de acceso a experiencias artísticas contemporáneas de calidad en nuestra ciudad, Logroño, es el caldo de cultivo en el que en octubre de 2006, surge el Museo Riojano de Arte Contemporáneo – MURAC. De ahora en adelante nos referiremos a él por su el acrónimo MURAC.

2.1. Formación y Desarrollo

El MURAC nace de una iniciativa particular de un colectivo de cinco artistas y diseñadores, sin ninguna dependencia del Gobierno de La Rioja ni del Ayuntamiento de Logroño. Aunque en contadas ocasiones ha recibido pequeñas cuantías económicas de algunas instituciones —siempre por trabajos concretos como participaciones en eventos, conferencias, etc. y nunca como subvenciones—. La mayor parte de los recursos económicos (bastantes escasos) del museo provenían de la recaudación que se obtenía de sus actividades y cada actividad se financiaba según los beneficios que se habían obtenido de la actividad anterior. A veces, incluso era necesario que los creadores del MURAC aportasen liquidez al museo.

El MURAC se concibe como un museo y funciona como una institución. El MURAC en un proceso instituyente se erige como institución, se autodenomina como tal y desarrolla sus funciones bajo la identidad institucional. Según Marcelo Expósito:

La práctica instituyente nos permite reformular las relaciones entre crítica e institución, pensando el ejercicio de la crítica como una condición necesaria de aquellas prácticas que operan a contrapelo de las actuales formas de gobernabilidad sin limitarse exclusivamente a señalarlas o desvelarlas, sino también extrayendo consecuencias de aquello que Foucault llamaba el «no querer ser gobernados de esa forma».⁷³⁵

El MURAC se autoinstituye como museo porque cree, al igual que nos propone María José Miquel al referirse a la práctica instituyente, en «la posibilidad de concebir unas instituciones que pueden servir para introducir modelos diferentes de gobierno, fruto de la

⁷³⁵ EXPÓSITO, Marcelo: «Introducción» en AA.VV.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, p. 17.

experiencia política de la contemporaneidad, para la que intentan generar alternativas a partir de un deseo modelado por ellas mismas y temperado por el contexto»⁷³⁶.

Los creadores del MURAC comenzaron como un grupo de personas unidas por su pasión por el arte contemporáneo que se reunían, generalmente con nocturnidad, a realizar intervenciones urbanas en el espacio público. Al principio, este grupo era más numeroso que el que acabó constituyendo el grupo fundador del MURAC, que podría considerarse como un grupo natural. Los colectivos naturales o grupos naturales «se forman de modo espontáneo por acuerdo entre sus miembros»⁷³⁷ y suelen tener un funcionamiento no reglado. El colectivo creador del MURAC también se siente identificado con la tipología de colectivo establecida por Nekane Aramburu: *El colectivo-espacio como instrumento político e ideológico*, que citábamos en el apartado *Creación Colectiva* (v. II.1.1.). Esta identificación se debe a que el MURAC es un colectivo que se basa en la idea de un espacio expositivo que es de todos, la calle.

El funcionamiento del MURAC comenzó siendo totalmente anárquico, generalmente impulsado por acontecimientos externos o por ideas llevadas a cabo sin demasiada reflexión, movido por impulsos. Su funcionamiento fue lúdico, en la mayor parte de las ocasiones, basado en la reunión de amigos que se juntan para comer o tomar algo y sobre todo para pasar un buen rato. El espíritu del MURAC era libre y sin ninguna pretensión de notoriedad, con un punto *naïf*, crítico o punk, una mezcla bastante heterogénea. Sus componentes a pesar de provenir del mundo común del arte y del diseño, poseían perfiles muy diferentes y puntos de vista contradictorios, pero eso era precisamente lo que lo hacía funcionar. Todos juntos funcionaban como los engranajes de una máquina en la que todas las piezas son necesarias, ninguna es más importante que otra y cada una de ellas tiene su propia función. En cada reunión, en cada evento cada uno realizaba las tareas que más le apetecían o que mejor se le daban. La mayor parte de las veces las tareas se autoasignaban de manera rápida, sencilla y sin enfrentamientos.

Con el tiempo, el carácter lúdico fue cediendo espacio al carácter utilitario, el MURAC se convirtió en algo inesperado, comenzó a cobrar vida y a exigir cada vez más dedicación, cada vez más esfuerzo. El lugar lúdico de las primeras reuniones pasó del bar, del sofá, de

⁷³⁶ MIQUEL BARTUAL, María José: *De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2013, p. 116.

⁷³⁷ MARÍN GARCÍA, Teresa: *La creación...*, *op. cit.*, p. 205.

la terraza regada de cañas al espacio académico de la biblioteca. El hacer por diversión se convirtió en hacer por obligación. Poco a poco el impulso y el movimiento fueron cesando hasta acabar en el letargo en el que ahora se encuentra, un letargo del que no se sabe si despertará.

El concepto del MURAC se basa en la identidad múltiple, por lo que se da prioridad a la identidad del museo sobre la identidad de los miembros del colectivo, que no es relevante. Para Txaro Arrazola, «lo más importante de la colaboración artística es que demuestra que la identidad individual puede quedar subordinada a un bien superior llamado “obra de arte”»⁷³⁸ en nuestro caso de estudio el bien superior lo constituye el museo.

La ausencia de cabezas visibles al frente del MURAC, y la inexistencia de edificio hace hincapié en lo que le falta, haciendo más visible lo que tiene. Algo que resume perfectamente la siguiente cita de Vicente Todolí:

Un museo no es un edificio. Nace cuando se termina de construir. Es como tener un hijo, que no acaba en el momento del parto. Ahí empieza y has de mantenerlo hasta que él pueda valerse por sí mismo. Durante un tiempo se buscaba el trofeo, que era la inauguración fastuosa y a los arquitectos-estrellas que dejaran su firma. Se echaba el resto en el inmueble y esto es no entender para nada lo que significa un centro de arte. Imagina que a una persona la definiera el bolso de marca que lleva. ¿Impensable, no? Pues esto es igual. Un museo es lo que alberga, su programa no la fachada.⁷³⁹

Los museos, centros de arte y galerías tienen actualmente un papel relevante en la validación de las prácticas artísticas. Los museos como intermediarios realizan funciones de validación, de registro y de catalogación del arte. El MURAC al constituirse como Museo pretende provocar una situación en la que se juega a forzar la herencia de estos poderes de validación en favor de sus intereses. El MURAC hace suya la frase de Bourriaud:

Nada se denuncia desde el exterior, previamente hay que asumir la forma de lo que se pretende criticar, o cuanto menos inmiscuirse en ello. La imitación puede ser subversiva, mucho más que algunos discursos de oposición frontal que no hacen más que gesticular la subversión. [...] Interpretar el mundo no basta, hay que transformarlo.⁷⁴⁰

El MURAC es una propuesta que se distancia de los museos convencionales establecidos por sistema e inercia en las ciudades en crecimiento como respuesta al intento de exportar

⁷³⁸ ARRAZOLA, Txaro: *op. cit.*, pp. 887-888.

⁷³⁹ PAJARES, Gema: «Vicente Todolí: “Jamás volveré a dirigir un museo, con tres voy servido”», *La Razón*, 04/11/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 17/01/2014]. Disponible en: http://www.larazon.es/detalle_normal/noticias/4216893/vicente-todoli-jamas-volvere-a-dirigir-un-museo-con-tres-voy-servido#.Ttt1KEo1CpuGVjv

⁷⁴⁰ BOURRIAUD, Nicolas: *op. cit.*, p. 94.

una imagen espectacular para convertir a las ciudades en un reclamo turístico. En estas ciudades el museo es el centro del espectáculo, a la manera de un parque temático o de una gran corporación, basado generalmente en la espectacularidad del edificio que lo alberga. El MURAC, sin embargo, se aproxima a la corriente de las buenas prácticas museísticas⁷⁴¹ explorando las posibilidades que tiene un museo de construir un discurso museístico propio y único de la comunidad en la que se erige, convirtiéndose en creador de vida cultural y de vida pública. Además, el MURAC también se aproxima a esta posición de forma crítica, buscando poner en evidencia las «malas prácticas». José Luis Brea puso en evidencia el sistema del arte en España en su texto, *(Re)construyendo un afuera*, publicado en 2007. En el argumentaba que:

En España, nada forma parte del sistema del arte que no pertenezca a su interioridad institucionalizada. Ninguno de los subsistemas que normalmente se consienten —incluso diría que se autoexigen, en ejercicio de una saludable deontología práctica— un mínimo de *distancia funcional frente a la institución* la ostentan aquí: ni el subsistema de la crítica, ni el formativo-educacional, ni el editorial, ni el de la propia historiografía, ni aún siquiera el de las mismas prácticas en el ejercicio de sus dialécticas de resistencia, logran territorializar cristalinamente una topografía de *afuera*, de borde. En tiempos recientes hemos visto incluso cómo desde la propia institución se desplegaba un ingente esfuerzo de reabsorción de todos esos márgenes y dispositivos, de cualesquiera de esas dinámicas de cuestionamiento y subsistemas independientes, para hacerlas pasar a una interioridad que se ha pretendido arrogar desde entonces e implacablemente toda fantasía de *crítica*.

El nuestro es el país en el que los museos y centros de arte se han apropiado impunemente de toda esa tarea, con la excusa *parapsimpática* de que si no fuera por ellos nadie la haría con sentido *crítico*: desde entonces pretenden que les pertenezca la totalidad presuntamente válida de la formación (llegan incluso a crear y alimentar sus pseudouniversidades propias o apadrinadas), la fuerza editorial (realizada con pólvora del rey, quién podría competir), la elaboración discursiva (ellos son los administradores privilegiados de los *discursos maestros* de nuestro tiempo, a los que dan y de los que reciben su sanción de legitimidad), la *única* historiografía real (irrigada abundantemente con presupuestos de oficialidad justificados en la mascarada de su condición de *alternativa*) e incluso la *crítica*.⁷⁴²

El museo se erige como la forma de validación artística más valorada, por este motivo, el MURAC toma la forma de museo para convertirse en validador. Para representar la concepción del museo como validador, el MURAC suele recurrir a la siguiente imagen (fig. 123) que toma como referencia la obra *Fuente* de Marcel Duchamp.

⁷⁴¹ Un buen ejemplo en la búsqueda de la aplicación de estas buenas prácticas es el Instituto de Arte Contemporáneo - IAC. El IAC es una asociación independiente de profesionales dedicados al arte actual que vela por la progresiva implantación de buenas prácticas. Para más información puede consultarse la página web del IAC: <http://www.iac.org.es>

⁷⁴² BREA, José Luis: «(Re)construyendo un afuera», *La vanguardia*, 14 de febrero de 2007.

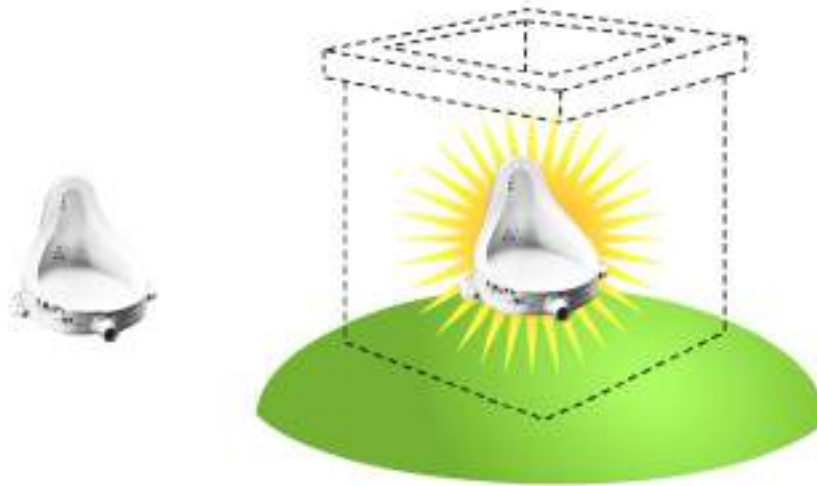


Figura 123. Imagen que representa la idea del Museo como validador. Fuente: MURAC⁷⁴³

Dentro de este sistema de validación las instituciones también necesitan validarse. El primer validador de toda institución es su imagen, su identidad corporativa. Como ya comentábamos, en el subapartado *La marca-museo* (v. I.3.4.4.), los elementos base de la identidad corporativa asociados a una entidad no se basan únicamente en rasgos visuales, sino que en añan otros factores como los ambientales, los culturales y los verbales, es decir, los rasgos invisibles.

2.2. Los comienzos

La identidad corporativa, fue el punto de partida del proyecto museístico del Museo Riojano de Arte Contemporáneo.

⁷⁴³ Diapositiva n.º 29 de la conferencia *Visita guiada: lo cotidiano insólito* impartida el martes 13 de mayo de 2008 en la Escuela de Arte y Superior de Diseño Logroño. Disponible en: <http://es.slideshare.net/museomurac/una-visita-guiada-al-murac>

2.3. Creación de la imagen corporativa y de la identidad visual corporativa

Cuando el MURAC se propuso iniciar su actividad se puso a investigar sobre los elementos de validación que constituyen la identidad corporativa y aprendió que el primer paso para conseguir veracidad era dotar al museo de una imagen corporativa acorde a la de otros museos. A la hora de comenzar con esta estrategia creativa se consideró fundamental el análisis de la competencia a nivel gráfico, es decir, el estudio de aquellos recursos estéticos que los demás museos utilizan. El MURAC observó las estrategias estéticas utilizadas por otros museos de arte contemporáneo para conseguir la mayor dosis de veracidad y de credibilidad posibles.



Figura 124 Imagen gráfica de varios museos de arte contemporáneo

Los siguientes pasos fueron la denominación y la imagen gráfica. Mediante un diseño cuidado se pretendía conseguir una imagen corporativa potente para poder confundirse con un museo convencional, para lo cual también necesitaba de una denominación. La denominación⁷⁴⁴, siendo uno de los signos identificadores básicos de la identificación institucional, nos permite decir, mediante la asociación con un nombre, quién es esa institución. El nombre puede basarse en diversos mecanismos lingüísticos y adoptar varios aspectos.

⁷⁴⁴ Para más información sobre la identificación institucional consultar el capítulo IV. *Cinco niveles de identificación institucional* en CHAVES, Norberto: *op. cit.*, p. 43-124.

En el primer esbozo de la marca (fig. 125) puede observarse que la denominación fue una idea clara desde el primer momento, sin embargo, la imagen gráfica en un principio partió del concepto de jugar con el vacío, para mostrar la ausencia de edificio expositivo.

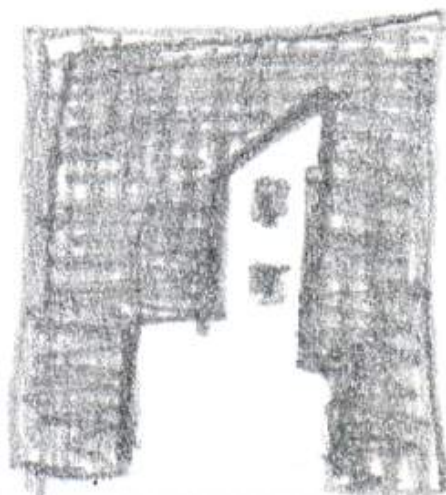


Figura 125. Primer esbozo de la marca MURAC

La denominación del Museo Riojano de Arte Contemporáneo es descriptiva (enuncia de forma sintética los atributos de identidad de la institución) dice que es un museo y que es de arte contemporáneo y toponímica (alude al lugar de origen o área de influencia de la institución), que se gesta en La Rioja. Para verbalizar su denominación de una forma sintética se recurre al acrónimo⁷⁴⁵ MURAC que se constituye visualmente como un anagrama⁷⁴⁶ (fig. 126).

⁷⁴⁵ Construcción artificial mediante iniciales, fragmentos de palabras, etc.

⁷⁴⁶ El anagrama como parte del diseño de una marca, emplea letras o sílabas del nombre de la entidad que representa en forma «dogotipada», utiliza contracciones que facilitan la denominación cuando ésta es demasiado extensa o difícil de aplicar gráficamente.



Figura 126. Anagrama definitivo del MURAC. Versiones en color, en positivo y en negativo

En cuanto a la representación gráfica es un imagotipo ya que al nombre y a su forma gráfica (logotipo⁷⁴⁷) se suma un signo no verbal que posee la función de mejorar las condiciones de identificación, el asterisco. Al anagrama MURAC se antepone un asterisco⁷⁴⁸ de cinco puntas, funcionando como signo no verbal (fig. 126). El asterisco es un signo gráfico que fundamentalmente «se utiliza como llamada de nota al margen o a pie de página dentro de un texto, un cuadro o una tabla»⁷⁴⁹. En los diccionarios y obras lingüísticas se antepone a una palabra para indicar su incorrección o que es una palabra extranjera. El asterisco simboliza esa llamada de atención de la nota a pie de página, poniendo de manifiesto que esa denominación funciona con incorrección, el asterisco es el símbolo de rebeldía del Museo Riojano de Arte Contemporáneo, que como signo no verbal dice más de lo que muestra. Como la llamada a pie de página, reclama la atención sobre lo que falta en el texto, el asterisco llama la atención sobre lo que falta, el edificio, que es lo que precisamente dota de personalidad a la marca, aquello que lo diferencia de los museos convencionales, la carencia, el no poseer una sede física.

⁷⁴⁷ Un logotipo es un elemento verbal representado en forma escrita que asume una fisonomía singular y constante, o el nombre de la empresa tratado con un estilo gráfico distintivo, sin símbolos o dibujos.

⁷⁴⁸ El asterisco es un signo en forma de estrella que suele tener cinco o seis puntas.

⁷⁴⁹ COROMINA, Eusebi / CASACUBERTA, Xabier / QUINTANA, Dolores: *El trabajo de investigación. El proceso de elaboración, la memoria escrita, la exposición oral y los recursos*. Barcelona, EUMO-Octaedro, 2002, p. 79.

Una vez realizada la imagen gráfica (fig. 126) se procedió a su verificación visual para comprobar si la marca funcionaba como una más, para ver si se integraba entre el resto de marcas de la competencia (fig. 127).



Figura 127. Marca del MURAC junto a la de otros museos de arte contemporáneo.

Para crear su marca el MURAC intentó buscar el parecido y no la diferencia con otros museos. Para hacer creíble su imagen debía aunar las estrategias de similitud y diferenciación, ser lo suficientemente similar, pero sin perder su identidad, conseguir personalidad pero perteneciendo al grupo. Joan Costa afirma que:

«Una marca es un signo que diferencia a los productos de sus competidores, y que certifica su origen». Aquí se hayan unidos el concepto *diferenciación* y el de *fuerza* o procedencia. El origen puede ser un valor cuando se hace jugar estratégicamente. Las denominaciones de origen lo demuestran.⁷⁵⁰

Una vez verificado el buen funcionamiento de la marca se elaboró el programa de imagen institucional y su correspondiente manual de identidad. La elaboración del manual es un paso crucial, ya que dota de coherencia a la imagen global del museo, a cómo el museo es visto por el público. Según Norberto Chaves:

La creciente necesidad de control de la implantación pública de los signos identificadores ha hecho que cada día se preste más atención al sistema total de mensajes de identificación. De allí nacen los «programas de imagen institucional» consistentes en el diseño del conjunto de signos y de su modo de aplicación a la totalidad de soportes gráficos (papelería, ediciones, etc.) y para-gráficos (arquitectura-indumentaria, etc.).⁷⁵¹

La marca/imagen del MURAC pretende estar asociada a una serie de atributos. Para explicar estos atributos nos basaremos en la *Tabla que presenta los cinco parámetros de la*

⁷⁵⁰ COSTA, Joan: *op. cit.*, p. 179.

⁷⁵¹ CHAVES, Norberto: *op. cit.*, p. 67.

concepción de productos/negocios y la creación de marcas (fig. 38) que ya utilizábamos en el subapartado *La marca-museo* (v. I.3.4.4.). A la derecha hemos añadido otra columna (fig. 128) en la que se sitúan los atributos de la marca MURAC. En cuanto a la identidad material el MURAC se constituye mediante la imagen corporativa, el *merchansiding* y el uso del asterisco, esa identidad material se corresponde con una identidad simbólica, que es la de Museo. Con el tiempo la marca MURAC ha ido generando una serie de atributos —los denominados simbólicos o invisibles—. Estos atributos le aportan, como valores atribuidos al producto/servicio, los de ser ubicuo, participativo, sin límites e inclusivo y como valores atribuidos a la empresa los de no depender ni de comisarios ni de intermediarios.

MARCA / IMAGEN	Disneyworld	Harley-Davidson	Varig	Aspirina	Marca-Museo	Marca MURAC
Identidad material	Los personajes «reales» Mickey y Minnie.	El rugir característico de su motor	La amabilidad y la atención personal	Pastilla blanca y redonda	El edificio	La imagen corporativa y el <i>merchansiding</i> El asterisco
Identidad simbólica	La fantasía	La libertad, la independencia, el orgullo tribal	El espíritu de Brasil	Bienestar físico	El monumento, el templo	El museo
Valores atribuidos al producto/servicio	La aventura, el mundo infantil	Fetichismo	La calidad global	Supresión del dolor	Validación de calidad Prosperidad Cultura Orgullo Espiritualidad Entretenimiento	Ubicuo Participativo Sin límites Inclusivo
Valores atribuidos a la empresa	Especialista norteamericano de la diversión infantil y juvenil	Persistencia de su fidelidad al espíritu Harley-Davidson	Fiabilidad Eficiencia	(Bayer) Confianza	Cultura como ocio	Sin comisarios Sin intermediarios
Dimensión emocional	●	●	●	●	●	●

Figura 128. Ampliación de la tabla que presenta los cinco parámetros de la concepción de productos/negocios y la creación de marcas. Tomado de Joan Costa + Elaboración propia (dos últimas columnas).

Para lograr los atributos que acabamos de describir es de vital importancia el desarrollo de un programa integral para lograr la verosimilitud que el museo busca. Así es como explica Norberto Chaves la importancia del programa integral:

La necesidad de una implantación pública cada vez más clara obliga a toda institución —cualquiera que sea su naturaleza— a manifestarse como una entidad unitaria y coherente. En términos de comunicación esto se traduce en la exigencia de un alto grado de univocidad en todos los mensajes de la organización.

Para ello, debe lograrse una gran compatibilidad semántica y retórica no sólo entre los elementos significantes pertenecientes a cada subsistema (gráfica, publicidad, arquitectura, comunicación verbal, etc.) sino también entre los subsistemas mismos.

Los programas integrales son, en realidad, los únicos que garantizan una comunicación de la identidad contundente y convincente. Constituyen la vía específica de lograr que los mensajes de distinta naturaleza y que circulan por canales heterogéneos se corroboren entre sí y, por lo tanto, delaten la existencia de un espíritu común detrás de todos ellos, o sea una identidad institucional. La verosimilitud de un discurso identificador es, por así decirlo, «intersticial»: no surge de la fuerza persuasiva de cada mensaje sino de la confirmación mutua de todos ellos.

Es, por lo tanto, en los programas integrales donde resulta más evidente lo indispensable de la labor de programación. Sólo la formulación explícita, verbal, de una estrategia de identidad hace posible detectar el grado de «sinonimia» entre mensajes de naturaleza tan distinta como los emitidos por el paisaje y el discurso oral, por la imaginería gráfica y la atención al público, por la publicidad y el protocolo, los productos o servicios y la acción cultural, etc.⁷⁵²



Figura 129. Muestra de algunas de las páginas del programa integral desarrollado para el MURAC

El MURAC fue registrado el 28 de Noviembre de 2006 en el Registro de la Propiedad Intelectual como imagen gráfica, con el nombre MURAC – Museo Riojano de Arte Contemporáneo, con el número de registro: LO-179/2006. El objetivo de este registro fue más la constatación de la existencia del Museo Riojano de Arte Contemporáneo que la adquisición de los derechos de propiedad intelectual.

Como discurso de identidad el MURAC utiliza —como ya se ha comentado— dos características que lo diferencian de la mayoría de los museos, ser un museo sin edificio; y no tener «cabezas visibles» ni comisarios, ni intermediarios. El hecho de ocultar las

⁷⁵² *Ibidem*, p.124.

identidades físicas de los componentes del MURAC hizo necesaria la utilización de la imagen del asterisco. El asterisco se venía utilizando como imagen principal en los impresos editoriales, los publicitarios y los elementos de *merchandising*. Para ocultar el rostro de los fundadores del MURAC se recurrió a la utilización de un asterisco colocado digitalmente (fig.130) en todas las imágenes que aparecen en los medios de comunicación. El uso de este recurso refuerza el discurso de identidad institucional, a la vez que encubre la identidad de las personas que trabajan bajo esta identidad. Esta forma de autorepresentación consciente de la institución forma parte de los contenidos ideológicos básicos y «de ello se deriva el papel decisivo que adquieren los criterios y recursos de análisis de las propuestas, expectativas, autolecturas, críticas y reformulaciones explícitas de la identidad dadas ya en el interior de la institución»⁷⁵³.



Figura 130. Ejemplo de utilización del asterisco aplicado digitalmente cubriendo las caras de los componentes del MURAC

Los dos principios sobre los que se basa la ideología institucional del MURAC, son la marca como emoción y la idea de pertenencia al grupo, sin revelar la identidad individual, apoyadas ambas en el *slogan* «Todos somos MURAC», que se materializan en el uso del asterisco como símbolo. Como explica Joan Costa «la imagen de la marca se forja y se enriquece psicológicamente con el paso del signo al símbolo. El signo, como expresión general de lo funcional, tanto en los productos/servicios como en sus marcas. El símbolo

⁷⁵³ *Ibidem*, p. 144.

como expresión profunda de lo más emocional»⁷⁵⁴. Esta evolución del signo al símbolo, se muestra en el siguiente esquema (fig. 131). Costa explica el esquema de la siguiente forma:

Volviendo a la idea de un arco psicológico de las marcas, hay, pues, un crecimiento progresivo de la marca/función a la marca/emoción. Y, en este recorrido, una mayor identificación emotiva y una implicación más fuerte. El proceso que se produce a lo largo de ese arco se inicia con un extremo, donde la marca es puro *signo* (marca/función), es decir, que a su vez tiene un rol funcional. Es el signo como designación (el nombre) y como reconocimiento (recordación) que se asocia al producto (satisfactor).

En el otro extremo del recorrido del arco, la marca/emoción ya no es sólo *signo* [...], sino que se ha enriquecido con una pléyade de «valores» que se suman a la función signo. La marca/función ha devenido marca/emoción. Y, en este tránsito, el signo se ha convertido en símbolo.⁷⁵⁵



Figura 131. Esquema: *Evolución de la marca a la imagen*. Tomado de Joan Costa⁷⁵⁶.

Además de utilizar todos los recursos propios de la programación institucional y todos los recursos estéticos y creativos del diseño de identidad corporativa, el MURAC se dota, como el resto de museos, de toda clase de elementos promocionales (fig. 132) desde tarjetas, sobres y cartas; hasta carteles, chapas y mecheros.

⁷⁵⁴ COSTA, Joan: *op. cit.*, p.116.

⁷⁵⁵ COSTA, Joan: *op. cit.*, p.114.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p.116.



Figura 132. Imagen del *merchandising* y de la papelería del MURAC

Una vez generado el programa institucional, el manual de identidad visual corporativa y el *merchandising*, comenzó la difusión del museo. La primera acción fue crear una campaña viral en la que Logroño se llenó de carteles circulares amarillos (fig. 133). El diseño del cartel se basa en los elementos básicos establecidos en el manual de identidad y en el objetivo de crear un cartel promocional que destaque entre el resto de carteles, de ahí la elección del formato circular que lo distingue del resto y del color amarillo que lo hace destacar al no ser un color muy utilizado en publicidad.



Figura 133. Cartel promocional del MURAC

El cartel se compone de un círculo amarillo de 30,5 centímetros de diámetro, con un asterisco negro de aproximadamente 12 centímetros, la marca del museo y la dirección de la web. Estos carteles se dispusieron por toda la ciudad de Logroño, en especial en las zonas y calles de mayor tránsito (fig. 134).



Figura 134. Pegada de carteles. Logroño, octubre de 2006

El público que llevado por la curiosidad visitaba el sitio web del MURAC se encontraba con una imagen en la que podía verse la marca del museo con el asterisco girando sobre sí mismo con un movimiento hipnótico. No había nada más. Sólo la marca flotando en el vacío de una página web que no tenía ningún contenido (fig. 135).



Figura 135. Aspecto que presentaba la web del MURAC a finales de 2006

Los resultados de la campaña comenzaron a tener respuesta rápidamente, los ciudadanos logroñeses se preguntaban dónde estaba el museo y cuándo se iba a abrir. El primer objetivo estaba cumplido: sembrar el rumor de que iba a abrirse un museo de arte contemporáneo en Logroño. Este resultado pone de manifiesto que la idea de museo se relaciona generalmente con el espacio físico, con una ubicación concreta y con una edificación. Resultado al que ha contribuido enormemente la proliferación de los museos espectáculo. El rumor de que iba a abrirse un museo de arte contemporáneo en Logroño pronto se hizo eco en los medios de comunicación locales, lo que fomentó la propagación del bulo y el malestar de la clase política.

Tras el éxito inesperado de la campaña de lanzamiento del Museo Riojano de Arte Contemporáneo, el MURAC se replantea sus objetivos y decide darle a los ciudadanos lo que están pidiendo. Hay que puntualizar que en un primer momento no se pretendía crear el museo, sino sembrar el rumor de que se iba a construir un museo de arte contemporáneo en Logroño. Los objetivos fundacionales del MURAC son:

- Poner de manifiesto la idea del museo desde el concepto de institución y no desde el concepto de edificación.
- Simplificar el acceso a la experiencia del arte al público en general.
- Redefinir la cualidad de la mirada como lugar perceptivo donde los límites entre la contemplación del espectador y la obra se desdibujan.
- Potenciar la intervención en el ámbito urbano como obra de arte.
- Potenciar la participación y la función social del museo.
- Documentar, analizar y dar eco a las actividades de arte contemporáneo que se realicen en nuestro ámbito más cercano.
- Reformular los modos de producción y distribución en un contexto cultural cada vez más plural.
- Crear opinión y debate sobre el arte contemporáneo en el entorno de La Rioja.

El MURAC se concibe como «un lugar para la libertad, para la creación, para la interpretación del material que ofrece, para las expresiones culturales humanas que cobran tanto más sentido cuanto más espontáneo puedan manifestarse»⁷⁵⁷.

⁷⁵⁷ LEÓN, Aurora: *op. cit.*, p. 206.

Como hemos visto el MURAC se relaciona con el mundo a través de su imagen, por lo que la imagen gráfica que se realiza para cada acción o evento es uno de los elementos más cuidados por el museo. El cuidado de la gráfica transmite al espectador un aspecto sólido del museo a la vez que aporta veracidad al utilizar las mismas técnicas gráficas que el resto de instituciones que ostentan el poder. Por ejemplo, estética cuidada, acabados de imprenta, materiales oficiales (carnets, acreditaciones, invitaciones por correo ordinario y web) y se desestima el uso de otros sistemas más *amateurs*, como la fotocopia o la impresión de copistería. Cuando al MURAC le interesa camuflarse con alguna institución que tiene una imagen gráfica descuidada se recurre con pesadumbre a seguir sus tendencias gráficas, creando diseños «cutres» para que resulten creíbles. Como ejemplo mostramos el cartel falso (fig. 136) realizado para reivindicar la reapertura, con motivo de la conmemoración del *Día Internacional de los museos*, del Museo de La Rioja que llevaba, por aquel entonces, cinco años cerrado.



Figura 136. Cartel falso realizado con motivo del *Día Internacional de los museos*

El MURAC utiliza otros elementos que le dan entidad como institución. El sello de caucho (fig. 137) es un elemento de la identidad institucional del museo que representa la unión entre la imagen del museo y la oficialidad puesto que tiene la capacidad de validar los documentos del MURAC.



Figura 137. Sello de caucho utilizado por el MURAC para validar sus documentos.

Una aplicación de la marca bastante versátil, que también trabaja en el ámbito de la imagen institucional, es la cinta adhesiva (fig. 138). La cinta adhesiva con la marca MURAC se ha empleado para multitud de eventos y usos, como veremos más adelante.



Figura 138. Aplicación de la cinta adhesiva en un evento del MURAC

Con el uso de todos los recursos gráficos que hemos estado mencionando el MURAC pretende convertirse en una supermarca. La siguiente cita del libro de Naomi Klein *No Logo: El poder de las marcas* resume la idea de por qué el MURAC pretende ser una supermarca.

En 1974 Norman Mailer dijo que los *graffiti* de los artistas urbanos son como fuegos de artillería de la guerra entre la calle y el sistema. «Alguien escribe su nombre, y quizá alguna parte de todo el sistema exhale un suspiro de muerte. Porque ahora tu nombre está encima del de ellos, y tu presencia está encima de su presencia; tu sobrenombre domina la escena». Veinte años después, se ha verificado una inversión completa de esta realidad. Si antes los graffiti eran puntos de encuentro, ahora las supermarcas se han impuesto a todos, incluyendo los creadores de los graffiti. No queda espacio sin marcas.⁷⁵⁸

El MURAC se establece como una supermarca y como tal utiliza las estrategias de estas empresas, tomando la publicidad como objetivo principal y como medio para difundir su mensaje. Las supermarcas utilizan estrategias publicitarias con el fin de dar mayor difusión a su marca. Una de las estrategias más utilizadas es la publicidad viral. La publicidad viral recibe este nombre por propagarse como un virus que al modo de los virus informáticos esconde su condición real, a veces por una apariencia benigna, para distribuirse con más rapidez y profundidad de la que lo haría a través de canales convencionales. Su contagio suele basarse en el «boca a boca» para transmitir la información generalmente a través de las redes sociales, con lo que se consigue que el mensaje llegue a un gran número de personas con gran rapidez. El planteamiento para difundir el virus del MURAC parte de una teoría publicitaria propia. Existen dos canales para transmitir la información, uno personal (fig. 139) y otro institucional (fig. 140). Mediante el canal personal se consigue una difusión viral del mensaje.

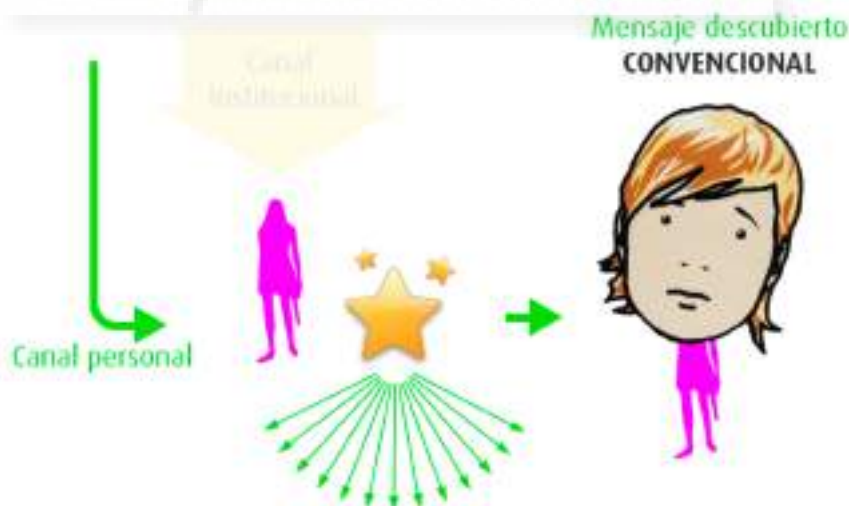


Figura 139. Esquema que representa como funciona la transmisión de la información a través del canal personal. Fuente MURAC⁷⁵⁹

⁷⁵⁸ KLEIN, Naomi: *op. cit.*, p. 123.

⁷⁵⁹ Diapositiva n.º 161 de la conferencia *El poder de la marca: La ficción como anticuerpo* impartida el 16 de septiembre de 2010 en Sevilla en la Universidad Internacional de Andalucía. Disponible en: <http://es.slideshare.net/museumurac>

Pero la publicidad creada por el MURAC se basa en el canal institucional utilizando un mensaje convencional para conseguir la validación como museo. Esto sucede mientras el *fake* no es descubierto. En el momento en que el espectador conoce o sospecha que está siendo víctima de un *fake*, el mensaje se convierte en personal y se provoca la difusión del museo. Al difundir el virus se alimenta el *fake*. Lo vírico está en la difusión e implicación personal. La diferencia principal en este caso se centra en que la difusión viral se produce y se incrementa después de que el receptor descubre el *fake*. En el siguiente esquema (fig. 140) se ejemplifica el funcionamiento de éxito cuando se descubre el *fake*.



Figura 140. Esquema que representa como funciona la transmisión de la información a través del canal institucional. Fuente MURAC⁷⁶⁰

2.4. Presentación

Una vez que el museo se había dado a conocer y se habían definido sus objetivos, el 4 de febrero de 2007, se realiza una carta de presentación (fig. 141) que además de ser enviada a diversas instituciones y medios de comunicación sirvió de presentación en la página web del MURAC.

⁷⁶⁰ Diapositiva n.º 164 de la conferencia *El poder de la marca: La ficción como anticuerpo* impartida el 16 de septiembre de 2010 en Sevilla en la Universidad Internacional de Andalucía. Disponible en: <http://es.slideshare.net/museomurac>



Figura 141. Imagen de la carta de presentación del MURAC

Años después con el rediseño de la web y la reorganización de los contenidos se volvió a redactar la presentación, que es la que actualmente figura en la web, para que se aproximase mejor a los cambios que se habían dado en el museo durante sus primeros años de gestación. La presentación actual es la siguiente:

El MURAC (Museo Riojano de Arte Contemporáneo) surge como respuesta a la ausencia de museos en nuestra comunidad, y como medio con el que suplir la carencia de referentes y actividades presentes en otras capitales.

MURAC pretende ser un creador de vida cultural y mayormente de vida pública, al proponer políticas artísticas donde la participación ciudadana y el disfrute del entorno cotidiano contrastan con las inquietudes turísticas y económicas de otras entidades dedicadas al arte.

Para llegar a estos objetivos, su organización, localización y presencia se adaptan a estrategias propias del *artivismo*. Todas ellas desafían a las estructuras clásicas del museo tradicional, entendido como objeto-contenedor e icono validador de las prácticas artísticas.

En este sentido, MURAC es una *contra-convocatoria* con función y espíritu museístico, constituyéndose como un museo sin límites, caracterizado por una divulgación y conservación del patrimonio urbano, valorando su faceta marginal propia de una estética del límite; en esencia, guiada por su empleo en la clandestinidad, su presencia dispersa, fragmentada y destinada a una mirada sensible al entorno.

El planteamiento que el MURAC tiene del arte público y de llevar el arte a la calle, pasa por la participación y función social. Es un museo vital. Ensayo dar respuesta a las prácticas de representación contemporáneas surgidas de forma espontánea en la ciudad.

Bajo estas premisas lejanas a las elites del arte contemporáneo, se entiende que cualquiera puede desarrollar prácticas artísticas que revitalicen su vida en la ciudad. Todos podemos ser MURAC. En consecuencia, la labor de comisariado pasa por la participación social a través de pequeños gestos estéticos, que tratan de dar respuesta a distintas problemáticas urbanas, además de resaltar y catalogar «la belleza de lo cotidiano». Por eso en el MURAC, las obras no están dentro del museo, sino que el museo está donde se encuentra las obras.⁷⁶¹

En la página web la presentación escrita va acompañada de la siguiente imagen (fig. 142) que se ha convertido en la imagen identitaria del museo.



Figura 142. Imagen que acompaña a la presentación del MURAC en su página web

⁷⁶¹ Presentación del MURAC disponible en: <http://www.museomurac.com/museo/presentacion-murac/>

3. ESTRATEGIAS Y METODOLOGÍAS

La identidad institucional convierte el concepto de identidad en el concepto de entidad para otorgarle al museo la imagen poderosa que necesita para ser creíble. El MURAC utiliza como representación del concepto del paso de identidad al de entidad la siguiente imagen (fig. 143), en la que la marca se ve acrecentada de tal forma que su apariencia es similar a la de un superhéroe, ostentando un «superpoder». El superpoder describe cualidades sobrehumanas propias de la ficción, en este caso bajo la concepción de la supermarca que antes mencionábamos.



Figura 143. Representación gráfica del paso de la identidad a la entidad. Fuente MURAC⁷⁶²

Además de esto también se utilizan una serie de estrategias creativas metodológicas que se mueven en diferentes ámbitos de creación y que son las que van a constituir las cualidades y las características principales del Museo Riojano de Arte Contemporáneo.

El Museo Riojano de Arte Contemporáneo propone «no distinguir entre continente (la arquitectura) y contenido (las obras)»⁷⁶³, sino acercarse «al Museo como a un *discurso sincrético que se realiza en el espacio*»⁷⁶⁴. En la mayoría de las ocasiones el espacio elegido para el desarrollo de las actividades del museo es el espacio público, aunque algunas actividades también se han dado en espacios cerrados e incluso privados.

El MURAC prescinde del continente, del edificio, para centrarse en el contenido y este contenido, como veremos más adelante, puede darse en cualquier lugar. Uno de los

⁷⁶² Diapositiva n.º 135 de la conferencia *El poder de la marca: La ficción como anticuerpo* impartida el 16 de septiembre de 2010 en Sevilla en la Universidad Internacional de Andalucía. Disponible en: <http://es.slideshare.net/museomurac>

⁷⁶³ ZUNZUNEGUI, Santos: *op. cit.*, p. 54.

⁷⁶⁴ *Ídem.*

motivos de la ausencia del edificio en la concepción del MURAC es que el edificio implica una serie de problemas (sociales, funcionales, estéticos, perceptivos...) que constituyen uno de los capítulos más interesantes de la arquitectura contemporánea, como ya hemos comentado en la primera parte.

La colección del MURAC está constituida por obras que están en el espacio público. Su colección no aglutina piezas u obras de arte, su labor es la de difundir las prácticas artísticas que surgen de forma espontánea en la ciudad. Su papel de intermediario lo comparte provocando la participación pública en sus acciones.

La ausencia de edificio convierte al MURAC en un museo «fragmentario», que puede darse por partes en cualquier lugar o circunstancia. Otro de los motivos para evitar la construcción arquitectónica es que la concepción de museo del MURAC se aleja del museo contenedor (fig. 144). No tener edificio es una virtud que lo convierte irremediabilmente en una institución de carácter altruista y con el único interés de convertirse en validador artístico, validador del contenido del museo y con ello validador del propio museo. El interés no puede ser económico, no porque el MURAC no quiera lucrarse a costa del arte, sino porque el hecho de que las obras estén en el espacio público no lo permite, lo que anula cualquier posibilidad de convertir el museo en una empresa especulativa económicamente.

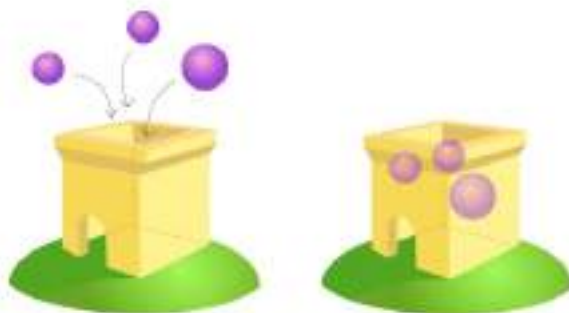


Figura 144. Imagen que representa la labor del museo contenedor. Fuente: MURAC⁷⁶⁵

⁷⁶⁵ Diapositiva n.º 7 de la conferencia *Visita guiada: lo cotidiano insólito* impartida el martes 13 de mayo de 2008 en la Escuela de Arte y Superior de Diseño Logroño. Disponible en: <http://es.slideshare.net/museomurac/una-visita-guiada-al-murac>

El MURAC se presenta como un museo altavoz, no como un museo embudo que engulle obra. Le da la vuelta al embudo y lo utiliza como altavoz (fig. 145) mediante el cual dar difusión a determinadas prácticas artísticas minoritarias y denunciar malas prácticas artísticas, como iremos viendo de forma detallada en los siguientes subapartados. El concepto del altavoz parte también de la convicción de que «una idea que inflame no se queda en el individuo, sino que en si misma es una chispa, un detonador, y si es lo bastante transmisible, [...] se convierte en una organización.»⁷⁶⁶



Figura 145. Imagen que representa la diferencia entre el museo embudo y el museo altavoz. Fuente: MURAC⁷⁶⁷

El MURAC comparte estrategias como el activismo, el *fake*, la identidad múltiple y el etiquetado. Los *artistas* intentan aniquilar a los intermediarios y por ello el MURAC adopta sus acciones y reivindicaciones. Mediante el *fake* el MURAC usa el lenguaje institucional para poner en evidencia a las instituciones. El uso de la identidad múltiple difumina las fronteras entre el colectivo y la institución. La etiqueta imita el lenguaje de las instituciones museísticas dando fe de lo que está ocurriendo y catalogándolo para que sea considerado y valorado. El MURAC adopta el papel de institución museística para pervertirlo, subvertirlo y ponerlo en evidencia.

⁷⁶⁶ BEUYS, Joseph / BODENMANN-RITTER Clara: *op. cit.*, p. 109.

⁷⁶⁷ Diapositiva n.º 32 de la conferencia *Visita guiada: lo cotidiano insólito* impartida el martes 13 de mayo de 2008 en la Escuela de Arte y Superior de Diseño Logroño. Disponible en: <http://es.slideshare.net/museomurac/una-visita-guiada-al-murac>

3.1. La ficción como estrategia. *Fake* e imagen corporativa

El *fake* es una estrategia de ficción que el MURAC utiliza en primera instancia como método para constituirse como museo. La ficción suele ser una herramienta más útil que la verdad. El MURAC se beneficia del poder que supone mover esa línea divisoria entre verdad y ficción. El *fake* se basa en la denuncia o creación de una realidad falsa utilizando los mismos medios que dan apariencia de verdad a los mensajes que continuamente recibimos desde posiciones de poder. En lo que concierne al arte de la mentira, para el MURAC, existen dos pautas:

- Pauta 1: Tomar una posición de poder.
- Pauta 2: Utilizar un lenguaje de credibilidad.

Estas dos pautas son clave en lo que podría entenderse como contrabando de imágenes y actitudes que se ha venido desarrollando en la frontera entre la ficción y la realidad.

Como argumenta Pascal Gielen,

es bien sabido que las instituciones siempre han jugado un papel crucial en la mediación entre el mundo real y el mundo imaginario. Ahora bien, mientras que la Iglesia moderaba el contacto entre el cielo y la tierra por medio de rituales, imágenes de santos y la liturgia, con el advenimiento de la edad moderna los museos e instituciones educativas se van a encargar, entre otras cosas, de propagar los tesoros nacionales y el patrimonio.⁷⁶⁸

La estrategia del *fake* se ha utilizado en multitud de ocasiones para parodiar la retórica expositiva de los museos. Uno de los proyectos más conocidos en este ámbito es el *Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas* de Marcel Broodthaers, en él «las actividades del museo abordan la toma de la palabra (desde dónde habla el hablante), la dirección (a quién), la producción utilizada como medio (la ficción) y su alcance (las condiciones de verdad).»⁷⁶⁹ Cuatro de las posiciones que también busca obtener el MURAC.

Uno de los artistas que más ha utilizado la táctica del *fake* en su trabajo es, como ya hemos mencionado anteriormente, Joan Fontcuberta, que enuncia lo siguiente con relación a su trabajo en este campo:

Durante los últimos años, la parte más significativa de mi trabajo ha consistido en fabricar diferentes presentaciones que parodian la retórica expositiva de los museos y de las instituciones científicas, alrededor de disciplinas como la botánica, la zoología, la historia, la antropología o la astronomía. Fundamentalmente se trata, por un lado, de falsificar «documentos» y, por lo tanto, de incidir en los

⁷⁶⁸ GIELEN, Pascal: *op. cit.*, pp. 116-177.

⁷⁶⁹ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *op. cit.*, pp. 26-27.

procesos culturales que ungen de verdad determinados objetos y los mecanismos autenticadores de que se sirven (por ejemplo, el referido anteriormente de la fotografía como prueba presuntamente objetiva); y por otro lado, incidir críticamente sobre la supuesta autoridad institucional del museo, que en su condición de santuario del saber llegar a arrogarse el ministerio en exclusiva de la verdad.⁷⁷⁰

Uno de esos trabajos consistía en la imitación del estilo institucional. La obra llevaba por título *Retseh-cor* y fue realizada por Foncuberta en Rochester en 1993. Para apoyar su planteamiento inventó el RIPA Rochester Institute of Prospective Anthropology, que asumía la autoría de la exposición. Fontcuberta relata como realizó este *fake*.

Para fortalecer el convencimiento general de la autoría del RIPA, publiqué un folleto sobre los *retseh-cor*, que se distribuía gratuitamente como propaganda de mano de la exposición y que, de hecho, constituía uno de sus elementos primordiales. Mis primeros pasos en Rochester se habían encaminado justamente a visitar varios museos locales, tomando buena nota de sus publicaciones y reteniendo ejemplos del estilo tanto de su diseño gráfico como de la redacción de sus enunciados. El folleto del RIPA tenía así el mismo formato, calidad de impresión, estructura gráfica, etc., que el material similar editado por los otros museos. Incluso, siguiendo esta imitación, incorporaba un cupón para permitir a los interesados hacerse socios y disfrutar de grandes ventajas (que algunos inocentes visitantes ya rellenaron y me remitieron).⁷⁷¹

El MURAC utiliza además la táctica de guerrilla de la comunicación denominada camuflaje —de la que ya hemos hablado en la segunda parte— para dotarse de la apariencia de un museo institucional al uso. Para lo cual se sirve de una imagen corporativa, merchandising y una página web, es decir, todos aquellos atributos externos que aseguran a un espectador ajeno la existencia de un museo en una ciudad. Con esta apariencia de realidad convencional el MURAC se sitúa en la misma posición que cualquier otro museo convencional de arte contemporáneo (fig. 146), tanto en su situación de intermediario de poder como de validador en el campo del arte.

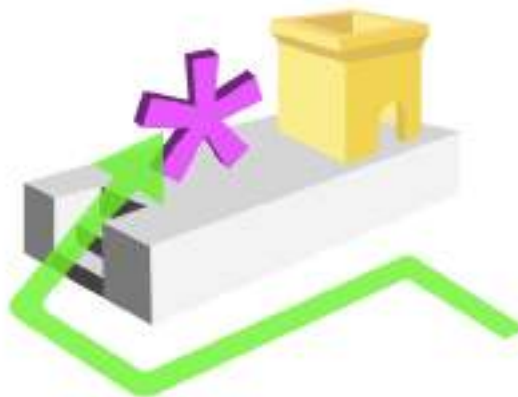


Figura 146. Imagen que ilustra la posición de credibilidad que adquiere el MURAC al constituirse como museo

⁷⁷⁰ FONTCUBERTA, Joan: *El beso...*, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 136.

Esta apariencia ha sido certificada repetidamente, el MURAC ha recibido multitud de correos de contacto de profesionales del mundo del arte y aficionados en los que se solicitaba todo tipo de información sobre el museo, visitas guiadas al mismo o incluso ofrecimiento de trabajadores y obras de artistas (fig. 147). Todos ellos planteamientos tradicionales para un museo convencional, pero singulares teniendo en cuenta que este museo no posee ni sede, ni edificio, ni administración institucional alguna.



Figura 147. Ejemplo de uno de los correos recibido por el MURAC.

La mayor certificación de esta posición de museo convencional, asentada ya en la comunidad autónoma de La Rioja, vino del mismo Gobierno de La Rioja que incluyó durante al menos dos años los datos de presentación que aparecen en la página web del MURAC como propios en su web de *La Rioja Turismo* (fig. 148). Los datos incluían una dirección postal y horarios de visitas y aparecieron en sustitución de los datos del Museo del Torreón (Haro, La Rioja), el museo institucional de arte contemporáneo de La Rioja.

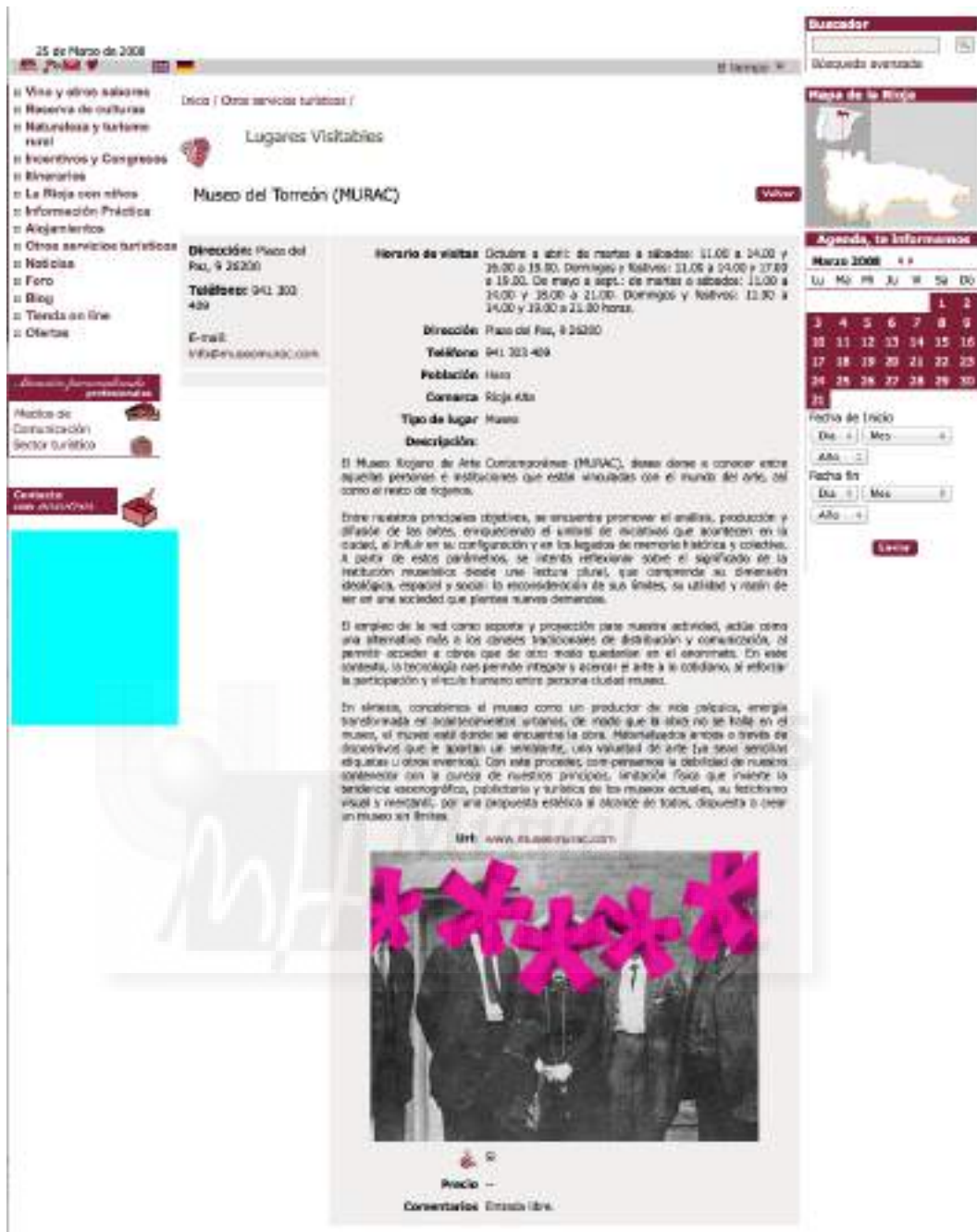


Figura 148. Imagen de la web de turismo con los datos del MURAC en sustitución de los del museo del Torreón. 25 de marzo de 2008.

El MURAC se apoya en su imagen virtual para conferirse de una suerte de «superpoder» en el entorno real, se afirma en su apariencia externa y su presencia en internet para unirse de los poderes necesarios que tiene cualquier institución autorizada, a ojos del espectador.

Para conseguir esta imagen de realidad el MURAC se basó en uno de los epígrafes del libro *La imagen de marca. Un fenómeno social*, de Joan Costa que recibe el nombre de «crear la imagen antes que el producto». En esto se basa la creación del Museo Riojano de Arte Contemporáneo, en primero crear la imagen, la identidad visual corporativa y después el producto, el museo. Tomamos al igual que Joan Costa una cita del artículo *La ciudad está en venta*, de Francesc Muñoz.

La organización de grandes eventos, exposiciones universales o juegos olímpicos, siempre conllevaba transformación de ciudad y la imagen atañía a la narración posterior. Hoy, en cambio, la imagen es el primer elemento necesario para producir ciudad. Crear una imagen hace posible la atracción de capital que a su vez hará posible la transformación física. Por eso, el diseño urbano es hoy diseño de una imagen para la ciudad, una imagen reconocible, exportable y consumible por habitantes y visitantes, vecinos y turistas. Esto es, una etiqueta, una marca, lo que autores anglosajones como John Hannigan o Guy Julier, en «La cultura del diseño», denominan «brand» y determina la «brandificación» de la ciudad y lo urbano.⁷⁷²

3.2. El arte activo

Otra de las estrategias utilizadas por el MURAC es el *artivismo* que como ya mencionábamos anteriormente se sirve tanto del arte como del activismo para lograr sus objetivos. La utilización del *artivismo* dota al MURAC de actividad, le da el carácter de museo activo, de museo vivo. Estas estrategias *artivistas* también convierten al MURAC en un museo diferente, ya que siempre alberga un componente de sorpresa por su aproximación al vandalismo, al atentado o a otros elementos próximos al límite de lo legal, de lo artístico, de lo estético, etc.

El MURAC, se encuentra dentro de los avances logrados por los colectivos independientes, que ya mencionábamos en el apartado *Creación colectiva* (v. II.1.1.). De estos avances, destacamos el punto número tres del citado texto de Nekane Aramburu por considerar que el MURAC se constituye como un museo independiente. Como decía Aramburu, «ser independiente o alternativo va vinculado más a conceptos de posición crítica, autonomía e I+D en las artes que a ser meros productores de actividades para programaciones más o menos estables.»⁷⁷³ El uso del *artivismo* y de las estrategias del arte crítico le otorgan al

⁷⁷² MUÑOZ, Francesc: *op. cit.*, p. 5.

⁷⁷³ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 75.

MURAC los medios idóneos para jugar en el ámbito institucional desde una posición crítica.

3.3. El museo como identidad

Bajo la identidad de Museo se vela la realidad, el MURAC funciona mediante el impulso de cinco personas que no ocultan sus identidades pero que tampoco las manifiestan porque no dan importancia a la publicidad de sus personas sino a la imagen del museo.

El MURAC nació siendo una identidad múltiple, para ello sus creadores renunciaron a la autoría individual en beneficio de la imagen de Museo. Además mediante el uso de la identidad múltiple se evita dar a conocer el nombre de los creadores del museo, impidiendo que el MURAC pueda ser focalizado como una creación artística y no como una institución. El uso de la identidad múltiple elude cualquier responsabilidad ante las acciones realizadas por el museo, hecho sobre el que reflexiona Juan Luis Moraza:

Si a la autoría corresponde una relación entre autor y obra en términos de responsabilidad, la disolución simbólica de la autoría en las obras colectivas, priva al autor de la total libertad de la que goza en la realización de su obra individual (uno no puede hacer y deshacer a su gusto dado que el trabajo en grupo requiere del consenso entre miembros y esto hace que a menudo cada autor tenga que sacrificar parte de su ego creador). Sin embargo en Internet aparecen por un lado obras anónimas que no lo son (toda obra tiene uno o varios autores aunque no se conozcan) y por otra parte obras colectivas que parecen de un solo autor. Esto hace que la responsabilidad de las obras se diluya, como consecuencia se ensancha el poder de actuación, al no figurar como autor el creador es más libre porque nadie le va a responsabilizar ni para bien ni para mal. Se puede permitir experimentar al máximo, parapetándose tras una responsabilidad colectiva, sin arriesgar su prestigio profesional. Yendo por tanto más lejos, a nivel creativo, de lo que habría podido ir como autor individual.

Desaparece el carisma y también la responsabilidad.

Pero la disolución del autor es en cierto sentido un repensar la noción de autoría, una más en la carrera de las deconstrucciones que se han ido sucediendo desde el inicio de las vanguardias.⁷⁷⁴

La utilización de un nombre múltiple como nombre artístico excluye la adjudicación de una obra a un autor individual, para cuestionar así la «marca» del artista —entendida como firma, como genialidad asociada al nombre del artista—. La adopción de un

⁷⁷⁴ MORAZA, Juan Luis (coord.): *Cualquiera, todos, ninguno. Más allá de la muerte del autor. Seminario sobre la experiencia moderna*, Volumen I, Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1991, p. 25 (citado por ARRAZOLA, Txaro: *op. cit.*, pp. 324-325.)

nombre múltiple constituye un rechazo explícito hacia «la máquina de hacer celebridades»⁷⁷⁵ que convierte al autor en una estrella.

El uso del asterisco sirve para difuminar la identidad corpórea, esto sumado a la máxima difundida desde el museo— a modo de eslogan—: «Todos somos MURAC» constituye que el poder de la institución museística pase a estar en manos de todos. De alguna forma, al anular el poder unívoco de la institución también se pretende anular a sus intermediarios. En el mundo del arte esos intermediarios son los comisarios, los expertos, los críticos, etc. aquellos que deciden qué vale y que no, muchas veces bajo el influjo de intereses personales o económicos. El MURAC no está de acuerdo con el concepto de elite que arrastra el arte contemporáneo y promueve la ideología de que cualquiera puede desarrollar prácticas artísticas que revitalicen su vida en la ciudad.

El MURAC se instituye y se auto-valida como Museo auto-otorgándose la potestad de comisariar. Al actuar bajo una identidad múltiple cualquiera puede actuar como museo, cualquiera puede ser MURAC. Mientras que en otras intervenciones en el espacio urbano la función del público es de mero espectador, en el MURAC el público pasa a ser creador de contenido, comisario, crítico, etc. El MURAC se convierte en una herramienta, en una identidad que cualquiera puede utilizar.

3.4. El apropiacionismo

El apropiacionismo es utilizado por el MURAC para diversos fines. Se apropia del nombre de museo, se apropia de obras artísticas en el espacio público, utiliza la fotografía como medio de apropiación, crea *remakes* de obras de arte, etc. El MURAC se sirve del *remake* y del apropiacionismo, para obtener el aspecto de un museo convencional, camuflándose para pasar desapercibido como un museo más, como veremos más adelante en algunas de sus actividades.

⁷⁷⁵ Expresión tomada de Wu Ming, seudónimo múltiple. Más información en: http://www.wumingfoundation.com/italiano/bio_castellano.htm

3.5. Lo cotidiano insólito

Como ya mencionábamos anteriormente, lo cotidiano insólito es todo aquello que presenta una visión de la realidad extraña y diferente a la acostumbrada. El MURAC se interesa por las manifestaciones que transforman el espacio público tratando de crear otra realidad, generalmente de carácter temporal. El interés de MURAC por este tipo de intervenciones reside en que se encuentran en el límite. Límite que puede darse entre lo que es o no artístico, entre lo permanente y lo efímero, entre lo real y lo ilusorio. Lo cotidiano insólito constituye uno de los fundamentos de este museo, como veremos en ejemplos como la colección *Las paredes del MURAC* y en algunas de sus intervenciones como los desayunos en la calle, el *Park(ing) Day*, etc.

3.6. Los umbrales urbanos: La calle esponja

El MURAC toma el concepto de límite porque básicamente todas las manifestaciones de su interés se encuentran al borde de lo cotidiano, configurando un conjunto de puntos mediadores entre lo aceptado por el sistema y aquello que queda fuera, entre ficción y realidad. El MURAC presta atención a todas aquellas manifestaciones o acontecimientos que se encuentran en el límite, presentes en muros, aceras y otros rincones, que de un modo u otro intentan crear una ciudad más poética y afable.

La fachada del MURAC es su imagen corporativa y su página web. Ambas conforman un umbral entre lo que es y no es MURAC, y con el que se juega al despiste buscando provocar que se cuestione su identidad como museo y su propia existencia.

El límite puede ser habitado o concebido de diferentes modos, según el grosor que de pie a su origen, ya se conciba como una fina línea, que corta y divide la realidad en parejas de antagonistas (bueno/malo, público/privado...) o como una línea más gruesa, capaz de albergar en su interior, un espectro mucho mayor de capas, y en consecuencia una mediación más elástica y porosa. Desde esta capacidad para la dilatación, la

transformación y el intercambio, el MURAC entiende el museo como una esponja, capaz de albergar todo aquello que se considera marginal.

El interés del MURAC por la arquitectura se centra en los límites entre la calle y el edificio. Espacio definido por las fachadas o por aquellos lugares residuales que parecen no pertenecer a ninguno de estos dos estratos.

El MURAC se constituye como un museo que desea sacar a la luz lo oculto, mostrar lo real en su estado bruto, reivindicando una mirada sensible diferente sobre la ciudad y los límites que la constituyen.

3.7. El etiquetado

El MURAC se sirve del etiquetado para diferentes fines, uno de ellos es la catalogación. El MURAC utiliza la etiqueta como medio para seleccionar las obras que se encuentran en el espacio público. Además con el uso de la etiqueta se persigue un segundo objetivo añadido al de catalogar. Como decíamos anteriormente, una de las funciones de la etiqueta es la de crear identidad. La identidad corporativa del MURAC se aplica en estas etiquetas que se esparcen por los espacios públicos de todo el mundo a través de las colecciones del MURAC —que explicaremos más adelante— sirviendo por un lado para catalogar y por otro para difundir la imagen del museo.

En otras ocasiones el MURAC hace un uso más amplio de la etiqueta de una forma crítica interviniendo directamente sobre diversos elementos que se encuentran en el espacio urbano. Por ejemplo, el soporte adhesivo se utilizó de manera crítica en la intervención *Pegada electoral*, o en forma plantilla de grafiti en la intervención *Paredes de libre intervención pública*. Ambas intervenciones serán descritas más adelante en el capítulo *Actividades* (III.4.).

4. ACTIVIDADES

En este apartado relataremos las actividades realizadas por el MURAC en el espacio temporal comprendido entre los años 2006 y 2013.

4.1. Las colecciones del museo

Como todo museo, el MURAC necesitaba conformar una colección, para ello se sirvió del etiquetado, ya que este método le permitía conservar las obras en su contexto original. Mediante el etiquetado y la conservación de las obras en su lugar original se consiguen tres objetivos. Por un lado la mutación propia de las obras en un contexto cambiante como es el del espacio público y por otro su «permanencia» a través de la catalogación. Aunque la permanencia física sea generalmente efímera, las obras además de etiquetadas son fotografiadas a modo de recuerdo. Estas fotografías se encuentran disponibles en la página web del museo y se utilizan como forma de divulgación de la colección, nunca como colección, ya que las obras se encuentran en su lugar original, aunque muchas veces no lo hagan de forma permanente. Esto constituye el tercer objetivo: «la obra no se encuentra en el museo, sino que el museo está donde se encuentra la obra»⁷⁷⁶. La obra está en su contexto y el museo también. Por tanto, la página web del MURAC es un medio de comunicación que se utiliza para la difusión de sus actividades, al igual que en la mayoría de los museos convencionales, no como un museo virtual. Como ya comentamos en el apartado *Museos sin edificio* (v. I.5.) los museos virtuales son aquellos que coleccionan obras virtuales y las obras de las colecciones del MURAC no son virtuales.

⁷⁷⁶ Frase acuñada por los creadores del MURAC.

4.1.1. Colección permanente

La primera catalogación del MURAC se realizó los días 23, 24, y 27 de diciembre de 2006. Esta primera colección del museo fue denominada en un principio como *Las paredes del MURAC*. Posteriormente acabó siendo denominada de forma irónica como *Colección permanente*, nombre que ha prevalecido desde entonces. El proceso de catalogación se realizó mediante la utilización de unas etiquetas que fueron adheridas sobre las obras o en una zona contigua a ellas de manera que quedasen claramente identificadas. Una vez se hubo colocado la etiqueta se realizó una fotografía de cada una de las catalogaciones que sirvió como registro. En las siguientes imágenes puede observarse un ejemplo de las etiquetas utilizadas (fig. 149) y algunas de las obras catalogadas (fig. 150) en esta colección.



Figura 149. Etiqueta utilizada para la catalogación de la *Colección permanente*



Figura 150. Obras pertenecientes a la *Colección permanente*

4.1.1.1. Colección comparada

Dieciocho meses después de la realización de la *Colección permanente* se realizó una revisión de la colección en la que se constata la ironía en la denominación de colección

permanente. En esta revisión puede observarse como el paso del tiempo y la acción del hombre han transformado la mayoría de las obras catalogadas. La revisión de las obras de la *Colección permanente* recibió el nombre de *Colección comparada*. La siguiente imagen (fig. 151) es una muestra de la mutación de una de las obras.



Figura 151. Imagen comparativa de una obra perteneciente a la *Colección permanente* en la fecha de su catalogación y 18 meses después

4.1.2. Colección libre

La *Colección libre* es la colección más amplia que posee el MURAC. Esta colección también se basa en el etiquetado, pero tiene una característica que la hace singular: cualquiera puede catalogar obras para esta colección. El MURAC realizó, en noviembre de 2006, mil cajas que contenían cinco pegatinas cada una, estas cajas fueron repartidas en diversos eventos con el objetivo de llegar al mayor número de personas posible. Además de las cajas la imagen de las pegatinas está disponible en la web del museo para su descarga⁷⁷⁷, con lo que están al alcance de cualquier persona que pueda estar interesada en utilizarlas. Las instrucciones que figuran en la caja junto con las pegatinas guían al usuario en su catalogación (fig. 152). Mediante la *Colección libre* el espectador deja de ser un mero usuario del museo para convertirse en comisario, pasando a formar parte del MURAC.

⁷⁷⁷ Las pegatinas pueden descargarse desde el siguiente enlace: <http://www.muscomurac.com/2006/11/descargate-las-pegatinas-murac-para-catalogar-obra-6/>



Figura 152. Imagen de la caja (anverso y reverso), de las pegatinas y de las instrucciones para la catalogación de obras en la *Colección libre*

La *Colección libre* aumenta diariamente gracias a la participación desinteresada y anónima de todos los comisarios espontáneos que se van sumando al MURAC.



Figura 153. Imagen de una obra de la *Colección libre*

Seis años después del comienzo de la *Colección libre* se realizó un álbum de cromos que sirvió para democratizar todavía más la colección. Mediante este álbum cualquiera puede poseer una reproducción de la colección, a la manera del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Este álbum de cromos se compone, como cualquier álbum, de un libro con espacios para colocar los cromos que contienen las obras de la *Colección libre* y de unos cromos con imágenes de la *Colección libre*.

4.2. Exposiciones

El hecho de no tener edificio no supone un problema para realizar exposiciones en espacios expositivos cerrados. El MURAC se sirve de espacios de otras instituciones para realizar algunas de sus exposiciones. A continuación mostraremos algunos ejemplos.

4.2.1. Yo creo

Tipo de actividad	Taller y exposición
Fechas	Del 15 al 31 de octubre de 2007
Lugar	Sala de exposiciones de la Gota de Leche
Promotor/organizador	Consejería de Infancia y Juventud del Ayuntamiento de Logroño
Número de obras	20
Número de participantes	20
Colaboradores	MURAC / Colegio de educación especial Los Ángeles

Yo Creo fue una propuesta de la Consejería de Infancia y Juventud del Ayuntamiento de Logroño para desarrollar una exposición de arte *bruto* o *outsider*. La exposición se concibió para mostrar el resultado de un taller realizado con alumnos y alumnas del colegio de educación especial Los Ángeles. Durante una semana varios componentes del MURAC realizaron un taller con un grupo de alumnos con edades comprendidas entre los catorce y los diecisiete años. En el grupo había alumnos con diferentes grados de discapacidad, no solo psíquicas sino en algunos casos también motrices (autismo, síndrome de Down, hiperactividad, parálisis, etc.). El concepto central del taller era el Autorretrato. Desde el principio el concepto de autorretrato se desligó de la idea del «yo físico» o la habilidad técnica y se centró en que cada uno valorara sus gustos y cómo estos nos diferencian de los compañeros (colores preferidos, aficiones, imágenes favoritas, etc.), con estas elecciones cada uno de los alumnos fue creando su propio perfil.

Desde el punto de vista técnico se trató de trabajar con materiales profesionales, (pinceles, lienzos, acrílicos) y se utilizaron otros materiales para la realización de ejercicios previos en los que se trabajaba tanto la técnica como la apropiación de la auto-representación. Para comenzar se realizó un ejercicio inicial en el que cada uno de ellos dibujaba un autorretrato junto con las aficiones que determinaban su perfil. Con ese punto de partida se trabajó posteriormente la imagen física y el reconocimiento del rostro y el cuerpo como algo propio. Para acrecentar este reconocimiento se dispusieron láminas de acetato sobre un espejo para que ellos mismos se dibujaran calcando sus propios gestos sobre su reflejo. Muchos de ellos se olvidaban inmediatamente del reflejo que tenían en frente y pasaban a representar la imagen mental que tenían de ellos mismos. Otros, por el contrario, trabajaban el dibujo con una meticulosidad obsesiva. Después de los ejercicios y para finalizar el taller cada uno de ellos realizó un autorretrato sobre lienzo utilizando las técnicas que habían experimentado a lo largo de la semana. Muchos de ellos no sólo eran simples autorretratos sino que eran representaciones narrativas de toda una experiencia. Aunque el resultado pueda parecer fortuito cada uno de los cuadros era perfectamente reconocido por el autor y su identidad claramente representada para los compañeros del grupo.



Figura 154. Imagen de uno de los autorretratos realizados

Sin duda esta experiencia es recomendable para colocarnos de nuevo en los bordes del concepto de arte contemporáneo. Estos alumnos produjeron obras comparables a las de cualquier artista de formación académica no solamente en la forma sino también en el fondo. Tanto es así que posteriormente la obra conjunta realizada se presentó a la *Muestra Joven de Artes Plásticas de La Rioja* obteniendo un premio.

4.2.2. Cómo llegar a ser artista en La Rioja (Pizarras bizarras)

Tipo de actividad	Obra / exposición
Nombre de la exposición	Pizarras bizarras
Fechas	Del 11 al 20 de octubre de 2007
Lugar	Escuela de Arte y Superior de Diseño de Logroño
Promotor/organizador	Escuela de Arte y Superior de Diseño de Logroño
Número de obras	1

El MURAC fue invitado por la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Logroño (La Rioja) para inaugurar la segunda edición de la propuesta de intervención *Pizarras Bizarras*, durante el curso 2007-2008.

Pizarras Bizarras era un proyecto propuesto por dos de los profesores de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Logroño. Durante el curso se intervenían las dos pizarras situadas en el vestíbulo de la Escuela. Cada dos semanas un nuevo autor plasmaba sobre las pizarras su obra que posteriormente se borraba para dar paso a la siguiente propuesta.

En su propuesta el MURAC decidió ofrecer a los alumnos que diariamente pasan por ese vestíbulo un esquema aclaratorio de cómo llegar a ser artista plástico en La Rioja. Debido al gran éxito de la pizarra se realizó una edición en papel de la misma para que ésta intervención efímera perviviese en forma de póster (fig. 156).

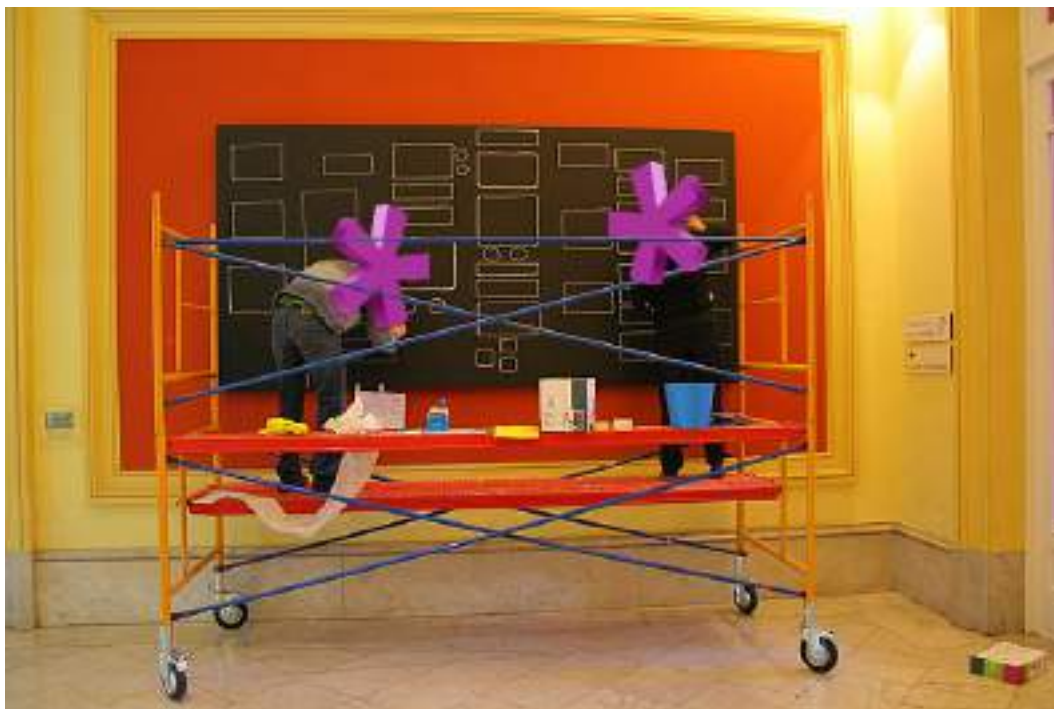


Figura 155. Imagen del proceso de realización de la pizarra *Cómo llegar a ser un artista en La Rioja*

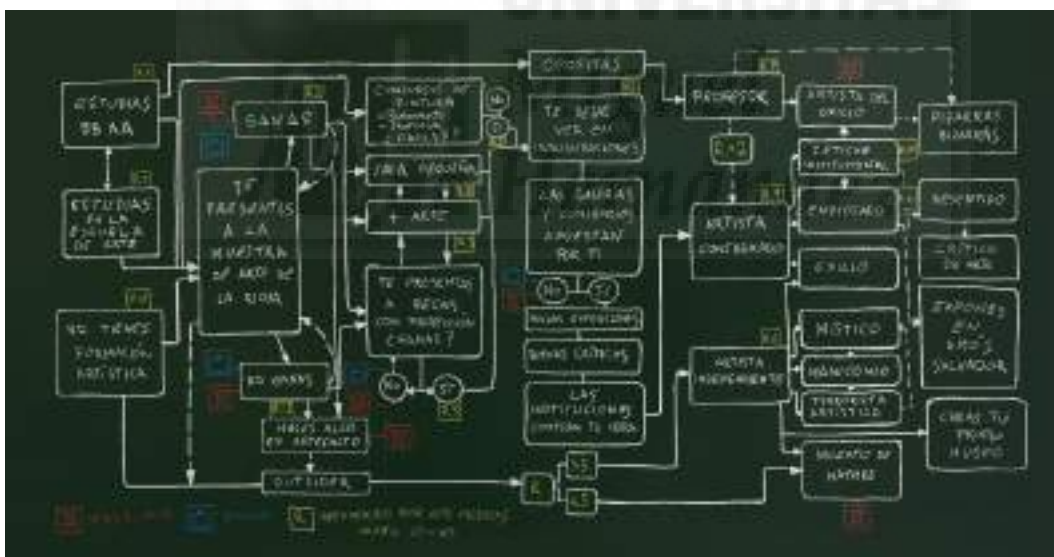


Figura 156. Imagen de la pizarra *Cómo llegar a ser un artista en La Rioja*

La pizarra *Cómo llegar a ser un artista en La Rioja* muestra los diferentes procesos por los que un joven riojano debe pasar si quiere llegar a ser artista en La Rioja. Estos procesos parten de estudiar en la Escuela de Arte de la provincia, estudiar Bellas Artes o no tener formación. Desde estas tres opciones de comienzo se va pasando por diferentes «pruebas», la mayor parte de ellas de carácter local. Entre las pruebas destacan las de ganar algún premio en la *Muestra de arte joven de La Rioja* (un concurso anual de referencia

para jóvenes artistas plásticos), exponer en la *Salapequeña* (sala dependiente de la Escuela de Arte dirigida a la exposición de proyectos independientes de jóvenes artistas riojanos, que funciona bajo selección previa), ser seleccionado para exponer en + *Arte* (exposición periódica que reúne una selección de jóvenes artistas riojanos ganadores de algún premio de la *Muestra de arte joven*), o participar en el festival cultural *Artefacto* (de periodicidad anual). Mediante la superación o no de estas pruebas se puede conseguir ser un artista consagrado o un artista independiente. También se pueden elegir otros caminos como el de la docencia, el de morir de hambre, e incluso el de crear tu propio museo. El esquema reúne todos los entresijos del sistema del arte riojano, los premios más prestigiosos y los mejores espacios expositivos —algunos de ellos hoy desaparecidos.

4.2.3. Colección de grandes piezas de arte contemporáneo

Tipo de actividad	Obras / exposición
Título	Colección de grandes piezas de arte contemporáneo
Fechas	Del 13 de mayo al 6 de julio de 2010
Lugar	Galería Minúscula
Promotor/organizador	Galería Minúscula / MURAC
Número de obras	11
Colaboradores	John Dove

La Galería Minúscula⁷⁷⁸, comenzó su andadura en febrero de 2010. Esta galería es un microespacio expositivo de 106 centímetros de alto por 85 centímetros de ancho, pero con mucho fondo, situado el n.º 14 de la calle Primo de Rivera de Logroño (La Rioja). Este microespacio ocupa una ventana que funciona a modo de escaparate. Del 13 de Mayo al 06 de Julio de 2010 contó con la participación del MURAC. En esta ocasión especial el Museo Riojano de Arte Contemporáneo encargó el trabajo al afamado John Dove⁷⁷⁹, su comisario asociado, para que compusiera una exhibición digna de tal evento.

⁷⁷⁸ <http://www.galeriaminuscula.com>

⁷⁷⁹ La traducción al castellano del nombre del comisario Juan Palomo, y su asociación al dicho popular «Yo me lo guiso, yo me lo como», es una de las ironías con las que juega el museo en esta muestra, ironía que jugando con las estrategias de la guerrilla de la comunicación desvela parte del *fake*.



Figura 157. Imagen del cartel de la muestra *Colección de grandes piezas de arte contemporáneo* celebrada en la Galería Minúscula

La exposición llevó por título *Colección de grandes piezas de arte contemporáneo*, título que enfatizaba la importancia de las obras reunidas en esta colección y brindaba al espectador la oportunidad de contemplar una cuidada selección de obras clave en el desarrollo del arte. La muestra incluyó obras de Félix González-Torres, Cai Guo-Qiang, Barbara Kruger, Joseph Kosuth, Maurizio Cattelan, Sherrie Levine, Erwin Wurm, Louise Bourgeois, Urs Fischer y Yayoi Kusama.

Con la creación de la *Colección de Grandes Obras de Arte Contemporáneo* el MURAC se propuso forjar una colección que complementara los fondos artísticos del MURAC, y tuviera sus propias señas de identidad y rasgos distintivos. Esta colección incluye diferentes medios y lenguajes artísticos y atesora obras producidas o creadas expresamente para los espacios singulares del edificio de la Galería Minúscula.

A continuación mostramos las fichas técnicas y las reproducciones fotográficas de las obras presentes en la exposición *Colección de Grandes Obras de Arte Contemporáneo*.

Autor: Yayoi Kusama (Matsumoto, Prefectura de Nagano, Japón 1928)

Título y fecha: *Dots Obsession*, 2002

Materiales: Papel adhesivo rojo y polietileno

Dimensiones: Medidas variables



Figura 158. *Dots Obsession*. Yayoi Kusama, 2010

Autor: Urs Fischer (Suiza, 1973)

Título y fecha: *you*, 2007

Materiales: Plastilina y tierra

Dimensiones: 15 x 17 x 4,3 cm



Figura 159. *you*. Urs Fischer, 2007

Autor: Erwin Wurm (Bruck an der Mur, Austria 1954)

Título y fecha: *The artist who swallowed the world*, 2006

Materiales: Polietileno, PVC, adhesivo y pintura

Dimensiones: 8 x 8 x 12 cm



Figura 160. *The artist who swallowed the world*. Erwin Wurm, 2006

Autor: Maurizio Cattelan (Padova, Italia 1960)

Título y fecha: *Untitled*, 2007

Materiales: PVC

Dimensiones: 6 x 3 x 11 cm



Figura 161. *Untitled*. Maurizio Cattelan, 2007

Autor: Cai Guo Qiang (Quanzhou, China 1957)

Título y fecha: *Inopportune: Stage One*, 2004

Materiales: PVC, adhesivo y pintura

Dimensiones: 3 piezas de 15,8 x 9,6 x 16 cm cada una



Figura 162. *Inopportune: Stage One*. Cai Guo Qiang, 2004

Autor: Félix González-Torres (Puerto Rico 1957- Nueva York 1996)

Título y fecha: *Untitled (Public Opinion)*, 1991

Materiales: Regaliz y plástico

Dimensiones: 0,5 x 0,3 cm cada unidad



Figura 163. *Untitled (Public Opinion)*. Félix González-Torres, 1991

Autor: Félix González-Torres (Puerto Rico 1957- Nueva York 1996)

Título y fecha: *Untitled (America)*, 1994–95

Materiales: bombillas, cable y dos pilas AA

Dimensiones: 30 x 25 cm



Figura 164. *Untitled (America)*. Félix González-Torres, 1994-95

Autor: Sherrie Levine (Hazleton, Pennsylvania 1947)

Título y fecha: *After Walker Evans*, 1981

Materiales: Impresión digital sobre papel fotográfico

Dimensiones: 8 piezas de 3 x 4 cm cada una



Figura 165. *After Walker Evans*. Sherrie Levine, 1981

Autor: Joseph Kosuth (Toledo, Estados Unidos, 1945)

Título y fecha: *One and Three Chairs*, 1965

Materiales: Madera, pintura e impresiones digitales sobre papel

Dimensiones: 15 x 7 cm



Figura 166. *One and Three Chairs*. Joseph Kosuth, 1965

Autor: Louise Bourgeois (París, 1911 - Nueva York, 2010)

Título y fecha: *Spider*, 1999

Materiales: Madera, alambre, cola y pintura

Dimensiones: 30 x 25 x 28 cm



Figura 167. *Spider*. Louise Bourgeois, 1999

Barbara Kruger (Newark, Nueva Jersey 1945)

Título y fecha: *Untitled*, 1970

Materiales: Impresión digital sobre papel fotográfico

Dimensiones: 6 piezas de 10 x 15 cm



Figura 168. *Untitled*. Barbara Kruger, 1970

Como puede observarse en las fichas técnicas de las obras presentadas —al contrario de lo que pueda parecer a simple vista en las imágenes— las obras son de tamaño reducido, el tamaño necesario para que puedan ser albergadas en la Galería Minúscula. Las piezas de la Colección de Grandes Obras de Arte Contemporáneo son en realidad apropiaciones miniaturizadas, con lo que vuelve a jugarse nuevamente con la ironía al comparar el adjetivo «grandes» del título con el tamaño real de las obras expuestas.



Figura 169. Plano general de la exposición *Colección de Grandes Obras de Arte Contemporáneo*. Galería Minúscula, 2010

4.2.4. *Exhibition*

Tipo de actividad	Exposición
Título	<i>Exhibition</i>
Fechas	8, 9 y 10 de enero de 2010
Lugar	MURAC
Promotor/organizador	Claudia Müller
Número de obras	1

La obra *Exhibition* es una *performance* realizada por la *performer* y coreógrafa brasileña Claudia Müller que se presentó en el MURAC los días 8, 9 y 10 de enero de 2010. El trabajo de Müller entra en confluencia con los intereses del museo por su manera de plantear el lugar del arte allí donde no se le espera. El trabajo de Müller se encuentra dentro de la corriente del arte efímero y sin objeto que puede darse en cualquier lugar y en cualquier momento, en el contexto de la vida cotidiana. Ella misma dice de dos de sus proyectos, *Danza Contemporánea a Domicilio* y *Fuera de Campo*, que:

la idea era poder llevar estos trabajos a lugares donde no se espera que pueda existir arte... que esté completamente involucrada en nuestra vida cotidiana, que no esté cerrada en un espacio especial, en un momento dado entre las «20 e 22h»...pero que pueda estar ahí...mientras vives la vida, lo más ordinario de la vida, entre una comida, el trabajo, las compras...buscar este intersticio en la vida me hace creer que no hay porque tomar arte y vida como cosas tan separadas y también es una actitud política.⁷⁸⁰

El MURAC adquiere de forma irónica para su *Colección permanente* esta obra de Claudia Müller que en realidad es una obra efímera. Como apoyo a toda la campaña de promoción de Müller se realizaron diversos objetos de *merchandising* como camisetas, lápices, etc, y un DVD promocional.



Figura 170. Imagen de las camisetas promocionales de *Exhibition*.

⁷⁸⁰ Fragmento de la entrevista realizada por el murac a Claudia Müller. Disponible en: <http://www.museomurac.com/2010/01/entrevista-con-claudia-muller/>

4.3. Subastas

Las subastas son junto con los desayunos una de las actividades más divertidas y concurridas de las promovidas por el MURAC. El museo realizó desde sus comienzos tres subastas, la última de ellas con unas características especiales que la diferencian de las dos anteriores.

La peculiaridad de las subastas organizadas por el MURAC era que las obras subastadas eran reproducciones o apropiaciones de obras maestras del arte contemporáneo. La tipología de estas apropiaciones es la de la «suecada», que consiste, como ya hemos explicado en el marco teórico, en una copia casera de una obra de éxito.

En las subastas realizadas por el MURAC existía además de la dimensión lúdico-festiva, la dimensión educativa. Cada una de las obras a subastar se presentaba haciendo una introducción en primer lugar del su autor y trayectoria artística y después de la obra, con lo que el público podía aprender sobre arte contemporáneo y divertirse a la vez.

A continuación explicaremos en qué consistieron estas tres subastas.

4.3.1. Primera subasta de obras maestras del arte contemporáneo

Tipo de actividad	Subasta
Título	Subasta de grandes piezas de arte contemporáneo
Fechas	9 de octubre de 2009
Lugar	Teatro de la CNT. Logroño
Promotor/organizador	MURAC
Colaborador	La carcoma durmiente
Número de obras	23

La primera subasta fue organizada por la *Casa de ventas y adquisiciones del museo MURAC*, se denominó *Subasta de grandes piezas de arte contemporáneo* y se celebró en el teatro de la CNT

(Confederación Nacional del Trabajo) de Logroño. La subasta se inscribía dentro del festival cultural que organizaba anualmente el colectivo de *La carcoma durmiente* en este teatro.



Figura 171. Imagen del cartel anunciador de la *Subasta de grandes piezas de arte contemporáneo*

El público asistente tuvo la oportunidad de pujar y adquirir las veintitrés obras que se subastaron. Al igual que una subasta convencional el MURAC contó con un maestro de ceremonias Francisco José Larrea (Larry), que presentó y dinamizó cada puja.

Las piezas subastadas fueron replicas de las siguientes obras:

1. *50 cc of Paris Air* (Marcel Duchamp, 1919)
2. *Serir «Finger»* (Ai Wei Wei, 1999)
3. *Piel de Naranja* (Ana Laura Aláez, 1995)
4. *Blanco sobre blanco* (Kazimir Malèvich, 1918)
5. *Orange Episode* (Louise Bourgeois, 1990)
6. Una obra de la serie *Dibujos con pólvora* (Cai Guo-Qiang, 2005)
7. *Sin título* (Cindy Sherman, 1990)
8. *Uterus drawing* (Kiki Smith, 1988)
9. *Hanging Heart (Magenta and Gold)* (Jeff Koons, 1994-2006)
10. *Mierda de artista* (Piero Manzoni, 1961)
11. *Autorretrato con la lengua en la mejilla* (Marcel Duchamp, 1959)
12. *Fountain* (Bruce Nauman, 1966)
13. *Fruit, camouflage light bulb* (Tony Oursler, 1982)
14. *Lullaby, the Seasons Spring* (Damien Hirst, 2002)
15. Una obra de la serie *Untitled (felt)* (Robert Morris, 1968/2002)
16. *Bicycle Wheel* (Marcel Duchamp, 1913)
17. *Fountain* (Marcel Duchamp, 1917)
18. Una obra de la serie *Esculturas en un minuto* (Erwin Wurm, 1997)
19. *Lake placid / Glori-Fried / Yarns from New England (Cardboard)* (Robert Rauschenberg, 1971)
20. *Pink Torso* (Rachel Whiteread, 1991)
21. *An Oak Tree* (Michael Craig-Martin, 1973)
22. *Anthropometria* (Yves Klein, 1961)
23. *Sin título* (Christo y Jeanne-Claude, 1960)

Las pujas de las obras fueron muy reñidas, algunas de ellas incluso céntimo a céntimo. Otras utilizaron estrategias y pactos entre participantes. Y hubo algunas en las que incluso los participantes pujaban contra sí mismos, elevando el precio, con lo que algunas de las

obras adquirieron precios diez veces superiores a su precio de salida. La obra que alcanzó mayor precio fue *Blanco sobre blanco*, vendida por 26 euros; las más baratas fueron *Untitled (felt)* y *An Oak Tree*, vendidas por 3 euros cada una.

Como muestra adjuntamos algunas imágenes (figuras 172, 173, y 174) de las obras subastadas⁷⁸¹ junto a las obras originales de las que son réplicas, en todas ellas puede verse en la parte izquierda de la imagen la obra original, y en la parte derecha la obra replicada.



Figura 172. *Sin título* (Cindy Sherman, 1990). Original (izquierda) y réplica (derecha)



Figura 173. *Fountain* (Bruce Nauman, 1966). Original (izquierda) y réplica (derecha)

⁷⁸¹ El resto de las obras subastadas junto a sus originales pueden visualizarse en el álbum disponible en: <https://www.flickr.com/photos/murac/sets/72157622452840873/>



Figura 174. Una obra de la serie *Esculturas en un minuto* (Erwin Wurm, 1997). Original (izquierda) y réplica (derecha)

4.3.2. Segunda subasta de obras maestras del arte contemporáneo

Tipo de actividad	Subasta
Título	Segunda subasta de grandes piezas de arte contemporáneo
Fechas	28 de octubre de 2011
Lugar	Teatro de la CNT. Logroño
Promotor/organizador	MURAC
Colaborador	La carcoma durmiente
Número de obras	23

La segunda subasta de grandes piezas de arte contemporáneo siguió las mismas directrices que su predecesora. Debido al éxito de la primera edición en esta ocasión se alcanzó el aforo completo pocos minutos después de la apertura de las puertas.

En cuanto a las obras de la segunda edición hubo con respecto a la edición anterior una mayor presencia de formatos fotográficos y se incluyeron, por primera vez, formatos audiovisuales y *performances*. En esta segunda edición las pujas finales alcanzaron precios más elevados que en la edición anterior, debido quizá a que el carácter de las obras replicadas en esta ocasión era más preciosista que en la edición anterior. Aunque también puede deberse a la inclusión de otra de las novedades de esta edición: las pujas telefónicas, ya que las oportunas llamadas también iban incrementando poco a poco los precios.



Figura 175. Obras expuestas antes del comienzo de las pujas.

Las obras seleccionadas para ser replicadas en esta ocasión fueron:

1. *Emma Suárez* (Alberto García-Alix, 1987)
2. *Autorretrato. Mi lado femenino* (Alberto García-Alix, 1998)
3. *Untitled* (Félix González-Torres, 1991)
4. *Desayuno de piel* (Meret Oppenheim, 1936)
5. *VB40* (Vanessa Beecroft, 1999)
6. *For the Love of Good* (Damien Hirst, 2007)
7. *LSD* (Damien Hirst, 2000)
8. *Untitled (Black star)* (Maurizio Cattelan, 1996)
9. *Untitled (Black asterisk)* (Maurizio Cattelan, 2011)

10. *Selfportrait* (Tony Cragg, 1982)
11. *Dropping a Han Dynasty Urn* (Ai Weiwei, 1995)
12. *Se hace el camino al andar* (Esther Ferrer, 2007)
13. *Trouser - Word Piece* (Keith Arnatt, 1972)
14. *Sin título (escultura bucal)* (Rosemarie Trockel, 1989)
15. *Hiring and Arrangement of 30 Workers in Relation to their Skin Color* (Santiago Sierra, 2002)
16. *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum.?* (Guerrilla Girls, 2002)
17. Fragmento desprendido de la cúpula de la sala XX del Palacio de Naciones Unidas (Miquel Barceló, 2007)
18. *Nan One Month after being Battered* (Nan Goldin, 1984)
19. *Cruz del sur* (Cildo Meireles, 1969-1970)
20. *Disaster Capitalism* (Alex Schaefer, 2011)
21. *Hacendado's soup* (Andy Warhol, 1962)
22. *Salto al vacío* (Yves Klein, 1960)
23. *The Quintet of the Astonished* (Bill Viola, 2000)

Como muestra adjuntamos algunas imágenes (fig. 176, 177, 178, 179, 180, 181 y 182) de las obras subastadas⁷⁸² junto a las obras originales de las que son réplicas, en todas ellas puede verse en la parte izquierda de la imagen la obra original, y en la parte derecha la obra replicada.



Figura 176. *Untitled (Black star)* (Maurizio Cattelan, 2011) Original (izquierda) y réplica *Untitled (Black asterisk)* (derecha)

⁷⁸² El resto de las obras subastadas junto a sus originales pueden visualizarse en el álbum disponible en: <https://www.flickr.com/photos/murac/sets/72157627963868105/>



Figura 177. *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* (Guerrilla Girls, 2002) Original (arriba) y réplica (abajo)



Figura 178. Fragmento desprendido de la cúpula de la sala XX del Palacio de Naciones Unidas (Miquel Barceló, 2007). Original (izquierda) y réplica (derecha)



Figura 179. *The Quintet of the Astonished* (Bill Viola, 2000). Original (izquierda) y réplica (derecha)



Figura 180. *Emma Suárez* (Alberto García-Alix, 1987). Original (izquierda) y réplica (derecha)



Figura 181. *Nan One Month after being Battered* (Nan Goldin, 1984). Original (izquierda) y réplica (derecha)



Figura 182. *Hiring and Arrangement of 30 Workers in Relation to their Skin Color* (Santiago Sierra, 2002). Original (izquierda) y réplica (derecha)

Al recoger sus adquisiciones los compradores (fig. 183) recibieron un título de propiedad (fig. 184) que les acreditaba como poseedores de esa obra, que además servía para certificar la autenticidad de la réplica adquirida.



Figura 183. Algunos compradores orgullosos de sus adquisiciones



Figura 184. Ejemplo de uno de los títulos de propiedad

4.3.3. No te hagas el sueco. Det här är inte en auktionv

Tipo de actividad	Subasta sueca
Título	No te hagas el sueco. Det här är inte en auktionv
Fechas	23 de noviembre de 2012
Lugar	Teatro de la CNT. Logroño
Promotor/organizador	MURAC
Colaborador	La carcoma durmiente
Número de obras	5

No te hagas el sueco. Det här är inte en auktionv en realidad no fue una subasta, sino que como su propio título indicaba —eso sí, en sueco— no era una subasta, *Det här är inte en auktionv* significa «Esto no es una subasta». El público logroñés esperaba encontrarse con la ya tradicional subasta del MURAC en la CNT, pero no fue así del todo. La idea de esta tercera «no-subasta» era fomentar todavía más la participación del público asistente a las subastas. El objetivo esta vez era conseguir que el público pasase de ser un espectador participante a ser un «creador-suecador». El MURAC quería, en esta ocasión, revisar la idea que sus espectadores tenían de lo que es participar en una subasta de arte contemporáneo.

Durante la velada se presentaron grandes obras contemporáneas que parten de la idea de que la fuente del arte está en la libre disposición de los materiales existentes y la excelencia en la forma de combinarlos. Los artistas seleccionados para la ocasión manifiestan, con los discursos implícitos en sus trabajos, la desaparición de la obra como objeto de admiración, el fin del espectáculo y lo innecesario de su propia presencia como personajes iluminados.

La velada comenzó conforme a lo acostumbrado en las anteriores subastas, pero tras introducir la presentación de la primera de las artistas Lygia Clark y la explicación de la primera obra *Aire de piedra* (fig. 186), no se subastó la obra.



Figura 185. Imagen del cartel publicitario de *No te hagas el sueco*



Figura 186. *Aire de piedra* (Lygia Clark, 1966)

Los asistentes del MURAC comenzaron a repartir unas bolsas mientras el maestro de ceremonias explicaba al público el significado del verbo «suecar» y su conjugación (fig. 187). Así el público se percató de que lo que iba a hacer a partir de ese momento era «suecar» obras. El público encontró en las bolsas todos los materiales necesarios para ir realizando las obras que se fueron presentando a lo largo de la noche.



FORMAS NO PERSONALES		
Infinitivo suecar	Participio suecando	Gerundio suecando
INDICATIVO		SUBJUNTIVO
Presente sueca suecas / suecas sueca suecamos suecáis / suecan suecan	Futuro simple o Futuro suecaré suecarás suecará suecareis / suecarán suecarán	Presente sueques sueques sueques suequedes suequedes / suequen suequen
Preterito imperfecto o Copulativo suecaba suecabas suecaba suecabais / suecaban suecaban	Condicional simple o Pospretérito suecara suecarás suecara suecarais / suecarían suecarían	Preterito imperfecto o Preterito suecates o suecates suecates o suecates suecates o suecates suecates / suecates / suecates o suecates suecates o suecates
Preterito perfecto simple o Preterito suequé suecaste suecó suecamos suecasteis / suecaron suecaron		Futuro simple o Futuro suecés suecades suecés suecades / suecades suecades
IMPERATIVO		
sueca (tú) / sueca (vos) suecad vosotros / suecad (ustedes)		

Figura 187. Imágenes proyectadas durante la explicación del significado del verbo «suecar».

Entonces el maestro de ceremonias comenzó a describir las instrucciones, que se apoyaban gráficamente (fig. 188) en unos dibujos explicativos⁷⁸³, de los pasos a seguir para conseguir crear la obra de Lygia Clark:

1. Soplar dentro de la bolsa para llenarla de aire
2. Atar la bolsa fuertemente para que el aire no se escape
3. Poner la piedra encima de la bolsa
4. Sujetar la bolsa con las dos manos

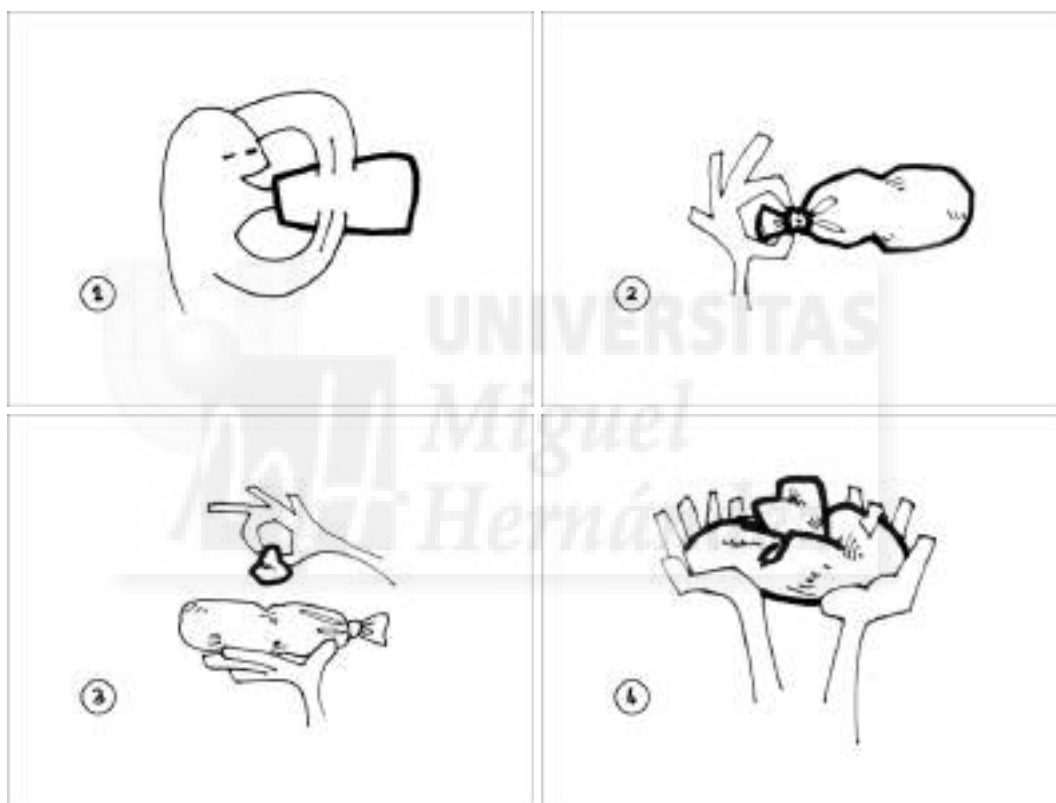


Figura 188. Imágenes de las instrucciones de realización para la obra *Aire de piedra*

La segunda obra a «suecar» fue *Package Chair* (Christo & Jeanne-Claude, 1965) en la que los asistentes tuvieron que levantarse de la silla y con el papel que encontraron dentro de su bolsa, envolverla y atarlo todo con una cuerda.

Entre obra y obra el maestro de ceremonias fue introduciendo ejemplos de obras que el MURAC había realizado previamente, con el objetivo de aumentar la parte didáctica de la velada, y a la vez animar al público a la realización de «suecadas» en sus propias casas.

⁷⁸³ Mediante los dibujos instructivos también se pretendía establecer una relación conceptual con el imperio sueco de Ikea.

Después vino el turno de la primera *performance*, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* de (Joseph Beuys, 1987) en la que los asistentes disponían de una careta de Joseph Beuys, una liebre de papel y una hoja con el texto a recitar.

La cuarta obra fue *Una buena pregunta debe evitar a toda costa una respuesta* (Dora García, 2009), para la cual el público disponía de una plantilla con el texto escrito y una pintura dorada con la que pintar las letras, teniendo mucho cuidado de no salirse del contorno marcado.

La quinta obra fue *465 personas remuneradas* (Santiago Sierra, 1999) en la que los participantes fueron remunerados para agruparse siguiendo la estrategia de obstrucción realizada en la obra de Sierra en el Museo Rufino Tamayo de México. En dicha obra los trabajadores contratados llenaban completamente el *hall* del museo hasta el punto de impedir la entrada a los invitados y autoridades. Los trabajadores eran parados pagados para permanecer inmóviles el día de la exhibición, mientras el público permanecía en la puerta sin poder entrar.

4.4. Acciones urbanas

Las acciones urbanas realizadas por el MURAC han sido numerosas y muchas de ellas no han sido documentadas, por ello nombraremos aquí aquellas acciones que han tenido mayor trascendencia y aquellas de las que se dispone de mayor documentación.

4.3.1. Desayunos públicos

Tipo de actividad	Acción urbana
Título general	DESAYUNOS PÚBLICOS
Título / Nombre	Primer desayuno
Fecha	5 de julio de 2008

4. ACTIVIDADES

Lugar	Plaza del Parlamento (Logroño)
Promotor/organizador	MURAC
Participantes	12
Forma de convocatoria	Sin convocatoria. Aquel que pasa por el lugar puede unirse de forma espontánea
Temática o vinculación con otros eventos	Aprovechando la primera edición de <i>La ciudad inventada</i>
Título / Nombre	Segundo desayuno
Fecha	2 de agosto de 2008
Lugar	Plaza del Parlamento (Logroño)
Promotor/organizador	MURAC
Participantes	25
Forma de convocatoria	Convocatoria oral + Aquel que pasa por el lugar puede unirse de forma espontánea
Temática o vinculación con otros eventos	Celebración de cumpleaños
Título / Nombre	Tercer desayuno
Fecha	13 de diciembre de 2008
Lugar	Plaza del Parlamento (Logroño)
Promotor/organizador	MURAC
Participantes	6
Forma de convocatoria	Convocatoria oral + Aquel que pasa por el lugar puede unirse de forma espontánea
Temática o vinculación con otros eventos	
Título / Nombre	Cuarto desayuno
Fecha	21 de mayo de 2011
Lugar	Bulevar de la Gran Vía (Logroño)
Promotor/organizador	MURAC
Participantes	40
Forma de convocatoria	Convocado desde la web y el Facebook del MURAC y el festival <i>Frikoño</i>
Temática o vinculación con otros eventos	Evento programado dentro del festival <i>Frikoño</i>
Título / Nombre	Primer Desayuno Intercontinental
Fecha	1 de julio de 2012
Lugar	Plaza del Mercado (Logroño)
Promotor/organizador	MURAC y Desayuno con viandantes
Participantes	80
Forma de convocatoria	Convocado desde la web y el Facebook del MURAC y desde la web de Desayuno con viandantes + Aquel que pasa por el lugar puede unirse de forma espontánea
Temática o vinculación con otros eventos	Desayuno Intercontinental

La importancia que el MURAC da a la comida va más allá del concepto de gastronomía y de arte. Para el MURAC la comida es un evento social que crea lazos. En torno a la comida el MURAC promueve numerosos eventos, uno de ellos son los desayunos públicos.

Los desayunos públicos del MURAC se han realizado en la ciudad de Logroño en cinco ocasiones, las tres primeras ediciones se realizaron en 2008 en la Plaza del Parlamento, la cuarta en 2009 en la Gran Vía y la última en 2011 en la Plaza del Mercado. Para el MURAC el desayuno público es una propuesta

abierta a todos aquellos que quieran usar el espacio público de otra manera, reinventándolo al habitarlo de forma creativa e inusual. En este sentido, desayunar puede constituir un acto poético y subversivo, al proponer una actividad donde predomina la espontaneidad y la participación activa de los asistentes.⁷⁸⁴

La primera edición de desayunos públicos promovida por el MURAC se realizó aprovechando *La ciudad inventada*⁷⁸⁵, un evento organizado por el Ayuntamiento de Logroño y la Fundación Logroño Turismo. Durante dos días 4 y 5 de julio se realizaban intervenciones artísticas en las que se contaba con la participación de artistas de renombre como Bigas Luna, Ana Laura Aláez, Alberto García Alix, Suso33 o La Fura dels Baus entre otros. Este evento instaba a los vecinos a experimentar la ciudad como propia, por lo que el MURAC decidió tomar el mensaje al pie de la letra y dispuso todo lo necesario para celebrar un desayuno público frente al huerto urbano que había «plantado» Bigas Luna en la Plaza del Parlamento (fig. 189). Este primer desayuno no fue numeroso pero sí exitoso, ya que los congregados fueron sorprendidos por un curioso periodista de la prensa local interesado en saber por qué se protestaba. El periodista se mostró bastante decepcionado al descubrir que lo que allí estaba sucediendo no era una protesta, sino una apropiación temporal del espacio público para su disfrute.

⁷⁸⁴ Tomado de la web del MURAC. <http://www.museomurac.com/2012/06/primer-desayuno-intercontinental/>

⁷⁸⁵ Página web de *La ciudad inventada*: <http://www.laciudadinventada.es/lci2010/>



Figura 189. Imagen de la celebración del primer desayuno promovido por el MURAC

La segunda edición se celebró poco tiempo después de la primera, esta vez la excusa fue la celebración de un cumpleaños, lo que propició una mayor afluencia de público que la convocatoria anterior.

La tercera edición fue la menos concurrida de todas las ediciones realizadas. El motivo de tan escasa afluencia parece deberse a que se realizó en diciembre, cuando la temperatura rondaba los 0° centígrados.

La cuarta edición cambió por primera vez de ubicación y se celebró en el bulvar de la calle de más afluencia en Logroño, la Gran Vía (fig. 190). Esta edición primaveral fue todo un éxito con una participación aproximada de unas cuarenta personas. Este evento estaba englobado dentro del festival *Frikoño*⁷⁸⁶, un festival multidisciplinar abierto a todo tipo de público que se celebra anualmente en la ciudad logroñesa.

⁷⁸⁶ Blog del festival *Frikoño*: <http://frikonio.blogspot.com.es>



Figura 190. Imagen de la celebración del cuarto desayuno promovido por el MURAC

El *Primer Desayuno Intercontinental* fue el quinto y último desayuno promovido por el MURAC hasta la fecha y se celebró por iniciativa del MURAC y del colectivo *Desayuno con Viandantes*. Algunos de los componentes de *Desayuno con Viandantes* junto con varios ciudadanos de Valencia, se desplazaron hasta Logroño para la celebración de este desayuno. El *Primer Desayuno Intercontinental* tenía como objetivo lograr una participación internacional para lo que se proponían dos formas de participar. Desayunar en Logroño, acudiendo a la Plaza del Mercado o desayunar en cualquier lugar y compartir las imágenes del desayuno con el MURAC. Al convocarse de forma internacional la invitación al desayuno (fig. 191) se realizó en varios idiomas para llegar con más facilidad a la mayor cantidad de público. La convocatoria fue todo un éxito tanto de afluencia en la ciudad de Logroño (fig.192) como de personas que compartieron las imágenes de sus desayunos a través de correo electrónico o en el Facebook del museo (fig. 193).



El MURAC te invita al primer desayuno intercontinental que se celebrará en Logroño (La Rioja, España), el 1 de Julio de 2012.
Para más información, consulta nuestra Web:

MURAC is pleased to invite you to the First Intercontinental Breakfast to be held in Logroño (La Rioja, Spain), on the 1st of July, 2012. For more information, please refer to our website:

MURAC ma przyjemność zaprosić Cię na Pierwsze Interkontynentalne Śniadanie, które będzie miało miejsce w Logroño (La Rioja, Hiszpania) w dniu 1 lipca 2012. Więcej informacji znajdziesz na naszej stronie:

MURACはあなた様を第一日インターコンティネンタル・ブレックファーストにご招待します。開催は2012年7月1日、ロブローゴ（スペイン、リオハ州）にて。詳細はこちらのWebサイトをご覧ください。

MURAC приглашает Вас на первый межконтинентальный завтрак, который состоится в Логронья (Ла-Риоха, Испания), 1 июля 2012 года. Для получения дополнительной информации посетите наш сайт:

Il MURAC ti invita alla prima colazione internazionale che si celebrerà in Logroño (La Rioja, Spagna), il 1 di Luglio del 2012. Per maggiori informazioni, consulta la nostra Web:

MURAC vous invite au Premier Petit Déjeuner International qui aura lieu à Logroño (La Rioja, Espagne), le premier Juillet 2012. Vous trouverez plus d'information sur le site Web de MURAC:

MURAC邀請您參加于2012年7月1日在西班牙萊奧哈洛格羅尼亞舉行的第一屆國際跨陸早餐。更多资讯請參考我們的網站：

Das MURAC lädt dich hiermit zum ersten Interkontinentalen Frühstück ein, das am ersten Juli 2012 in Logroño (La Rioja, Spanien) gefeiert wird. Mehr Informationen gibt es auf unserer Internetseite.

Figura 191 Invitación al *Primer Desayuno Intercontinental*



Figura 192. Imagen del *Primer desayuno intercontinental* celebrado en Logroño



Figura 193. Imagen del *Primer desayuno intercontinental* celebrado en Venezuela, publicada en el Facebook del MURAC

4.3.2. Pegada electoral

Tipo de actividad	Acción urbana
Título	Pegada electoral
Fechas	6 de marzo de 2008
Lugar	Logroño
Promotor/organizador	MURAC
Número de obras	150

La pegada electoral es una de las intervenciones en las que el MURAC utiliza la etiqueta de forma crítica (fig. 194). En marzo de 2008 las calles de todas las ciudades españolas estaban cubiertas de propaganda electoral con motivo de las décimas elecciones generales. El MURAC decidió poner una nota de humor y añadir algunos bocadillos cómicos a los políticos para que pronunciasen frases divertidas e hiciesen propaganda del MURAC.





Figura 194. Imágenes de la intervención *Pegada electoral*. Logroño, marzo de 2008.

4.3.3. La tienda del MURAC

Tipo de actividad	Acción urbana
Título	La tienda del MURAC
Fechas	8 de noviembre de 2009
Lugar	Calle Portales. Logroño
Promotor/organizador	MURAC

Todo museo que se precie debe tener una tienda de regalos. El MURAC no podía ser menos y el día 8 de noviembre de 2009 «abrió» su tienda de *souvenirs* en la calle Portales

de Logroño, únicamente durante dos horas, entre las 12.00 y las 14.00 (fig. 195). Los asistentes tuvieron la oportunidad de adquirir diversos objetos de *merchadising*, las cajas de pegatinas para el etiquetado de la colección libre o el póster con el esquema de *Cómo llegar a ser artista en La Rioja*.



Figura 195. Imagen de la tienda del MURAC

4.4. Intervenciones en eventos (sin invitación)

El MURAC realiza intervenciones en eventos a los que no ha sido invitado. Estos eventos suelen ser eventos de carácter institucional en los que muchas veces es difícil discernir las actividades del MURAC de las actividades propuestas por la institución promotora.

4.4.1. La ciudad la inventas tú (La ciudad inventada)

Tipo de actividad	Intervención en un evento sin invitación
Título	La ciudad la inventas tú
Fechas	4 de julio de 2008
Lugar	Plaza del Parlamento y calles del Casco Antiguo de Logroño
Promotor/organizador	MURAC
Colaboraciones	Colectivo <i>Logroño en bici</i>

Con motivo de la celebración de *La ciudad inventada* el MURAC realizó una serie de acciones bajo el título *La ciudad la inventas tú*. En palabras de Alfredo Tobía, director artístico del proyecto, «*La ciudad inventada* es una reivindicación poética de los espacios libres. Hacer realidad una utopía. Es hacer partícipe de ella a los vecinos y visitantes.»⁷⁸⁷

El MURAC consideró que la propuesta de *La ciudad inventada* no llegaba a hacer partícipes a los vecinos y visitantes más allá de la participación visual, y únicamente durante dos días. El MURAC realizó una serie de acciones en las que se instigaba a una participación algo más activa y duradera. Para ello se tomó la identidad de *La ciudad inventada* y se actuó bajo su nombre, con una pequeña modificación gráfica y el añadido *ampliación* bajo el lema de *La ciudad inventada*.

⁷⁸⁷ Transcripción de las palabras pronunciadas por Alfredo Tobía en el vídeo de presentación que aparece en la *home* de La Ciudad Inventada <http://www.laciudadinventada.es/lci2010/>

Las acciones realizadas fueron tres, en dos de ellas se utilizaron globos. La primera acción con globos fue llevada a cabo por el colectivo *Logroño en bici*⁷⁸⁸ que con la ayuda de las bicis que utilizan como vehículo para desplazarse por la ciudad fueron paseando con globos de colores por las calles del Casco Antiguo de Logroño (fig. 196). Esta acción ya se venía realizando desde el colectivo *Logroño en bici*, el primer sábado de cada mes, como manifestación simbólica del uso de las bicicletas en una ciudad que apenas tiene superficie de carril bici. El MURAC se unió a su causa con la preparación de los globos, convirtiendo la acción en algo más poético y llamativo. Apoyando el lema de la «reivindicación poética de los espacios libres» que mencionaba Tobía.



Figura 196. El colectivo *Logroño en Bici* paseando con los globos de *La ciudad la inventas tú*.

En la segunda acción con globos estos eran repartidos por los creadores del MURAC, estos globos eran dorados y con forma de corazón (fig. 197). Todos los globos contenían una etiqueta con un mensaje. Existían dos mensajes diferentes, en unos globos aparecía la frase «Invéntate la ciudad todo el año» y en otros «La ciudad la inventas tú». Mediante estos mensajes se pretendía concienciar a los ciudadanos de que la ciudad es de todos y de que hay que inventarla todos los días.

⁷⁸⁸ El colectivo *Logroño en Bici es un* es un colectivo de personas usuarias de medios de transporte no contaminantes que ven sus vehículos no sólo como un medio de transporte sino como un instrumento de transformación social. <https://ciudadanabicicleta.wordpress.com>



Figura 197. Reparto de globos de *La ciudad la inventas tú*.

Además de los globos se repartieron unas acreditaciones (fig. 198 y 199) en las que estaba escrito el siguiente mensaje: «Inventor de tu ciudad. Esta acreditación te autoriza como inventor de tu ciudad, sin límite de espacio ni de tiempo, con derecho a decidir como quieres que sea. *Este documento no es personal, ni intrasferible, ni siquiera es necesario.»



Figura 198 Ciudadanos con sus acreditaciones de inventores de su ciudad



Figura 199. Detalle de las acreditaciones

4.4.2. Paredes de libre intervención pública

Tipo de actividad	Intervención en un evento sin invitación
Título	Paredes de libre intervención pública
Fechas	4 de julio de 2008
Lugar	Calles de Logroño
Promotor/organizador	MURAC

La intervención *Paredes de libre intervención pública* se realizó también con motivo de la celebración de *La ciudad inventada*, pero en este caso no se suplantó sólo la identidad de dicho evento, sino también la del propio Ayuntamiento de Logroño. Se realizó una plantilla para grafiti en la que aparecía el siguiente texto: «Pared autorizada para la libre intervención pública Ord. Urb. 25/3711. Ayuntamiento de Logroño La ciudad inventada». Esta pintada (fig. 200) se aplicó en todas aquellas superficies que se consideró que debían poder utilizarse para su libre intervención. Lo más llamativo de esta intervención no es sólo que estas paredes siguen siendo utilizadas seis años después, sino que el Ayuntamiento no ha hecho desaparecer ni las pintadas que autorizan la libre intervención ni las inscritas en las paredes autorizadas (fig. 201).



Figura 200. Muestra de una de las pintadas que autoriza la libre intervención pública.



Figura 201. Imagen de una pared intervenida tomada el día 25 de septiembre de 2014

4.5. Colaboraciones

Desde sus comienzos el MURAC ha realizado multitud de colaboraciones con colectivos, entidades, instituciones, etc. A continuación veremos algunas de estas colaboraciones.

4.5.1. *Mariquitina's day 2008*

Tipo de actividad	Festival
Título del evento	Mariquitina's day
Fecha	3 de mayo de 2008
Lugar	Viñas de la bodega <i>The vine love</i> . Fuenmayor (La Rioja)
Promotor/organizador	The vine love

El *Mariquitina's Day* (El Día de la Mariquitina) es un festival cultural de carácter lúdico, festivo e independiente impulsado por *The wine love*⁷⁸⁹ una bodega poco convencional de la Denominación de Origen Calificada Rioja. Después de dos ediciones el *Mariquitina's Day* se consolidó como la actividad más original, no impulsada por instituciones públicas, en torno al vino de Rioja y la tercera más importante después del programa *El Rioja y los 5 Sentidos* y la *Batalla del Vino* de Haro.

La intervención del MURAC en el *Mariquitina's Day* consistió en certificar a todos los asistentes como obras de arte pertenecientes al patrimonio del museo, incluyéndose así la obra viva como parte de la colección permanente del museo. Todos los asistentes tras ser agrupados mediante el uso de la cinta adhesiva corporativa del museo (fig. 202) fueron autenticados mediante un certificado (fig. 203) expedido por el museo mediante el cual eran adquiridos como obras de arte.

⁷⁸⁹ <http://www.thewinelove.com>



Figura 202. Asistentes agrupados mediante el uso de la cinta adhesiva corporativa del MURAC



Figura 203. Certificado expedido por el MURAC

4.5.2. *I live/love San Juan*

Tipo de actividad	Intervención
Título del evento	I live/love San Juan
Fecha	12 de febrero de 2011
Lugar	Calle San Juan. Logroño
Promotor/organizador	MURAC y Asociación de Amigos de la calle San Juan
Colaboradores	Vecinos y establecimientos de la calle San Juan

El sábado 12 de febrero el MURAC, en colaboración con la *Asociación de Amigos de la Calle San Juan*, celebró el evento *I live/love San Juan*. La calle San Juan es una de las calles más famosas de Logroño junto con la calle Laurel, ambas calles son zonas de bares y tapas, por lo que en ellas confluyen gran cantidad de ciudadanos y turistas. Pero, además, la calle San Juan es una calle en la que hay negocios familiares de los de «toda la vida» y vecinos, personas que viven y habitan la calle San Juan como su hogar.



Figura 204. Cartela informativa colocada en uno de los bares de la calle San Juan

El evento propuesto pretendía celebrar el amor que sienten los vecinos por su calle, haciendo ver al resto de ciudadanos y turistas que lo importante de esta calle no son los bares sino las personas que allí habitan. Con la intención de destacar este hecho se

llevaron a cabo una serie de acciones e intervenciones. Se colgaron de los balcones los manteles (fig. 205) donde comen diariamente los habitantes de la calle San Juan, provocando una situación en la que estos, hasta ese momento ocultos en cada hogar, y los visitantes que van a comer pinchos compartían el mismo espacio, la calle.



Figura 205. Manteles de los vecinos colocados en la calle San Juan

Además, los visitantes que este día se acercaron a la calle San Juan tuvieron la oportunidad de conocer a través de las fotografías (fig. 206 y 207) colocadas por los escaparates y comercios de la calle, las cocinas y mesas donde comen los vecinos. Se repartieron chapas con los retratos de los vecinos e imágenes de los manteles (fig. 208) para que los visitantes conocieran a los vecinos y mediante las chapas pudieran mostrar su apoyo a los habitantes de esta calle.



Figura 206. Fotografías colocadas en el escaparate de uno de los bares de la calle San Juan



Figura 207. Fotografía de una pareja de vecinos de la calle San Juan en su cocina

Los vecinos se mostraron entusiasmados con todo el proceso y participaron desde el primer momento abriendo sus casas para mostrar su intimidad al MURAC y después mediante las fotografías tomadas por los miembros del museo a todos los visitantes que se

acercaron a la calle San Juan aquel día. Algunos de los vecinos se unieron incluso al reparto de las chapas, dieron explicaciones de la iniciativa, y lo más importante: se sintieron protagonistas de su calle.



Figura 208. Chapas con retratos de los vecinos colocadas en la chaqueta de una visitante

4.5.3. ¡Qué se te oiga!

Tipo de actividad	Intervención
Título del evento	¡Qué se te oiga!
Fecha	18 de agosto de 2009
Lugar	Calle once de junio. Logroño
Promotor/organizador	MURAC
Colabora	La Gota de Leche

¡Que se te oiga! es una propuesta de participación ciudadana organizada por el MURAC con el apoyo del espacio de cultura joven de *La Gota de Leche* (Unidad de Juventud del

Ayuntamiento de Logroño). Con esta iniciativa el MURAC pretendía dar voz a la calle ofreciendo un gran megáfono como herramienta de participación y expresión directa a todos aquellos ciudadanos que quisieran manifestar su opinión, sentimientos u ocurrencias (fig. 209). El museo también aprovechó la ocasión para darse publicidad al repartir sus objetos de *merchandising* y sus pegatinas para catalogar obras de la colección libre.

La participación del público fue escasa, eran más los que se acercaban a curiosear que los que se atrevieron a participar. Los pocos participantes que se atrevieron a utilizar el megáfono fueron en su mayoría adolescentes y niños. Como premio por su atrevimiento cada participante recibió material de *merchandising* en el que se incluía un megáfono corporativo portátil para que pudieran seguir manifestando su opinión en cualquier momento y lugar.



Figura 209. Imágenes de la intervención *¡Qué se te oiga!*

4.5.4. Celebración del «Parquindei» en Logroño

Tipo de actividad	Intervención
Título del evento	Parquindei
Fecha	23 de mayo de 2009
Lugar	Calle Víctor Pradera. Logroño
Promotor/organizador	MURAC / Logroño en Bici

El *Park(ing) Day*, como ya hemos mencionado anteriormente, se celebra anualmente e internacionalmente el tercer viernes de septiembre, pero en Logroño se celebró por primera vez el día 23 de mayo de 2009. El 23 de mayo se celebra anualmente el *Día de la tortuga*, por lo que se tomó esta conmemoración como excusa para la celebración de una vida más lenta.

El MURAC junto con el colectivo *Logroño en Bici* realizó su particular versión del *Park(ing) Day* versionando hasta el nombre para españolizarlo, para escribirlo tal y como se lee en castellano: *Parquindei*. En el *Parquindei* logroñés varios peatones pasaron a ocupar varias plazas de aparcamiento de la calle Víctor Pradera de Logroño, un lugar privilegiado y céntrico situado frente a la delegación de Hacienda y junto al la sede de los Juzgados (fig. 210). No había ninguna protesta ni reclamación. Durante más de 3 horas, previo pago del precio de la zona azul y con su ticket acreditativo, los peatones disfrutaron del alquiler de un pequeño reducto de espacio público que acondicionaron con césped, hamacas, mesas, sillas, etc.



Figura 210. Imagen de la preparación del *Parquindei*.

Desde *Logroño en bici* nos facilitaron unos datos de hasta que punto el espacio no construido de las ciudades está condicionado al tráfico de los automóviles, en vez de a la relación de las personas:

- El 40% del espacio de Logroño es de uso exclusivo de los automóviles.
- El 80% del espacio no construido es para los coches, sólo el 20% es para las personas.

- Los semáforos dedican el doble de tiempo de luz verde a los automóviles que a las personas

El MURAC considera esta iniciativa como una buena forma de «hacer ciudad» potenciando además el aspecto de lo insólito en lo cotidiano.

4.5.5. *Jaia 2009*. Espacio escénico Azala

Tipo de actividad	Yincana
Título del evento	Jaia 2009
Fecha	18 de julio de 2009
Lugar	Azala (espacio de artes escénicas). Lasierra (Álava)
Promotor/organizador	AZALA

El MURAC organizó un evento lúdico y artístico dentro de la celebración del nuevo espacio de artes escénicas *Azala*, situado en la localidad de Lasierra (Álava). El espacio *Azala* cuenta con las instalaciones necesarias para realizar cursos, talleres, o encontrar la tranquilidad necesaria para la creación.

La propuesta del MURAC coincidió en esta ocasión con otras actividades planteadas por la organización del centro, como varias actuaciones de danza, un concierto del grupo *Gora Japón*, y la actuación de varios pinchadiscos a lo largo de la jornada.

El MURAC propuso una actividad que se basaba en crear la identidad de un artista cuya obra fuera promocionada y albergada por el museo, ampliando así su colección. Los asistentes debieron pasar distintas pruebas hasta ir configurando el título del proyecto artístico, la obra del artista y su imagen.

Para comenzar la actividad se realizó una breve presentación y se proporcionaron perfiles de distintos creadores para facilitar la tarea a los grupos de trabajo. Las tareas a realizar se

dividieron en tres etapas. En la primera etapa cada grupo recibió una serie de palabras de entre las que debían seleccionar aquellas que les sirvieran para definir el título del proyecto que el artista iba a realizar para el MURAC. En la segunda etapa se proporcionó una cámara digital y varios marcos de cuadros a cada uno de los grupo. Con los marcos debían seleccionar las obras de su artista y con la cámara fotografiarlas, para más tarde poder mostrarlas al resto de los asistentes. En la tercera etapa cada unos de los grupos creó el nombre e imagen física del artista, para lo que el museo les proporcionó todo tipo de *atrezzo* (pelucas, maquillaje, ropa, etc.) con el que poder caracterizar su imagen.

Para finalizar se otorgó un premio. El premio consistía en un contrato entre el artista y el museo, en el que el MURAC se comprometía a divulgar su obra con todos los recursos humanos y materiales a su alcance. A continuación mostramos las identidades resultantes, con los perfiles correspondientes:

Artista: IRINA POLIKOSPO TOASKAIAT IMANOVOTA (premio)

Título: *Cultura animal: Capital orgánico*

Perfil: Escultora y bióloga, residente en Vladivostok (Rusia), realiza obra abstracta inspirada en motivos vegetales y en el movimiento de seres aparentemente inorgánicos.

Artista: PILA ARIKA (premio)

Título: *Políticos contemporáneos figura – más basura esencial real dadlo.*

Perfil: Pintora conceptual japonesa, colabora eventualmente en proyectos de arquitectura. A pesar de su nihilismo extremo logra inaugurar una exposición cada mes.

Artista: BUNGA-LO IGWASAKI

Título: *Metafragmento salvaje en evolución al desnudo espiritual subsexista profundo*

Perfil: Músico congoleño aficionado a las artes marciales, inspira su trabajo en los sonidos orientales propios del new-age y el zen.

Artista: DOD-POP

Título: *Natural art «dod-minimalista» contraurbano: hipersalvajemente orgánico-humano*

Perfil: Artesano australiano especializado en cerámica aborigen caracterizada por su primitivo expresionismo. Milita habitualmente en grupos contraculturales.

Artista: AMDEUS MOPAS

Título: *Profundo animal salvaje-orgánico-desnudo pseudourbano en contra de los consagrados maestros electrónicos*

Perfil: *Performer* vienés interesado en la antropología, combina materiales domésticos y sencillos rituales en gran parte de sus instalaciones y escenografías.

4.5.6. Jornadas de espacios independientes en la Sala Amarika

Tipo de actividad	Encuentro de espacios independientes
Fecha	29 de enero de 2011
Lugar	Sala Amarika (Vitoria)
Promotor/organizador	Nekane Aramburu / Sala Amarika

Como ya mencionábamos en el subapartado *Redes y encuentros de colectivos* (v. II.1.2.2.), el 29 de enero de 2011, se convocó desde *Amarika* (Vitoria) un *Encuentro de espacios independientes* recogidos en el estudio *Archivos Colectivos* de Nekane Aramburu. Al encuentro acudieron, entre otros, *Espacio Tangente* (Burgos) *Hacería* (Bilbao) y el MURAC. Durante su intervención el MURAC expuso su práctica de un no-espacio fragmentado y el uso reivindicativo de la ficción como alternativa al espacio artístico convencional.

4.5.7. Presentación del IAC en La Rioja

Tipo de actividad	Presentación
Fecha	23 de mayo de 2013
Lugar	Sala de reuniones de la Biblioteca de La Rioja
Promotor/organizador	IAC - Instituto de Arte Contemporáneo
Colaboradores	MURAC

El día 23 de mayo de 2013 el IAC (Instituto de Arte Contemporáneo) realizó la presentación de su asociación en Logroño, con la intención de exponer sus objetivos y explicar su funcionamiento. El MURAC colaboró con el IAC facilitando el contacto con los artistas de la provincia para que el mayor número de interesados pudiese estar informado del evento y tuviese la oportunidad de asistir a la presentación. Tras la presentación surgió una interesante charla en la que se compartieron impresiones sobre las carencias que existen en el sistema del arte riojano y se aportaron sugerencias de mejora. También se habló de la importancia de trabajar de forma grupal y de la posibilidad de crear una red de profesionales del sector artístico en La Rioja.

4.5.8. Mural MURAC en Los Ángeles

Tipo de actividad	Diseño y construcción de un mural interactivo
Título del proyecto	Mural MURAC en Los Ángeles
Título del mural	Arte y conocimiento
Fecha	11 de abril de 2013
Lugar	Recibidor del Colegio Los Ángeles
Promotor/organizador	Colegio Los Ángeles / MURAC

Desde el 11 de abril de 2013 los alumnos del Colegio Los Ángeles de Logroño disfrutaban en la entrada de su centro del mural *Arte y Conocimiento* (fig. 211 y 212). Este mural es una instalación interactiva fruto de la colaboración entre esta institución educativa y el MURAC. El objetivo de este mural es resaltar la importancia del arte en los procesos de aprendizaje.

Uno de los objetivos de este proyecto era lograr la participación directa de los usuarios. Para conseguir este objetivo en el proceso de diseño se optó por la simplificación de conceptos que fueron mostrados a través del lenguaje icónico y la narrativa gráfica como métodos de comunicación. En el mural se evitó el uso del lenguaje escrito por resultar excluyente para algunos de los alumnos, aunque se colocó una cartela aclaratoria para aquellos visitantes que necesiten una explicación (fig. 213).



Figura 211. Alumnos del Colegio Los Ángeles interactuando con el mural *Arte y conocimiento*



Figura 212. Imagen del mural *Arte y conocimiento*

MURAL MURAC LOS ÁNGELES ARTE Y CONOCIMIENTO

EL ESPEJO

Experimentar con el arte comienza mirándote a ti mismo.

Mira como es tu cuerpo y también mira en tu interior.

Piensa en tu identidad y en cómo te ven los demás.

LAS MANOS Y LAS HERRAMIENTAS

Tus **habilidades** manuales y tu **destreza** con las herramientas empleadas, te permiten **construir** tus ideas.

LAS OBRAS DE ARTE

Los resultados de este proceso pueden ser materiales e inmateriales.

Puedes **cambiar** la mirada sobre tu entorno y **experimentar** con ello la estética.

También puedes realizar una obra de arte **transformando** distintos materiales.

TENEMOS SUPERPODERES

A través del arte, tus habilidades, sensibilidad e ideales pueden **crecer** y transformar tu entorno, a ti mismo y al mundo entero. Cuando **enseñas** tus creaciones te sientes como un superhéroe, como el ganador de una carrera.

LAS PERCEPCIONES

Nuestros sentidos **amplían** la percepción y las sensaciones.

Para **formarse** a través del arte se **utilizan** los cinco sentidos.

No sólo **aprendemos** de un libro, el conocimiento llega por todos los poros del cuerpo.

LAS EMOCIONES

Los distintos estados de ánimo forman parte de ti. Puedes **expresarlos** con tu cuerpo y también a través de tus creaciones. La imaginación tiene la capacidad de **transformar** tus emociones. El arte te ayuda a trabajar la **imaginación**.

Educar en arte amplía el conocimiento a través de la experimentación.

Este mural da sentido a esta idea y reafirma el trabajo de los pedagogos en este campo.



Figura 213. Imagen de la cartela explicativa del mural *Arte y conocimiento*

La participación era indispensable para la comprensión del mural, por lo que todos los elementos se diseñaron de manera que pudieran ser utilizados en todo momento sin la supervisión de un profesor.

4.6. Charlas / conferencias

Prácticamente desde los comienzos de su actividad el MURAC ha suscitado la curiosidad de diversas instituciones, sobre todo del ámbito educativo, que le han invitado a participar en diversas conferencias. Explicaremos a continuación en qué consistieron algunas de ellas.

4.6.1. Presentación del MURAC

Tipo de actividad	Presentación
Título	Presentación del MURAC
Fechas	13 y 14 de abril de 2007
Lugar	Casa de los jacintos. Madrid.
Promotor/organizador	Ayuntamiento de Logroño

El MURAC presentó por primera vez su trabajo de forma pública el 13 de abril de 2007 en Madrid. El motivo de esta presentación fue un viaje organizado por la Unidad de Juventud del Ayuntamiento de Logroño, en el que varios colectivos de diversas disciplinas viajaron a Madrid para presentar sus trabajos en la Casa de los Jacintos. El MURAC realizó una presentación en la que relató sus comienzos y la relación de estos con la situación del sistema del arte riojano.

4.6.2. *Visita guiada: Lo cotidiano insólito*

Tipo de actividad	Conferencia
Título	Visita guiada: Lo cotidiano insólito
Fecha	13 de mayo de 2008
Lugar	Sala de conferencias de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Logroño
Promotor/organizador	Cultural Rioja y Centro de Profesores y Recursos de Logroño

Los coordinadores del ciclo de conferencias *Arte Contemporáneo*, Reyes Sáenz Manero y Julio Hontana Moreno invitaron al MURAC a participar en la edición de 2008. Este ciclo de conferencias que se realizaba anualmente en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Logroño estaba promovido por el Centro de Profesores y Recursos de Logroño junto a Cultural Rioja (formada por el Ayuntamiento de Logroño y el Gobierno de La Rioja).

Los días 5, 6, 7, y 12 de mayo de 2008 se celebraron las conferencias de Pere Portabella (director de cine, guionista y productor), Santi Barber (artista), José Luis Viñas (artista) y Perejaume (artista) y el día 13 la conferencia del MURAC, que llevaba por título *Visita guiada: Lo cotidiano insólito*.

En *Visita guiada: Lo cotidiano insólito* el MURAC mostró su reflexión sobre el significado de la institución museística y el uso de la red como proyección del arte contemporáneo y propuso una visita guiada por algunas de las manifestaciones artísticas de la subcultura urbana. Las propuestas seleccionadas giraron alrededor de estrategias propias del *artivismo*, la identidad múltiple, la simulación, el apropiacionismo, la voluntad creativa sin ánimo de lucro, la ironía, la diversión, la democratización de los medios mediante la participación pública y la subversión de los límites del museo.

La invitación a realizar esta conferencia supuso para el MURAC un cambio drástico, se paso de la acción espontánea al análisis de los hechos, de la actividad en la calle a la actividad académica, de la anarquía a la metodología. Poco a poco el MURAC se fue volviendo más reflexivo y menos impulsivo en sus acciones.

4.6.3. Próxima parada: La calle esponja

Tipo de actividad	Conferencia
Título	Próxima parada: La calle esponja
Fecha	6 de octubre de 2008
Lugar	Salón de actos del Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja
Promotor/organizador	Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja - COAR

El éxito de la conferencia del MURAC en el ciclo de conferencias *Arte Contemporáneo* supuso que otras instituciones invitasen al museo a participar en otros ciclos de conferencias. Uno de los casos más curiosos fue la invitación del Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja - COAR a participar en su programa de conferencias organizado con motivo de la celebración del *Día Mundial de la Arquitectura*. El programa se compuso de dos conferencias, la primera de ellas impartida por el MURAC y la segunda por los arquitectos Beatriz Matos Castaño y Alberto Martínez, quienes expusieron el proyecto de creación de la nueva Jefatura Superior de Policía en La Rioja. No deja de ser paradójico que un museo sin edificio sea invitado a participar en un evento de celebración arquitectónica.



Figura 214. Imagen del público de la visita guiada realizada tras la conferencia *Próxima parada: La calle esponja*.

La conferencia del MURAC titulada *Próxima parada: La calle esponja* se centró en la exposición de varias intervenciones realizadas en entornos urbanos que utilizan el espacio público como superficie de trabajo. Este uso de la superficie sirvió para explicar el concepto de umbral como espacio poroso entre lo público y lo privado, la calle y el edificio. Al finalizar la conferencia se realizó una visita guiada (fig. 214) por los alrededores de la sede del COAR, en la que se señalaron varios ejemplos de umbrales urbanos, así el público pudo contemplar de cerca este tipo de creaciones.

4.6.4. Escenarios del acontecimiento. Otras reglas del juego urbano

Tipo de actividad	Charla
Título del evento	ParticipAcción
Título de la charla	Escenarios del acontecimiento. Otras reglas del juego urbano
Fecha	7 de marzo de 2009
Lugar	Colegio Madre de Dios. Logroño
Promotor/organizador	YATQTI?

En marzo de 2009 el MURAC participó en las jornadas sobre participación *ParticipAcción* organizadas por la plataforma *YATQTI*.⁷⁹⁰ Estas jornadas fueron concebidas para que la ciudadanía retome el protagonismo en su espacio cotidiano, pudiendo recuperar el sentido del concepto participación, sin que la participación se separe de la acción. Durante las jornadas se presentaron experiencias como la de la *Casa de Iniciativas de Abetxu* en Vitoria, de la mano de Manolo Sáez o la *Plataforma por la Convivencia*, experiencia colombiana relatada por su presidente Fernando Correa. La plataforma *YATQTI?* impartió un taller específico sobre el concepto de la «participación» y el *Colectivo de Educación para la Paz (CEPA)* realizó un taller de resolución de conflictos en procesos grupales. Los asistentes también pudieron participar en un taller creativo gastronómico de carácter solidario, un *Concurso de Pinchos Solidarios* organizado por el colectivo *Coliche*.

⁷⁹⁰ YATQTI? (y a ti ¿qué te importa?) es una plataforma formada por colectivos y personas unidas en la promoción de la participación ciudadana creativa

El MURAC realizó una presentación, desde un punto de vista creativo, sobre diferentes tipos de intervenciones en el espacio urbano y sus niveles de participación. La presentación llevaba por título *Escenarios del acontecimiento. Otras reglas del juego urbano* y se centró en aclarar cuestiones como por qué no se participa, por qué se debe participar y cómo se puede participar.

4.6.5. Curso de verano: *Sostenibilidad Urbana Creativa*

Tipo de actividad	Conferencia en curso de verano
Título del evento	Sostenibilidad Urbana Creativa
Título de la conferencia	El poder de la marca: La ficción como anticuerpo
Fecha	16 de septiembre de 2010
Lugar	Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla
Promotor/organizador	Ecosistema urbano

La Universidad Internacional de Andalucía desarrolló en la sede de la Cartuja en Sevilla, el curso de verano *Sostenibilidad urbana creativa* dirigido y coordinado por *ecosistema urbano*⁷⁹¹. El curso trató el tema del espacio público desde distintas perspectivas: diseño, participación, regeneración, *branding* y *marketing* y contó con la participación de profesionales de distintas disciplinas y ámbitos geográficos. En la siguiente tabla (fig. 215), que adjuntamos como resumen, puede verse la distribución horaria de las actividades del curso, la temática y los ponentes.

La participación del MURAC se realizó bajo los epígrafes: *branding*, *marketing* y *espacio público* + *publicidad viral*. La ponencia llevó por título *El poder de la marca: La ficción como anticuerpo* y versó sobre el desarrollo del proyecto del Museo Riojano de Arte Contemporáneo desde sus inicios hasta la actualidad, basándose en la publicidad viral de su imagen.

⁷⁹¹ Ecosistema urbano es un grupo de arquitectos y diseñadores urbanos afincado en Madrid que actúa en los ámbitos del urbanismo, la arquitectura, la ingeniería y la sociología. <http://ecosistemaurbano.org>

III. ESTUDIO DE CASO PRÁCTICO. EL MUSEO RIOJANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO - MURAC DE 2006 A 2013

SOSTENIBILIDAD URBANA CREATIVA Estrategias para el espacio público				
Lunes 13	Martes 14	Miércoles 15	Jueves 16	Viernes 17
Diseño	Participación	Regeneración	Branding y marketing	
Tecnología Pérez de Lama (Sevilla)	Plural Inés Sánchez de Madariaga	Integral Andrés Walliser (Madrid)	Competitividad Manu Fernández (Bilbao)	Taller
Confort Servando Álvarez (Sevilla)	Herramientas Amaste (Bilbao)	Economía Carlos Bezos (Madrid)	Creatividad Adolfo Chautón (Cáceres)	Taller
Diseño Patricia di Monte (Zaragoza)	Acción Bruit du frigo (Burdeos)	Juego Critical city (Milán)	Viral MURAC (Logroño)	Taller
Taller	Taller	Taller	Taller	Taller

Figura 215. Cronograma del curso *Sostenibilidad urbana creativa*. Tomado de Belinda Tato. Correspondencia personal.



Figura 216. Los creadores del MURAC durante la conferencia *Sostenibilidad urbana creativa*

4.6.6. Diplomado en Arte, Diseño y Arquitectura - DADA

Tipo de actividad	Videoconferencia
Título del evento	Diplomado en Arte, Diseño y Arquitectura - DADA
Título de la conferencia	Presentación del MURAC en Maracaibo
Fecha	7 de mayo de 2011
Lugar	Facultad de Arquitectura de la Universidad del Zulia de Maracaibo (Venezuela).
Promotor/organizador	Departamento de Teoría y Práctica de la Arquitectura y el Diseño de la Universidad del Zulia

En octubre de 2010 el MURAC recibió una invitación para participar como cuerpo docente en el *DADA*. El *DADA* es Diplomado en Arte, Diseño y Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia. Surge como un proyecto del *lab-ller_va* desde el Departamento de Teoría y Práctica de la Arquitectura y el Diseño (DTPAD), y la Coordinación de Extensión de la Facultad de Arquitectura y Diseño de La Universidad del Zulia (CEAD). Esta iniciativa busca integrar en cada uno de sus ámbitos de acción, los tres campos del conocimiento que forman parte de su identidad: Arte, Diseño y Arquitectura.



Figura 217. Imagen de la videoconferencia en la Universidad del Zulia

Algunos de los ponentes que participaron en forma de videoconferencia fueron: David Archilla, Martín Azúa, Ariadna Cantis, Pilar Echezarreta, Santiago Cirugeda, etc. y desde la sede de la Universidad del Zulia: Ofelia Soto, Elizabeth García, Edison Parra, Milton Quero, Hilda Benchetrit, Victor Fuenmayor, etc.

La videoconferencia del MURAC (fig. 217) tuvo lugar el día 7 de mayo de 2011 y consistió en la presentación del museo y sus actividades, haciendo especial hincapié en la percepción de acontecimientos estéticos en el entorno cotidiano de la ciudad y el carácter multitudinario y colaborativo del museo.

4.6.7. Merienda de ideas. Yo me lo guiso, yo me lo expongo

Tipo de actividad	Coloquio
Título del evento	Merienda de ideas. Yo me lo guiso, yo me lo expongo
Fecha	14 de julio de 2011
Lugar	Plaza de abastos Mercado de San Blas. Logroño
Promotor/organizador	MURAC
Colaboradores	Galería Arteaga, La carcoma durmiente, Manos para qué os quiero, Galería Minúscula, Yeaman y el comisario de los Encuentros de Arte de Sajazarra.

Merienda de ideas. Yo me lo guiso, yo me lo expongo fue un coloquio informal convocado y moderado por el MURAC dentro de las actividades paralelas a la exposición colectiva *Abastos* organizada por el *Asociación Artística Yeaman*.

Merienda de ideas fue un coloquio informal que versó sobre otros modelos de exhibición en La Rioja y tuvo como objetivo la puesta en común de sus estrategias de gestión. El lugar de encuentro fue la planta superior de la plaza de Abastos de Logroño. El espacio fue acondicionado por el MURAC de modo que resultase intencionadamente íntimo, con el objetivo de provocar la relajación de los participantes y generar buen ambiente entre todos los asistentes, favoreciendo así sus intervenciones en la conversación.

El nombre de este evento hace referencia tanto a la merienda en su acepción gastronómica creando un guiño al espacio en el que se desarrollo la merienda, un mercado de abastos, como conceptual, ya que juntar meriendas es sinónimo de unir los intereses, uno de los objetivos de este encuentro. La merienda conceptual estuvo acompañada de una merienda gastronómica, los alimentos servidos estaban a medio

camino entre una celebración infantil de cumpleaños y el *catering* de la inauguración de una sofisticada exposición.



**Merienda
de ideas**

Yo me lo guiso, yo me lo expongo

Coloquio informal sobre otros modelos
de exhibición en La Rioja y puesta en común
de sus estrategias de gestión

Edificio de la Plaza de Abastos
(planta superior)
C/ Hnos. Moroy, Logroño
14 de julio de 2011
De 18 a 20 h.

INVITADOS

- GALERÍA ARTEAGA
- LA CARCOMA DURMIENTE
- MANOS PARA QUÉ OS QUIERO
- GALERÍA MINÚSCULA
- YEAMMAN
- COMISARIO DE LOS ENCUENTROS
DE ARTE DE SAJAZARRA

MODERADOR
MURAC (MUSEO RIOJANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO)

 **MURAC** | Museo Riojano
de Arte Contemporáneo

Figura 218. Imagen del cartel promocional de la *Merienda de ideas*

Los invitados a compartir sus experiencias como gestores de espacios de exhibición fueron: Carlos Rosales como comisario de los *Encuentros de arte de Sajazarra*; Judit Arteaga como directora de *Galería Arteaga*; José Ángel Martín y Mamén Urquía los responsables de *Galería minúscula* no pudieron asistir al evento, pero dejaron expresadas sus opiniones por escrito; Francisco José Larrea (Larry) como representante de *La carcoma durmiente*; Francisco Alonso y Abel Llaría dos de los socios de *Manos para qué os quiero* y Asier Biota, Aitor Berasaluze, Ana Antoñanzas, David Alfaro y Miguel Alfaro como representantes de la *Asociación artística Yeamman*.



Figura 219. Imagen de la *Merienda de ideas*

En primer lugar cada uno de los invitados realizó una breve presentación de los proyectos y de las actividades llevadas a cabo por cada una de las iniciativas. Tras la presentación comenzó un debate que se generó en torno al recurrente tema de las posibilidades o carencia de éstas para desarrollar un proyecto artístico en nuestra región. El apoyo económico a la creación desde las instituciones públicas fue motivo de discrepancia en las conversaciones. También se aportó la idea de que tras el potencial artístico y las ganas de gestionar proyectos creativos existía una carencia de público capaz de asimilar y consumir críticamente estas iniciativas.

4.7. Artículos

Además de todas las acciones descritas anteriormente el MURAC difundía su trabajo y su punto de vista crítico a través de los artículos que publicaba en su página web. Muchos de estos artículos tenían como centro temático el sistema del arte en La Rioja. Un buen ejemplo de esto son artículos como el publicado el 30 de julio de 2007 con el título *Artistas proyectados 2007* en el que se relata la situación de los jóvenes riojanos que obtuvieron como premio una de las becas *Con Proyección*. Estas becas eran otorgadas por la Unidad de Infancia y Juventud del Ayuntamiento de Logroño para la realización de proyectos artísticos de diferentes disciplinas. La crítica del MURAC reside en que los beneficiarios de estas becas denominadas *Con Proyección*, adolecen precisamente de esto, de proyección, debido a que los proyectos desarrollados por la Consejería de Juventud no son gestionados como actos culturales sino que son entendidos como una actividad juvenil más, sin cuidado y sin promoción.

Un grupo de tres artículos publicados el 1 de septiembre de 2012 constituyó la última y más ácida crítica manifestada por el MURAC en la que se denunciaba la situación del arte de provincias. Los artículos agrupados bajo el título global de *Arte de provincias* y numerados del uno al tres son: *Todo en Logroño es una puta mierda*, *En manos de quiénes estamos ¡Dios mío!* y *Artista joven de provincias, las desgracias nunca vienen solas*. En el primero se habla de lo que supone a nivel cultural el hecho de ser una ciudad periférica, en el segundo de los gestores culturales dependientes de las administraciones públicas en La Rioja y en el tercero de cómo los propios jóvenes creadores riojanos se ven afectados por el provincianismo siendo incapaces de reaccionar.

También se publicaron artículos sobre arte urbano y entrevistas a artistas como Joan Fontcuberta o la creadora del blog *Flores en el ático*. Todos los artículos mencionados pueden leerse en la página web del museo, en la sección *artículos*.

5. CARACTERÍSTICAS Y PLAN ESTRATÉGICO DEL MURAC

5.1. MURAC. Resumen de las características principales

El MURAC se autoinstituye como museo porque desea el poder que esta institución ostenta como validador artístico. El MURAC se convierte en institución para criticar el sistema desde dentro.

El MURAC no se considera un museo imaginario, a pesar de ser un museo sin muros, porque se materializa a través de sus actividades (colecciones, subastas, intervenciones, conferencias, etc.) y de su fachada corporativa.

El MURAC es un museo con territorio ilimitado de carácter nómada, ya que el museo está allí donde se encuentra la obra. En este sentido el MURAC puede ser considerado como un museo ubicuo, ya que puede materializarse en cualquier lugar.

El MURAC no es un museo espectáculo porque no posee un envoltorio que deslumbra sino un contenido que persigue alumbrar. El MURAC no ansía la monumentalidad pero sí la notoriedad.

El MURAC no se encuentra dentro de la tipología de museo que se asemeja a un centro comercial o a un parque de atracciones, aunque pretende ser un museo lúdico e inclusivo en el que todo tipo de público tenga cabida, no sólo el público especializado. El MURAC es un museo inclusivo, no un museo exclusivo.

El MURAC no es un museo virtual ya que no colecciona obras virtuales, aunque se sirve de internet y sus redes sociales a través de su página web⁷⁹² y del uso de plataformas como Flickr⁷⁹³, Facebook⁷⁹⁴, SlideShare⁷⁹⁵, etc., para dar difusión a su entidad y a sus actividades. El MURAC pretende aunar en su museo el mundo virtual, la vida tras la pantalla, y el mundo sensorial y relacional, la vida en la calle.

⁷⁹² Página web del MURAC: <http://www.museumurac.com>

⁷⁹³ Galería del MURAC en Flickr: <https://www.flickr.com/photos/murac/>

⁷⁹⁴ Biografía del MURAC en Facebook: <https://es-es.facebook.com/pages/MURAC-Museo-Riojano-de-Arte-Contempor%C3%A1neo/177743892736>

⁷⁹⁵ Presentaciones del MURAC en Slideshare: <http://es.slideshare.net/museumurac>

El MURAC a pesar de ser un museo nacido en una ciudad de provincias, es un museo en constante crecimiento, un museo de crecimiento ilimitado que abarca cada vez más calles, más ciudades, más países y más mundos.

El MURAC no tiene contenedor, ni embudo, ni intermediarios. El MURAC no expolia obras sino que las mantiene en su contexto original. El MURAC es un museo altavoz desde el que se señala y difunde la experiencia artística. El MURAC es un museo receptivo, participativo y expansivo.

5.2. Análisis DAFO del MURAC

El DAFO es una técnica de análisis que las grandes empresas utilizan como metodología para estudiar la situación competitiva de la empresa en su mercado y sus características internas, con el fin de determinar sus Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades. En nuestro caso el motivo de realizar y presentar este análisis es convertir el análisis en un punto de partida empírico para completar las conclusiones del MURAC con el objetivo de que sirvan como estrategias de acción para el futuro.

El primer DAFO realizado sobre el MURAC se elaboró como método de análisis para exponer las características que el museo poseía. Este primer DAFO formó parte de la conferencia *El poder de la marca: La ficción como anticuerpo*⁷⁹⁶ impartida el 16 de septiembre de 2010 en Sevilla en la Universidad Internacional de Andalucía. En la elaboración de tanto del DAFO como de la conferencia participaron los cinco miembros creadores del MURAC.

Debido a que el análisis DAFO es una técnica de análisis y valoración en proceso, tomaremos como punto de partida los datos y conclusiones obtenidos en el primer análisis realizado, para realizar un segundo análisis reajustando aquellas cuestiones que han sido replanteadas o han variado a lo largo de estos cuatro años, ya que ahora podemos reflexionar desde una nueva perspectiva más distanciada, aportada por el reposo temporal.

⁷⁹⁶ La presentación que acompañó a dicha conferencia se encuentra disponible en: <http://es.slideshare.net/museumurac>

El término DAFO proviene de las iniciales de las cuatro características que estudia: las Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades. Las debilidades están formadas por todos aquellos elementos, recursos, habilidades y actitudes internas que la entidad ya tiene y que constituyen barreras para lograr la buena marcha de la organización. Las amenazas son situaciones negativas, externas al programa o proyecto, que pueden atentar contra éste de forma externa. Las fortalezas son todos aquellos elementos internos y positivos que diferencian al programa o proyecto de otros de igual clase. Las oportunidades son situaciones externas, positivas, que se generan en el entorno y que, una vez identificadas, pueden ser aprovechadas.

MATRIZ DAFO	
DEBILIDADES	AMENAZAS
<ul style="list-style-type: none"> • Los escasos recursos económicos • Los escasos recursos humanos • Los problemas de motivación y/o participación personal (puesto que el MURAC no existe sin esta participación) • La carencia de edificio 	<ul style="list-style-type: none"> • Los posibles ataques de las instituciones o colectivos no afines • La limitaciones legales para el uso del espacio público • El provincianismo del público y las instituciones locales
FORTALEZAS	OPORTUNIDADES
<ul style="list-style-type: none"> • La imagen corporativa • La carencia de comisarios e intermediarios • La utilización de estrategias de guerrilla (<i>fake</i>, identidad múltiple, camuflaje, etc.) • La independencia, al no depender ni física ni económicamente de otros 	<ul style="list-style-type: none"> • No existía ningún museo de arte contemporáneo en La Rioja • El Museo de arte regional estaba cerrado (lo estuvo durante 9 años) • Las galerías que existen en Logroño son provincianas • Existe una invasión de parques temáticos del arte (toda provincia española alberga un museo de arte contemporáneo como reclamo turístico) • La cultura del vino, es la única cultura que existe en nuestra provincia • Las nuevas tecnologías • La posibilidad de criticar los eventos artísticos regionales • La adopción de un posicionamiento estratégico • La posibilidad de utilizar el espacio público como espacio expositivo • La posibilidad de que el público participe

Figura 220. DAFO del MURAC, 2014. Elaboración propia.

Una vez definidas las Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades, pasaremos a diseñar un plan estratégico para determinar las potencialidades, las limitaciones, los riesgos y los desafíos. Sumando las fortalezas y las oportunidades obtenemos las potencialidades:

- La fortaleza de la imagen corporativa unida a la oportunidad de que cuando se creó el MURAC no existía ningún museo de arte contemporáneo en La Rioja potencia la credibilidad de la institución y en consecuencia su validación. A través

de la validación por parte de diferentes entidades e instituciones se consiguen numerosos seguidores. A consecuencia de esto el museo es invitado, por ejemplo, a impartir conferencias, o a realizar todo tipo de colaboraciones con diversas instituciones.

- El hecho de no tener comisarios ni intermediarios unido a la oportunidad de que el público participe, fomenta la participación del público. Por ejemplo, en las labores de selección de obra, algo difícil de concebir hasta el momento en cualquier institución museística.
- El uso de la identidad múltiple unido a la participación del público ensalza el sentimiento de que «Todos somos MURAC», aumentando la concepción del MURAC como museo participativo.
- La utilización de estrategias de guerrilla unida a la adopción de un posicionamiento estratégico proporciona habilidades con las cuales manejar el museo y sus intervenciones de manera que resulten coherentes dentro del panorama artístico y museístico.
- La independencia del MURAC unida a la no existencia de un museo de arte contemporáneo en la comunidad autónoma de La Rioja unida a la única existencia de galerías rurales y a que el museo de La Rioja estuviese cerrado durante 9 años, a las que también se suma la fiebre de los parques temáticos del arte y que la cultura del vino es la única cultura que existe en nuestra provincia, hizo que el MURAC se convirtiese en el primer museo de arte contemporáneo de La Rioja.
- El aprovechamiento de la imagen corporativa unido al uso de las nuevas tecnologías consigue una rápida difusión del museo, sobre todo a través de la página web, además de dejar constancia de todas las acciones realizadas, que de otra manera desaparecerían.
- La posibilidad de criticar los eventos artísticos regionales unida a los escasos recursos económicos y al uso de las nuevas tecnologías dieron lugar a una forma de poner en evidencia hechos artísticos o sociales que al museo le interesaba destacar. Pudiendo llegar a través de Internet a mucho público con poco coste económico.

La suma de las debilidades y las amenazas constituye las limitaciones. Para solventar las limitaciones el MURAC se basa en la premisa «lo que no te mata te hace más fuerte». Las limitaciones son las siguientes:

- Los escasos recursos económicos junto con las limitaciones legales para el uso del espacio público suponen una limitación que se solventa con una fortaleza (el apropiacionismo) y una oportunidad (la posibilidad de utilizar el espacio público como espacio expositivo). Al carecer de presupuesto para la adquisición de obras, todo lo que se encuentra en el espacio público es susceptible de convertirse en una obra del MURAC.
- El excesivo provincianismo que sufrimos en nuestra comunidad es uno de los motivos que han llevado al MURAC a replantear tanto su actitud como la de los ciudadanos. Por ello el MURAC plantea como objetivo principal de sus colecciones el hecho de cambiar la mirada, de ver la ciudad por la que transitamos todos los días con otros ojos, para redescubrir los pequeños tesoros denominados como «lo cotidiano insólito», y que hasta entonces pasaban desapercibidos.
- La carencia de edificio unida a los posibles ataques de las instituciones o colectivos no afines y las limitaciones legales para el uso del espacio público, se solventa por ella misma, ya que al carecer de edificio es difícil adivinar dónde se encuentra el museo, o dónde va a intervenir. Esto unido a la identidad múltiple dificulta el ataque del enemigo, ya que éste no sabe dónde buscar, ni a quién apuntar o acusar.

Las fortalezas y la amenazas establecen los riesgos que podemos correr, que son los siguientes:

- La utilización de estrategias de guerrilla unida a las limitaciones legales para el uso del espacio público es un riesgo que se solventa al adoptar una identidad múltiple. No sólo se mantiene el anonimato de los creadores del MURAC, además se obtiene un mayor reclamo para el museo. Lo que importa no son las personas individuales que lo gestionan, sino la propia institución.

Y por último, los desafíos, que son el resultado de la unión entre las debilidades y las oportunidades. Los desafíos a los que se enfrenta el MURAC son:

- La carencia de edificio, que en un principio parecía una debilidad, sumada a la posibilidad de utilizar el espacio público como espacio expositivo, dio lugar al desafío de la utilización del espacio público como museo. Así se produce lo que desde el MURAC se denomina como «el efecto calcetín». Esto quiere decir que

irremediabilmente, al no estar dentro de un edificio se produce el efecto contrario, que es la inclusión del museo en el espacio público. De este modo «la obra no está en el museo, es el museo el que está dónde se encuentra la obra». El primer desafío es trabajar en el espacio público, ya que hay que superar las limitaciones legales del uso del espacio público. Pero trabajar en el espacio público es algo que se ha convertido en una ventaja, ya que al estar en la calle el público no tiene que entrar en el museo para ver la obra, puede encontrársela en el lugar que menos se lo espere. Así se consigue un impacto mucho más sorpresivo en el espectador, ya que éste no está predispuesto a la contemplación artística, y poco a poco la sorpresa continua va haciendo que se vuelva un espectador más atento, va cambiando su mirada, haciendo que se pare a mirar allí donde antes no veía nada.

- Los escasos recursos humanos unidos a la posibilidad de que el público participe, se plantean como un desafío pero en realidad esto es una ventaja, ya que desde la concepción del museo «cualquiera puede ser MURAC»
- Los escasos recursos humanos unidos a la posibilidad de criticar los eventos artísticos regionales, son un gran desafío que se solventa a través de las colaboraciones con otros colectivos o entidades afines.
- La imagen corporativa unida a la adopción de un posicionamiento estratégico da como resultado una imagen de museo convencional, con lo que la pretendida posición de poder se consigue.

Como resumen adjuntamos una tabla (fig. 221) en la que pueden observarse con claridad los cruces entre las debilidades, las amenazas, las fortalezas y las oportunidades y como sus resultados se conforman como las potencialidades, las limitaciones, los riesgos y los desafíos.

5. CARACTERÍSTICAS Y PLAN ESTRATÉGICO DEL MURAC

PLAN ESTRATÉGICO		FACTORES EXTERNOS	
		AMENAZAS	OPORTUNIDADES
		<p>A. Los posibles ataques de las instituciones o colectivos no afines</p> <p>B. Las limitaciones legales para el uso del espacio público</p> <p>C. El provincianismo del público y las instituciones locales</p>	<p>D. No existía ningún museo de arte contemporáneo en La Rioja</p> <p>E. El Museo de arte regional estaba cerrado (lo estuvo durante 9 años)</p> <p>F. Las galerías que existen en Logroño son provincianas</p> <p>G. Existe una invasión de parques temáticos del arte (toda provincia española alberga un museo de arte contemporáneo como reclamo turístico)</p> <p>H. La cultura del vino, es la única cultura que existe en nuestra provincia</p> <p>I. Las nuevas tecnologías</p> <p>J. La posibilidad de criticar los eventos artísticos regionales</p> <p>K. La adopción de un posicionamiento estratégico</p> <p>L. La posibilidad de utilizar el espacio público como espacio expositivo</p> <p>M. La posibilidad de que el público participe</p>
FACTORES INTERNOS	DEBILIDADES	*OPCIÓN DA / LIMITACIONES	*OPCIÓN DO / DESAFÍOS
	<p>1. Los escasos recursos económicos</p> <p>2. Los escasos recursos humanos</p> <p>3. Los problemas de motivación y/o participación personal (puesto que el MURAC no existe sin esta participación)</p> <p>4. La carencia de edificio</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 1B (solventado con 7L) Al carecer de presupuesto para la adquisición de obras, todo lo que se encuentra en el espacio público es susceptible de convertirse en una obra del MURAC • A3 El provincianismo del público y las instituciones locales sumado a los problemas de motivación y/o participación personal, puesto el MURAC no existe sin la participación del público; supone una limitación difícil de solventar. • 4AB Al carecer de edificio es difícil adivinar dónde se encuentra el museo, o dónde va a intervenir. Esto unido a la identidad múltiple, dificulta el ataque del enemigo, ya que éste no sabe dónde buscar, ni a quién apuntar o acusar. 	<ul style="list-style-type: none"> • 4L. Utilización del espacio público como museo, lo que obligó a desarrollar estrategias para superar las limitaciones legales del uso del espacio público • 2M Desafío que en realidad es una ventaja, ya que desde la concepción del museo «cualquiera puede ser MURAC» • 2D Se solventa a través de las colaboraciones con otros colectivos o entidades afines.
	FORTALEZAS	*OPCIÓN FA / RIESGOS	*OPCIÓN FO / POTENCIALIDADES
	<p>5. La imagen corporativa</p> <p>6. La carencia de comisarios e intermediarios</p> <p>7. La utilización de estrategias de guerrilla (fake, identidad múltiple, camuflaje, etc.) y el apropiacionismo</p> <p>8. La independencia, al no depender ni física ni económicamente de otros</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 7B Se solventa al adoptar una identidad múltiple ya que no sólo se mantiene el anonimato de los creadores del MURAC sino que además se obtiene un mayor reclamo para el museo. 	<ul style="list-style-type: none"> • 5D Potencia la credibilidad de la institución y en consecuencia su validación. • 6M Aumenta las probabilidades de participación del público. • 7M Ensalzar el sentimiento de que «Todos somos MURAC», aumentando la concepción del MURAC como museo participativo. • 7K Proporciona habilidades con las cuales manejar el museo y sus intervenciones de manera que resulten coherentes dentro del panorama artístico y museístico. • 8EFGH Se obtiene como resultado el primer museo de arte contemporáneo de La Rioja. • 5J Potencia la difusión del museo. • 1U Oportunidad de llegar a un público numeroso con poca repercusión económica • 5k Da como resultado una imagen de museo convencional, con lo que la pretendida posición de poder se consigue.

Figura 221. Resumen del plan estratégico del MURAC. Elaboración propia.

Además existen algunas características que no cruzándose con ninguna de las características de la matriz del DAFO para la consecución del plan estratégico, se han tomado por separado para intentar darles una solución. Son las siguientes:

- Al carecer de comisarios e intermediarios y al adoptar una identidad múltiple la falta de participación del público puede ser un obstáculo para el buen desarrollo de sus acciones. Para intentar solventar esto en ocasiones se recurre a profesionales del mundo del espectáculo o al viejo truco de «engañar por el estómago». En la mayor parte de las intervenciones la comida y la bebida son dos invitados imprescindibles.
- Debido a las limitaciones legales en el uso del espacio público en las primeras intervenciones del museo existía cierto temor a la aparición de la policía, aunque con el paso del tiempo y gracias a la validación que el museo ha ido obteniendo todavía no se ha dado el caso de ninguna intervención policial.
- Para solventar la falta de recursos económicos se financia una acción con lo que se obtiene de la anterior; así se busca recaudar pequeñas cantidades para con estas desarrollar la siguiente intervención, siempre sin ánimo de lucro.
- También la carencia de recursos económicos desencadena un aumento de la creatividad, siguiendo la famosa premisa «menos es más» el MURAC basa sus intervenciones en la consecución de acciones en las que lo que prima es el aspecto lúdico y social generado siempre con un bajo presupuesto. Haciendo patente que para crear un gran evento no es necesario gastar una gran cantidad de dinero.
- El provincianismo conduce al museo a buscar la deslocalización. Al no situarse en un lugar fijo se consigue que el MURAC se convierta en un museo sin límites. Un museo en el que no importa la ubicación espacial de la obra, ya que ésta puede encontrarse en cualquier lugar; así de la nada, se crea el museo más grande del universo, y el que menos gasta en seguridad.

Un gran desafío, sin resolver, es conseguir que el MURAC no se confunda con un museo virtual, la página web es su mejor escaparate, pero el patrimonio artístico del MURAC está en la calle. Otro desafío es conseguir que el MURAC funcione de forma más autónoma, sin la intervención de sus fundadores.

CONCLUSIONES

En la hipótesis general sugeríamos que la concepción actual de museo va más allá de la concepción clásica del museo como contenedor de objetos. A lo largo de este trabajo se ha intentado demostrar que **el edificio museístico no es imprescindible** para la existencia del museo.

Para comprobar la hipótesis general nos planteábamos dos grupos de cuestiones, el primero de ellos en cuanto a las prácticas museísticas, el segundo en cuanto a las estrategias colectivas. A continuación, describiremos las conclusiones que muestra nuestro estudio en lo relativo a las prácticas museísticas.

La **definición de museo** más utilizada es la desarrollada por el ICOM. Según la propia institución ésta definición se actualiza con frecuencia para que se corresponda con la realidad de la comunidad museística mundial. En la última definición aportada por el ICOM, en el año 2007, se define al museo como «una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo»⁷⁹⁷. Actualmente, en occidente, nos encontramos en una época dominada por un sistema socioeconómico de enfoque posfordista. Siguiendo las teorías del sociólogo del arte Pascal Gielen podríamos resumir las características propias de la institución posfordista en cinco: flexibilidad, movilidad, inmaterialidad, libertad y autonomía. A pesar de ello, el propio Gielen reconoce que la organización institucionalizada clásica, predominante en la actualidad, es sinónimo de una jerarquía rígida con posiciones fijas. La conclusión que extraemos de esto es que la mencionada definición de museo aportada por el ICOM es válida si observamos las características de los museos actuales. Por tanto, lo cuestionable no reside entonces en la definición de museo, sino en que el museo convencional no se ha adaptado a los cambios sociales y culturales que han acaecido en los últimos tiempos, y en consecuencia tanto la institución como su definición se encuentran desfasadas con respecto a la sociedad en la que se insertan. Un ejemplo de este desfase puede observarse incluso dentro de la propia definición del ICOM que parece ir por delante de las instituciones museísticas en lo que se refiere a la

⁷⁹⁷ Definición tomada de la página web oficial de ICOM (Consejo Internacional de Museos) [en línea] [Fecha de consulta: 22/01/2014]. Disponible en: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

CONCLUSIONES

salvaguarda del patrimonio inmaterial. Teniendo en cuenta estos aspectos podemos concluir que los museos son un **reflejo de los cambios sociales y culturales**. La institución museo se está adaptando lentamente a una sociedad cada vez más regida por la movilidad tanto física como mental y por la inmaterialidad, en consecuencia el museo se está convirtiendo también lentamente en una entidad más **inmaterial**. Por otro lado, en lo que respecta al cuestionamiento del museo como institución permanente, los planteamientos de la nueva museología han propiciado la aparición de una nueva idea de museo que ya no se mantiene en un mismo lugar, estado o situación sin experimentar cambio alguno. El museo está mutando hacia una institución variable e incluso efímera.

El análisis del cuestionamiento de la institución museo y los nuevos planteamientos museísticos surgidos por la influencia de la nueva museología, la noción de patrimonio, los nuevos enfoques pedagógicos y la influencia de las nuevas tecnologías, nos permite constatar que **en el museo actual están ganando protagonismo otros usos** que van más allá de la conservación de la memoria. Los museos se están convirtiendo en espacios cada vez más inclusivos y menos exclusivos, más comunitarios, participativos y sociales, más pedagógicos e interdisciplinarios. Estos cambios nos han llevado a establecer una nueva clasificación de tipologías museísticas basada en las funciones de los museos. Basadas en principios como la democracia cultural, la consideración de la comunidad y del territorio, la concienciación de la propia cultura, el sistema abierto e interactivo, el diálogo entre sujetos, la accesibilidad, la interdisciplinariedad, etc., surgen seis tipologías museísticas: el **museo social**, el **museo interdisciplinar**, el **museo participativo**, el **museo educativo**, el **museo comunitario** y el **museo inclusivo**. Estas formas museísticas no se dan por separado, sino que se dan unas junto a otras de manera heterogénea, dependiendo de cuáles sean las circunstancias y objetivos de cada museo, ya que los museos son entes dinámicos y sus funciones cambiantes. Estas seis tipologías museísticas pueden darse todas a la vez o de forma aislada, pero todas ellas tienen siempre en común la relación entre la comunidad, el territorio y el patrimonio (tanto material como inmaterial), son de carácter inclusivo, participativo e interdisciplinar y se fundamentan en la educación como bien común que repercute en la sociedad.

Al estudiar los diferentes criterios utilizados para la realización de las **clasificaciones museísticas** más utilizadas, hemos podido observar como la mayor parte de ellas se centran en criterios tradicionales como las características del contenido o la titularidad.

Por otro lado, algunas de las clasificaciones estudiadas se basan en criterios alternativos, aunque estas son mucho más difíciles de encontrar y se utilizan en menor medida que las tradicionales. Estas clasificaciones basadas en criterios alternativos responden con mayor aproximación a las características de los museos actuales, pero no son tenidas en consideración con el mismo valor que las clasificaciones tradicionales. Según lo que hemos estudiado no se le está dando relevancia a ciertos aspectos de las clasificaciones alternativas a pesar de que cubren otras funciones de los museos que no son tenidas en cuenta en las clasificaciones tradicionales. Desde aquí proponemos trabajar más en las clasificaciones alternativas que plantean otros usos o formas museísticas que se alejan del uso del edificio o de las disciplinas estancas y que sugieren otras tipologías museísticas como el museo del tiempo, el museo del espacio, el museo didáctico, el museo interactivo o los museos multidisciplinarios, interdisciplinarios o mixtos, etc., ya que consideramos que los museos actuales se encaminan hacia nuevos planteamientos más abiertos. Esta apertura de planteamientos abre la concepción de museo hacia nuevas formas de concebir los **museos del futuro**.

Tras el estudio de las **definiciones y funciones del museo de arte contemporáneo y del centro de arte contemporáneo**, así como de los otros espacios expositivos contemporáneos analizados, podemos establecer que el ámbito de los espacios expositivos que se encargan del arte contemporáneo es el que más ha crecido tanto en número como en variedad de usos. Estos espacios expositivos no son únicamente museos, sino que a ellos se unen otro tipo de espacios como los centros de arte, los centros de producción o los centros de documentación. El surgimiento de estos espacios expositivos ha influido de manera significativa en la redefinición de las funciones de los museos de arte contemporáneo, de manera que se han desdibujado sus límites.

El crecimiento museístico indiscriminado surgido en España tiene su origen en el cumplimiento de la *Ley de creación de museos públicos en toda España*⁷⁹⁸, Ley que según Aurora León se entendió y aplicó de forma cuantificada, y no de forma cualificada, lo que ha demostrado una **falta de sentido crítico de las instituciones** al dejarse llevar por el *boom* museístico. Esta ingente cantidad de museos no puede operar correctamente debido a la falta de presupuestos económicos destinados a la contratación de equipos especializados que trabajen en la gestión de los recursos de una forma racional guiados

⁷⁹⁸ Ley del 13 de mayo de 1933 citada en LEÓN, Aurora: *op. cit.*, pp. 355-356.

por un proyecto museístico coherente. Muchos museos y centros de arte se crean sin una línea de actuación clara, ni un plan programático o contenido específico. En muchos casos no se respetan planteamientos profesionales para la elección de directores, o son gestionados por cargos políticos poco cualificados artísticamente. Esta situación ha creado un malestar que se ha reflejado tanto de forma teórica en diversidad de textos, como de forma práctica en el surgimiento de nuevas formas de entender la gestión museística. Estas nuevas formas de gestión museística están planteadas desde un cambio de mentalidad que propone invertir en planes de viabilidad para aprovechar y mejorar los espacios existentes, en lugar de invertir en construir y en inaugurar nuevos espacios.

La concepción **extensiva del museo al territorio**, propiciada por las premisas de la nueva museología, permite la apertura del museo a la comunidad en la que se inserta, sustituyéndose el concepto de público por el de comunidad. Además el concepto de colección (material) se sustituye por el de patrimonio, que incluye tanto el patrimonio material como el patrimonio inmaterial. Otro de los cambios lo constituye la gestión, allí donde antes el museo era gestionado bajo la figura personificada del director, ahora, bajo las premisas de la nueva museología, prevalece la gestión realizada por un equipo de profesionales. Tras la corriente de la nueva museología surgen **nuevos planteamientos museísticos** que propician la aparición de una nueva concepción democrática de la cultura que comienza a plantear el museo del futuro, un museo que ya ha comenzado a integrar diversas disciplinas, un museo educativo que se relaciona con el entorno, que es participativo y que involucra a la sociedad a través de la comunidad.

Los museos actuales parecen haber priorizado la forma a la función, convirtiendo el edificio museístico en el ornamento, en el reclamo. Pero si observamos con atención el panorama de las instituciones culturales en España podemos ver que en muchas ocasiones el reclamo reside en la **marca-museo** y no en el edificio ni en el contenido. La marca-museo se ha utilizado como medio para apoyar las campañas de dinamización cultural perpetradas desde la llamada *Europa de las ciudades*, en la que cada una de las ciudades europeas debe competir por fortalecer su identidad basándose fundamentalmente en los complejos culturales, y especialmente en los museos de arte contemporáneo. La marca-museo se apoya en el simulacro, un simulacro en el que se busca hacer que el ciudadano se sienta orgulloso de las infraestructuras culturales, y para ello es fundamental saber jugar con la identidad, los atributos y la dimensión emocional que puede generarse a la hora de concebir una marca; y esa marca va más allá de la identidad material de un edificio,

apoyándose en la marca-museo como símbolo, llegando ésta a sustituir al edificio como símbolo del museo.

Como consecuencia del **arte contextual** podemos establecer el surgimiento de un nuevo tipo de museo, el **museo contextual** o museo en el contexto. Esta concepción puede darse gracias a los siguientes desencadenantes: la ampliación de la concepción de patrimonio a través del patrimonio colectivo y del patrimonio inmaterial, el desarrollo de las nuevas tecnologías con el consecuente paso de lo local a lo global y de lo individual a lo colectivo, sumados a la desmaterialización del objeto artístico. El museo en el contexto se constituye a través de muestras artísticas que se dan en el lugar en el que la obra sucede, en el umbral entre lo público y lo privado, en los límites entre la calle y el edificio. En el museo en el contexto la obra no está dentro del museo, sino que es el museo el que se da allí donde se encuentra la obra. El museo en el contexto es un museo que se acerca al público y que puede darse en cualquier lugar sin necesidad de ubicarse en un edificio. Como sostiene Lefebvre, el arte de vivir en la ciudad se ha convertido en la obra de arte. El museo se vuelve móvil y sin límites, disuelve sus fronteras para intervenir en el mundo. El museo se encuentra ahora en la calle, en el espacio practicado. La calle se ha convertido en el lugar de encuentro por excelencia. El museo contextual se plantea a partir de ocho cambios fundamentales que surgen en diferentes ámbitos y convergen en el museo contextual. Estos cambios van:

- De lo único a lo múltiple
- De lo material a lo inmaterial
- Del objeto al concepto
- De lo individual a lo colectivo
- De lo permanente a lo efímero
- De lo local a lo global
- Del museo al territorio
- Del interior al exterior

Consideramos que estos ocho cambios podrían servir como punto de partida para plantear las premisas constitutivas del museo del futuro, en el que debería contemplarse lo contextual.

Anteriormente planteábamos como hipótesis general que **un museo no tiene porqué ser un edificio**. Consideramos que en ocasiones se puede dejar atrás el concepto de museo contenedor y concebir el museo desde otra perspectiva en la que **el edificio no es necesario** para albergar las obras de un museo. Una vez estudiadas las características y tipologías de los museos, apuntamos como primeras conclusiones generales que se podría considerar a los **museos etnográficos** como los **primeros museos en calificar el espacio al aire libre como espacio museístico**, y las **producciones culturales como objetos museales**. Los museos etnográficos son además los primeros en introducir las **culturas contemporáneas** dentro de las instituciones museísticas. La verdadera concepción de los **museos sin edificio** comienza en los años cincuenta con la corriente de la nueva museología, que amplía la noción de espacio museístico al territorio. Esta ampliación va a generar un nuevo planteamiento del museo como espacio abierto, frente a la concepción clásica del museo como espacio cerrado, alejándose de la idea de que el edificio es necesario para poder preservar las colecciones. Aunque algunos de los museos creados bajo las premisas de la nueva museología poseen edificio, la concepción de que el territorio es el espacio físico en el que el museo se constituye es la que prevalece.

Tras el estudio de las distintas características de los **museos sin edificio**, proponemos que los museos sin edificio pueden existir en tres entornos o espacios: el espacio físico, el espacio psíquico o mental y el espacio virtual. Tomando como referencia estos tres entornos, los museos sin edificio pueden ser clasificados teniendo en cuenta tres variables: el museo, la obra y el tiempo; y cuatro valores tomados en pares: material-inmaterial y permanente-temporal. La clasificación que hemos propuesto introduce la novedad de tener en cuenta tanto las características de los espacios museísticos como de las obras, a la vez que se incluye la variable tiempo. Es decir, el museo y la obra pueden darse tanto de forma material como inmaterial y tanto de forma permanente como temporal. De esta clasificación se desprenden cuatro grandes grupos: los museos materiales, los museos inmateriales, los museos materiales de obra inmaterial y los museos inmateriales de obra material. Esto sin tener en cuenta la variable tiempo, que añade a cada una de las variables de las cuatro categorías la posibilidad de ser, además, de carácter permanente o temporal, con lo que las cuatro categorías básicas se extienden a dieciséis. La tipología de museos materiales sin edificio que poseen o generan algún tipo de dispositivo para contener o mostrar obras es la más extensa, pudiendo distinguirse dentro de ella los

museos con territorio y los museos sin territorio. Dentro de los museos con territorio se establecen otras dos categorías, una según la dimensión y otra según la ubicación. Según la dimensión los museos con territorio se dividen en museos de territorio limitado (que a su vez pueden ser continuos o discontinuos) o museos de territorio ilimitado. Según la ubicación pueden ser urbanos, rurales o de sitio. Los museos sin territorio pueden ser móviles (que se desplazan de un sitio a otro transportando sus obras) o nómadas (las obras permanecen en el lugar donde fueron creadas y el museo se «desplaza» hasta ellas). Por otro lado, existen dos tipologías de museo inmaterial que se corresponden con los dos tipos de espacio que pueden ocupar, el museo mental y el museo virtual. Dentro del museo mental podemos encontrar diferentes concepciones: los museos conceptuales, los museos sin límites, los museos imaginarios y los museos utópicos. Las tipologías menos extensas son las de los museos materiales de obra inmaterial y los museos inmateriales de obra material. Algunas de las tipologías museísticas de los museos sin edificio expuestas no se encuentran en correspondencia exacta con la observación empírica, o están en los límites entre lo que se considera museo y lo que no es considerado museo. Aun así, nos sirven para plantear cómo podrían llegar a ser los **museos del futuro**. Museos que puedan darse en territorios más amplios, que abarquen no sólo el espacio físico sino también el espacio virtual, e incluso el espacio mental. Museos que puedan ser tanto materiales como inmateriales, museos móviles o nómadas, museos efímeros o temporales, museos que no requieran de grandes infraestructuras ni de asombrosos edificios para realizar sus funciones.

En lo que respecta a la confusión existente respecto a la **definición y funciones del museo virtual** hay que aclarar que el término museo virtual ha de utilizarse únicamente para hacer referencia a aquellos museos que son completamente virtuales. **En el museo virtual el único espacio existente es el virtual**, no hay cabida para el espacio físico, ni en la variable obra ni en la variable museo. Quedan excluidos de esta categoría todos los museos físicos que tiene presencia en internet con una página web y todos los que poseen un galería virtual con imágenes de sus obras físicas en internet, ya que estos se basan en obras físicas y utilizan la web como un elemento más de comunicación.

En una de las hipótesis planteábamos que la **pérdida de la objetualidad de la obra de arte** ha tenido como consecuencia la pérdida del edificio destinado a la exposición de

CONCLUSIONES

la obra. La desaparición del objeto artístico nos lleva a otro lugar, a otro contexto, fuera del museo, allí donde se encuentra el arte contextual.

El surgimiento del **museo en el contexto** está influenciado por la aparición de los centros de arte como nuevo espacio expositivo, en torno a finales de los años 70. La principal novedad con respecto a las funciones del centro de arte contemporáneo frente al museo de arte contemporáneo radica en la intencionalidad de que el público sea un participante activo del acto cultural, y no un simple espectador. El centro de arte se plantea como un lugar de creación y de participación involucrado en la sociedad. La apertura del museo al espacio y a la comunidad permite también la apertura a la **participación**. El público se convierte en parte de la institución museística, dejando de ser un espectador para convertirse en actor, del espectador individual se pasa a la participación colectiva.

El segundo grupo de cuestiones en torno a la hipótesis general giraba en torno a las estrategias colectivas. A continuación, describiremos las conclusiones que muestra nuestro estudio en lo relativo a dichas estrategias colectivas.

La participación y la creación colectivas constituyen el punto de partida de la **gestión colectiva autónoma**. La gestión colectiva está haciendo cambiar la gestión basada en jerarquías verticales hacia jerarquías horizontales, evitando la aparición de un poder hegemónico. La gestión colectiva plantea «la debilitación de la institución-museo y la consolidación de las iniciativas independientes y participativas»⁷⁹⁹. La gestión autónoma se realiza desde colectivos que disponen de independencia económica, desarrollan proyectos innovadores y experimentales y trabajan desde una posición crítica hacia el sistema del arte institucional. Muchos de estos colectivos no poseen un espacio físico concreto o un edificio, o si lo poseen no es de vital importancia para el desarrollo de sus actividades. La mayor parte de estos colectivos trabajan en el espacio público, en ámbitos geográficos generalmente limitados y cercanos, como barrios, o zonas específicas, es decir, trabajan en el contexto.

Consideramos que el surgimiento de gran cantidad de colectivos gestores autónomos se debe en gran medida al **descontento generalizado hacia las políticas culturales**

⁷⁹⁹ ARAMBURU, Nekane: «Procesos...», *op. cit.*, p. 76.

impulsadas desde las instituciones, que, a veces por falta de recursos y otras por falta de profesionales preparados para su gestión, no alcanzan a cubrir las necesidades culturales de una población inquieta que no está dispuesta a esperar a que las cosas cambien y que prefiere impulsar los cambios tomando las riendas de la gestión.

Hemos estudiado el uso que algunos colectivos han hecho de diversas **estrategias del arte crítico** para cuestionar el sistema artístico y los límites de las instituciones artísticas. Destacando el uso de técnicas propias del *artivismo*, de la guerrilla de la comunicación o el apropiacionismo para conseguir posicionarse en situaciones similares a las de la institución, camuflándose o tergiversando sus mensajes.

El **apropiacionismo** utiliza la copia como método de trabajo. Una de las conclusiones que extraemos del uso de la copia, la réplica y la falsificación es que podemos establecer que la copia y la réplica están justificadas porque existe un reconocimiento de su inspiración en el original. No sucede así en la falsificación, ya que ésta pretende engañar haciendo pasar por verdadera u original la obra copiada. Además encontramos una diferenciación clara entre la copia y la réplica: la copia se establece como una reproducción consciente de la obra original, generalmente realizada por otro autor que difiere del realizador del original, y la réplica, además de ser firmada por otro autor, tiene connotaciones de tipo crítico, cuestión que también atañe a la falsificación, que en muchas ocasiones supone una crítica, bien a la obra original o bien al sistema artístico.

Dedicaremos el último bloque de las conclusiones a nuestro caso de estudio, el **Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC**, el cual se constituye como un **museo sin edificio** cuyas características fundamentales relataremos a continuación.

Las **estrategias del arte crítico**, entre las que se encuentran el *artivismo* y las estrategias de guerrilla unidas al apropiacionismo, constituyen una de las bases en las que se asienta la creación del Museo Riojano de Arte Contemporáneo. Otra de las bases es el uso de la **marca-museo**, que sirviéndose de las estrategias que acabamos de mencionar se constituye como la verdadera fachada de un museo que no tiene edificio, aportándole credibilidad. A través de la marca-museo y de las estrategias del arte crítico, el MURAC imita a la institución museística convencional a la vez que toma una posición crítica. El MURAC se autoinstituye como museo porque desea el poder que esta institución ostenta

como validador artístico. El uso de la marca-museo, de las estrategias del arte crítico y de la autoinstitución permite que el MURAC adopte una posición de poder que le sirve para criticar el sistema desde dentro. El MURAC utilizó el recurso de autoinstituirse como museo para dinamizar la actividad cultural de un contexto carente de una institución de estas características. El vacío cultural existente en el contexto riojano, en un momento de *boom* museístico, sirvió de oportunidad para hacer creíble un proyecto de *artivismo* artístico, a través de una estrategia de *fake*. Cuando se creó el MURAC todavía no existía en La Rioja ningún museo de arte contemporáneo, la provincia permanecía ajena al *boom* museístico que se había dado en otros territorios del contexto español.

Los resultados de este estudio sobre las prácticas museísticas, relacionadas con el caso de estudio, muestran que el MURAC **realiza las mismas actividades y tiene las mismas funciones que un museo convencional**, posee una *Colección permanente* (llamada así irónicamente ya que en realidad es efímera, porque las obras que la conforman son de carácter efímero) y conserva estas obras. A través de las actividades que realiza (talleres, subastas, conferencias, etc.) difunde conocimiento y educa al público en el ámbito del arte contemporáneo. El MURAC no se considera un museo imaginario, a pesar de ser un museo sin muros, porque se materializa a través de sus actividades (colecciones, subastas, intervenciones, conferencias, etc.) y de su fachada corporativa.

El MURAC parte de una aparente debilidad que acabó convirtiéndose en una fortaleza, la de no tener edificio. De acuerdo con los resultados de esta investigación sobre los museos sin edificio, el MURAC, al no tener edificio, se ha convertido en un museo sin límites. El MURAC es un **museo con territorio ilimitado de carácter nómada**, ya que el museo está allí donde se encuentra la obra; en este sentido el MURAC puede ser considerado como un museo ubicuo, ya que puede materializarse en cualquier lugar. Esta investigación nos permite determinar que el MURAC a pesar de ser un museo nacido en una ciudad de provincias, es un museo en constante crecimiento, un **museo de crecimiento ilimitado**, que abarca cada vez más calles, más ciudades y más países. El provincianismo conduce al museo a buscar la deslocalización. Al no situarse en un lugar fijo se consigue que el MURAC se convierta en un museo sin límites. Un museo en el que no importa la ubicación espacial de la obra, ya que ésta puede encontrarse en cualquier lugar.

Los planteamientos museísticos que surgen de los principios de la nueva museología, permiten considerar al MURAC como un museo receptivo, participativo y expansivo. El MURAC no tiene contenedor, ni embudo, ni intermediarios. El MURAC no expolia obras sino que las mantiene en su contexto original. El MURAC es un **museo altavoz** desde el que se señala y difunde la experiencia artística. El MURAC pretende ser un **museo lúdico e inclusivo** en el que todo tipo de público tenga cabida, no sólo el público especializado. El MURAC es un museo inclusivo, no un museo exclusivo. Además, el MURAC es un **museo participativo**, ya que sin la participación el museo desaparece: al carecer de comisarios e intermediarios y al adoptar una identidad múltiple el museo necesita de la participación para poder existir. En el MURAC el público ha de involucrarse activamente dejando de ser un mero espectador para convertirse en participante. Si no hay participación no hay museo. En este sentido el MURAC se acerca a las características de la nueva museología, por lo que podría considerarse como una propuesta de museo futuro.

Los resultados de este estudio sobre los museos virtuales demuestran que **el MURAC no es un museo virtual** ya que no colecciona obras virtuales, aunque se sirve de internet y sus redes sociales a través de su página web y del uso de plataformas como Flickr, Facebook, SlideShare, etc. para dar difusión a su entidad y a sus actividades. El MURAC pretende aunar en su museo el mundo virtual, la vida tras la pantalla, y el mundo sensorial y relacional, la vida en la calle. El MURAC no es un museo virtual debido a que muchas de sus obras tienen un carácter físico y en el museo virtual el único espacio existente es el virtual, no hay cabida para el espacio físico. Un gran desafío, sin resolver, es conseguir que el MURAC no se confunda con un museo virtual, la página web es su mejor escaparate, pero el patrimonio artístico del MURAC está en la calle.

El MURAC es un ejemplo de cómo la **escasez de recursos económicos** se puede vencer mediante el uso de **estrategias creativas**, un ejemplo de que no es necesario invertir grandes cantidades de dinero en la creación de infraestructuras, un ejemplo de que lo necesario es invertir en creatividad y en implicación social, en participación comunitaria.

El MURAC es un ejemplo más de que **la importancia de un museo no reside en su edificio** ni en la cantidad de millones que ha costado su construcción, sino en la

CONCLUSIONES

posibilidad planteada en los museos etnográficos de **utilizar el territorio como museo.**

Como **conclusión general**, nuestro estudio muestra que **un museo no tiene por qué tener un edificio.** Un museo puede darse en el espacio físico, en el espacio mental y en el espacio virtual siempre y cuando esté al servicio de la sociedad y abierto al público; y adquiera, conserve, estudie, exponga y difunda el patrimonio material e inmaterial con fines de estudio, educación y recreo.



BIBLIOGRAFÍA

LIBROS, CATÁLOGOS Y MONOGRAFÍAS

AA.VV.: *Arte Contemporáneo. Conferencias. Logroño 2003 / 2004*, Logroño, Cultural Rioja, 2005.

AA.VV.: «Arte público» *Artecontexto, Arte, cultura, nuevos medios*, n.º 1, Madrid, 2004.

AA.VV.: *Art Públic Calaf 99-00. Proyectos, intervenciones, debates*, Madrid, Instituto de la Juventud, 2001.

AA. VV.: *Ciudades invisibles: siete miradas contemporáneas sobre Valencia*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, 1998.

AAVV.: *El instante eterno: Arte y espiritualidad en el cambio de milenio*, Valencia, Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón-EACC, Generalitat Valenciana , 2001.

AAVV.: *El jardín salvaje*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1990.

AA.VV.: *Espacios Públicos, Sueños privados*, catálogo de la exposición, Sala de Plaza España, febrero-abril 1994, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1994.

AA.VV.: *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*, Fundación NMAC, Cádiz, 2002. [en línea] [Fecha de consulta: 07/12/2013]. Disponible en: <http://www.fundacionnmac.org/documentos/fundacion-nmac-guia-buenas-practicas.pdf>

AA.VV.: *Las Vanguardias del siglo XX*, Antología n.º XII Summa Artis, Historia General del Arte, Madrid, Espasa, 2004.

AA.VV.: *Madrid 28045. Arte en el espacio urbano*, Catálogo, Madrid, María Morata (ed.), 2007. [en línea] [Fecha de consulta: 05/01/2013]. Disponible en: http://www.madrid45.net/pdf/CATALOGO_web.pdf

AAVV.: *Micropolíticas: Arte y cotidianidad 2001-1968*, Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón-EACC, Valencia, Generalitat Valenciana , 2002.

AA.VV.: *Museo Vostell Malpartida: colección Wolf y Mercedes*. Consorcio Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura, Badajoz, 2003.

AA.VV.: *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis*, Madrid, Traficantes de sueños, 2013.

AA.VV.: *Poéticas del lugar: arte público en España*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008. Disponible en: <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>
- AA.VV.: *Sculptur projekte Münster 07*, Colonia, 2007.
- ADORNO, Theodor W.: *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid, Akal, 2008.
- A.FR.I.K.A. Grupo autónomo; BLISSETT, Luther; BRÜNZELS, Sonja: *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus, 2000.
- ALCINA FRANCH, José: *Aprender a investigar: Métodos de trabajo para la redacción de tesis doctorales (Humanidades y Ciencias Sociales)*, Madrid, Compañía Literaria, 1994.
- ARACIL VOLTES, Vicente: *Introducción a la investigación científica, Ensayo sobre la elaboración de una tesis doctoral*, Las Palmas de Gran Canaria Anroalt, 2005.
- ARAMBURU, Nekane: *Historia de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado Español (1980-2010)*, Vitoria-Gasteiz: (autoedición), 2011.
- ARAMBURU, Nekane / GIL DE PRADO, Eva (ed.): *Encuentros de arte actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*, Vitoria, Transforma, 1997.
- ARCHER, B. J.: *Follies. Arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX*, Madrid, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Servicio de Publicaciones Secretaría General Técnica Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1984.
- ARDENNE, Paul: *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, 2006.
- ARNALDO, Javier (ed.): *Modelo museo: El coleccionismo en la creación contemporánea*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013.
- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.): *Museos, memoria y turismo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2006.
- *Museos y turismo: Expectativas y realidades*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2012.
- *Museos y parques naturales: Comunidades locales, administraciones públicas y patrimonialización de la cultura y la naturaleza*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010.
- *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos; Entre la teoría y la praxis*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2008.
- *Patrimonios culturales y museos: Más allá de la historia y del arte*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007.
- *Reinventando los museos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2013.
- AUGÉ, Marc: *Los no-lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1993.

AVENDAÑO SANTANA, Lynda: *Silencio y política. Aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. UAM, 2014.

BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

BALLART HERNÁNDEZ, Josep: *Manual de museos*, Madrid, Síntesis, 2007.

BARRA DIAGONAL: *Infraestructuras Emergentes*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.

— *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.

BASSAT, Luis: *El libro rojo de la publicidad (Ideas que mueven montañas)*, Barcelona, Debolsillo, 2006.

BASSAT, Luis: *El libro rojo de las marcas*. Espasa Calpe, Madrid, 1998.

BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969.

BAZÍN, Germain: *El tiempo de los museos*, Barcelona, Daimon, 1969.

BELCHER, Michael: *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1994.

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

BENJAMIN, Walter: *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

BERGER, John: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

BEUYS, Joseph / BODENMANN-RITTER Clara: *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, A. Machado libros, 2005.

BLANCO, Paloma / CARRILLO, Jesús / CLARAMONTE, Jordi / EXPÓSITO, Marcelo (eds.): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BLÁZQUEZ ABASCAL, Jimena: *Arte y naturaleza. Guía de Europa, Parques de esculturas*, Cádiz, Fundación NMAC y Documenta Artes y Ciencias Visuales, 2006.

BLISSETT, Luther: *Guy Debord ha muerto*, Madrid, Radikales livres, 1998.

BOAL, Augusto: *El arco iris del deseo, Del teatro experimental a la terapia*, Barcelona, Alba editorial, 2004.

— *Juegos para actores y no actores*, Barcelona, Alba editorial, 2002.

BOLAÑOS, María Jesús: *Historia de los Museos en España*, Gijón, Trea, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

BORRAGÁN, Santiago: *Descubrir, investigar, experimentar: iniciación a las ciencias*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2006.

BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas: *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

— *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

BREA, José Luis: *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC, 2004.

— *Noli Me Legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2007.

BUERGEL, Roger M. / NOACK, Ruth: *Documenta 12 catalogue*, Cologne, Taschen, 2007.

BUITRAGO, Ana (ed.): *Arquitecturas de la mirada*, Barcelona, Cuerpo de letra, 2009.

BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

CALVO SERRALLER, Francisco (ed.): *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets, 1993.

CARERI, Francesco: *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

CARPENTER, Edmund / MCLUHAN, Marshall: *El aula sin muros*, Barcelona, Cultura popular, 1968.

CASTELLANOS PINEDA, Patricia: *Los Museos de ciencias y el consumo cultural: Una mirada desde la comunicación*, Barcelona, UOC, 2008.

CERVEIRA PINTO, Antonio / COSIC, Vuck / SANTANA, Carlos: *Metamorfosis: el museo y el arte en la era digital*, Badajoz, MEIAC, 2006.

CEMBRANOS, Fernando / MEDINA, José Ángel: *Grupos inteligentes teoría y práctica del trabajo en equipo*, Madrid, Editorial Popular, 2011.

CHAVES, Norberto: *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

CHEVRIER, Jean-François: *El año 1967. El objeto de arte y la cosa pública o los avatares de la conquista del espacio*, Madrid, Brumaria, 2013.

CLARAMONTE, Jordi: *Arte de Contexto*, San Sebastián, Nerea, 2010.

CLARKE, Tim / GRAY, Christopher / NICHOLSON-SMITH, Donald / RADCLIFFE, Charles: *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2004.

- COCA, Sofía (coord.): *Educación expandida*, Festival internacional ZEMOS98 gestión creativo cultural 11 edición, Sevilla, 2012.
- COLLADOS, Antonio / RODRIGO, Javier (eds.): *Transductores. Pedagogías Colectivas y políticas espaciales*, Granada, Centro de Arte José Guerrero, 2009. Accesible en: <http://blogcentroguerrero.org/wp-content/uploads/2014/02/transd-completo-10feb.pdf>
- *Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada, Centro de Arte José Guerrero, 2012. Accesible en: <http://blogcentroguerrero.org/wp-content/uploads/2014/02/Transductores-2-interiores.pdf>
- COLLER, Xavier: *Estudio de casos*, Colección Cuadernos Metodológicos, n.º 30, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005.
- COROMINA, Eusebi / CASACUBERTA, Xabier / QUINTANA, Dolors: *El trabajo de investigación. El proceso de elaboración, la memoria escrita, la exposición oral y los recursos*. Barcelona, EUMO-Octaedro, 2002.
- CORTÉS, José Miguel G. (ed.): *Contra la arquitectura, la urgencia de (re)pensar la ciudad*, Castellón, EACC, 2000.
- *Espacios Diferenciales. Experiencias urbanas entre el arte y la arquitectura*, Valencia, La Imprenta CG, 2008.
- *Políticas del espacio. Arquitectura, Género y Control Social*, Barcelona, Actar e Instituto de Arquitectura Avanzada de Catalunya, 2006.
- COSTA, Joan: *La imagen de marca: Un fenómeno social*, Barcelona, Paidós, 2004.
- CRIMP, Douglas: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005.
- CROW, Thomas: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.
- DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.
- DE BARAÑANO, Kosme (ed.): *La mentira*, Escala n.º 5, Bilbao, Universidad del País Vasco, Escalarte, Bilbao, 2002.
- DEBORD, Guy: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Ediciones del naufragio, 1995.
- DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, Mexico, 2000.
- DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

BIBLIOGRAFÍA

- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos, 1977.
- DELGADO, Manuel: *Sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- DE LOS ÁNGELES, Álvaro (ed.): *El arte en cuestión*, Valencia, Diputación de Valencia, Sala Parpalló, 2008. Accesible en: <http://www.salaparpallo.es/userfiles/file/cast-ing.pdf>
- DONDIS, Donis A.: *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- DUARTE Ignasi / BERNAT, Roger: *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers, y fans*, Murcia, Centro Párraga, CENDEAC y Elèctrica Produccions, 2009.
- DUQUE, Félix: *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001.
- ECO, Umberto: *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992.
- ENCINA, Javier / ÁVILA, María Ángeles (coords.): *Autogestión de la vida cotidiana*. Sevilla, Colectivo de Ilusionistas Sociales - UNILCO-Espacio Nómada, 2012.
- ESTEBAN, Iñaki: *El efecto Guggenheim: Del espacio basura al ornamento*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Ex-Mater. Parque museo virtual*, Badajoz, Museo Extremeño e iberoamericano de Arte Contemporáneo – MELAC, 1997.
- GARCÉS, Marina / LÓPEZ PETIT, Santiago / FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. (coords.) (2009): *La fuerza del anonimato*. Barcelona, Espai en blanc y Ediciones Bellaterra, 2009.
- FOSTER, Hal: *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004.
- *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- *La Postmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985.
- FREELAND, Cynthia: *Pero ¿Esto es Arte? Una introducción a la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007. (1997).
- FOUCAULT, Michel / DELEUZE, Gilles: *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- FRANCE, Anatole: *Apología del plagio*, Palma, José J. De Olañeta (ed.), 2014.

- FURIÓ, Vicenç: *Sociología del Arte*, Madrid, Cátedra, 2012.
- GAC: *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009. [en línea] [Fecha de consulta: 15/04/2014]. Disponible en: <https://archive.org/details/GacPensamientosPracticasYAcciones>
- GIELEN, Pascal: *El murmullo de la multitud artística*, Madrid, Brumaria, 2014.
- GUASCH, Anna María: *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.
- *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000.
- *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009.
- GUASCH, Anna María / ZULAIKA, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007.
- GUASCH, Óscar: *Observación participante*, Colección Cuadernos Metodológicos, n.º 20, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2002.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés: *Manual práctico de museos*, Gijón, Trea, 2012.
- HAMILTON, Richard / TODOLÍ, Vicente: *Comida para pensar, pensar sobre el comer*, Barcelona, Actar, 2009.
- HARAWAY, Donna: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.
- HASKELL, Francis: *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Crítica, 2002.
- HEIDEGGER, Martin: «Construir, habitar, pensar», *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones Serbal, 1994.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo como espacio de comunicación*, Gijón Trea, 2011.
- *Manual de museología*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel: *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006.
- HOME, Stewart: *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*, Barcelona, Virus, 2002.
- HONTANA, Julio / SAÉNZ, Reyes (coords.): *Arte contemporáneo. Conferencias. Logroño 2003/2004*, Logroño, Cultural Rioja, 2005.
- IBÁÑEZ ETXEBERRIA, Alex (ed.): *Museos, redes sociales y tecnología 2.0*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2011.

BIBLIOGRAFÍA

- JENKINS, Henry: *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008.
- JOSEPH, Isaac: *El transeúnte y el espacio urbano. Ensayo sobre la dispersión del espacio público*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- KLEIN, Naomi: *No logo. El poder de las marcas*, Barcelona, Paidós, 2007.
- KOOLHAAS, Rem: *Espacio Basura* en SCOTT BROWN, Denise / KOOLHAAS, Rem (et al.): *Distorsiones Urbanas*, Madrid, Ed. Basurama y La Casa Encendida, 2006.
- KRAUSS, Rosalind: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- KUSPIT, Donald: *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006.
- LADDAGA, Reinaldo: *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard: *Joseph Beuys*, Madrid, Siruela, 1994.
- LEFEBVRE, Henri: *La revolución urbana*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Ediciones Península, 1969.
- LEÓN, Aurora: *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1982.
- LESSIG, Lawrence: *Cultura libre. Como los grandes medios usan la tecnología y la ley para controlar la cultura y la creatividad*, 2005. [en línea] [Fecha de consulta: 16/11/2013]. Disponible en: http://mediatecalibre.cl/wp-content/files_flutter/1308534826CulturaLibre.pdf
- LEWISOHN, Cedar: *Street Art. The graffiti revolution*, London, Tate Publishing, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- LIPPARD, Lucy R.: *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (ed.): *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1997.
- LUCAS, Gavin / DORRIAN, Michael: *Publicidad de Guerrilla, otras formas de comunicar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

MADERUELO, Javier (coord.): *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote, Fundación César Manrique, 2000.

— *La pérdida del pedestal*, Boadilla del Monte, Machado libros, 1994.

— *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, Barcelona, Literatura Random House, 1990.

MALRAUX, André: *Le musée imaginaire*, París, Gallimard, 1965.

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

MANGLER, Christoph: *City lenguaje Berlin*, Colonia, Prestel, 2006.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos*, Madrid, Akal, 1997.

MARINETTI, Filippo Tommaso: *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.

MARKER, Chris: «Las estatuas mueren también», *Lecturas recíprocas y alternativas de la modernidad*, Urversitat 2012, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2013.

MARTÍN, Juan José / BRAZA, Alba. (eds.): *En torno a modelos de producción, gestión y difusión del Arte Contemporáneo*, Valencia: Asociación Otro Espacio, 2012.

MARTÍN PRADA, Juan: *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.

— *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal, 2012.

MARZO, Jorge Luis: *No tocar, por favor*, Vitoria, Artium, 2013.

MARZONA, Daniel: *Arte conceptual*, Barcelona, Taschen, 2005.

MCLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Paidós, 1996.

— *El medio es el masaje: Un inventario de efectos*, Barcelona, Paidós, 1995.

MEGGS, Philip B.: *Historia del diseño gráfico*, Granollers, RM, 2009.

MICHAUD, Yves: *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*, México, Fondo de Cultura económica, 2007.

MNCARS: *Cocido y Crudo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

MONTANER, Josep María: *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

- MONTAÑÉS, Carmen (coord.): *El museo: Un espacio didáctico y social*, Huesca, Mira Editores, 2001.
- MORALES, Teresa / CAMARENA, Cuauhtémoc: *Manual par la creación y desarrollo de museos comunitarios*, Washington, Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo (ICDF), 2009.
- MORAZA, Juan Luis (coord.): *Cualquiera, todos, ninguno. Más allá de la muerte del autor. Seminario sobre la experiencia moderna*, Volumen II, Arteleku- Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1992.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *Marcel Broodthaers*, catálogo de la exposición, 24 de marzo – 8 de junio de 1992, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Reina Sofia, 1992.
- NAVARRO, Luis (ed.): *Industrias Mikuervo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999)*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.
- OBRIST, Hans-Ulrich: *Breve historia del comisariado*, Madrid, Exit Publicaciones, 2010.
- OLIVARES, Rosa / GARCÍA, Carolina: *Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España*, Madrid, Exit, 2011.
- PALMER, Michael: *At Passages*, Nueva York, New Directions, 1995.
- PARRAMÓN, Ramón (dir.): *Arte, experiencias y territorios en proceso. Espacio público/espacio social*, Calaf/Manresa, Idensitat Associació d'Art Contemporani, 2007.
- PARREÑO, José María: *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio del siglo*, Murcia, Cendeac, 2006.
- PASSERON, René (dir.): *La Création collective, Groupe de Recherche d'Esthétique du Centre National de la Recherche Scientifique*, París, Editions Glancier-Guénaud, 1981.
- PELTA, Raquel: *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*, Barcelona, Paidós, 2004.
- PEREC, Georges: *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001.
- PÉREZ, David (coord.): *Del arte impuro: entre lo público y lo privado*, Valencia, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, / Generalitat Valenciana, 1997.
- PÉREZ PONT, José Luis (coord.): *Proyecto calle. II convocatoria de arte público de Peralta*, 2002/2003, Peralta, Ayuntamiento de Peralta, 2005.
- PLANT, Sadie: *El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época posmoderna*, Madrid, Errata Naturae, 2008.
- POPPER, Frank.: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.

- PRESS, Mike / COOPER, Rachel: *El diseño como experiencia. El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- QUÉAU, Philippe: *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques: *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago ediciones, 2010.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009.
- (ed.): *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010.
- REGUERA, Galder: *La cara oculta de la luna. En torno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*, Murcia, CENDEAC, 2008.
- RICO, Juan Carlos: *Nuevos museos: diez cambios imprescindibles*, autoeditado, 2014.
- *La otra historia de los museos*, autoeditado, 2014.
- RIVIÈRE, George Henri: *La museología. Curso de museología: Textos y testimonios*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1993.
- ROCHA, Servando: *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes: de la Comuna de París al advenimiento del punk*, Madrid, La Felguera, 2008.
- RODRÍGUEZ, María Inés (coord.): *Arquitectura con la gente, por la gente, para la gente*, Barcelona, Actar-MUSAC, 2011.
- SÁEZ, Juanjo: *El arte. Conversaciones imaginarias con mi madre*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006.
- SALERNO, Luigi et al: «Musei e collezioni», en *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia-Roma, vol. IX, pp. 738-771, 1963.
- SCHÖN, Donald: *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*, Barcelona, Paidós, 1998.
- SCHWARTZ, Hillel: *La cultura de la copia*, Madrid, Cátedra, 1998.
- SILVER, Lisa: *Diseño de logotipos: pasos para conseguir el mejor diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- SMITH, Keri: *Cómo ser un explorador del mundo. Museo de arte / vida portátil*, Mexico, Fondo de cultura económica, 2012.
- *Guerrilla art Kit*, Barcelona, Paidós, 2013.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.
- TÀPIES, Xavier: *Arte urbano contra la guerra*, Barcelona, Electa, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

UNIÓN DE ASOCIACIONES DE ARTISTAS VISUALES / BRUN, Luis: *Manual de buenas practicas profesionales en las artes visuales*, Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, Madrid, 2008.

VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999.

VEINTIMILLA, Ana: *Rodant pels carrers de València*, Valencia, Universitat Politècnica de València, Vicerectorat de Cultura, 2008.

VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, Colección argumentos, 1998.

WARBURG, Aby: *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.

WIEGAND, Wilfred (et al.): *Joseph Beuys. En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías, ensayos, discursos*. Bonn, Inter Naciones, 1986.

WILDE, Oscar: *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2000.

WOLFE, Tom: *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 2004.

YUDICE, George: *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

ZEPKE, Stephen: «Resistiendo el presente: Félix Guattari, arte conceptual y producción social», *Nómadas*, n.º 25, Colombia, Universidad Central, octubre de 2006, pp. 156-167.

ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: *Curso de museología*, Gijón, Trea, 2004.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

ARTÍCULOS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS (EN SOPORTE IMPRESO Y ELECTRÓNICO)

AA.VV.: *Acción directa sobre el arte y la cultura*, Madrid, radicales libres, # 5, 1998. Accesible en: <http://www.antiescualidos.com/img/Accion%20directa%20sobre%20el%20arte%20y%20la%20cultura%20-%20Accion%20Directa%20textos.pdf>

AA.VV.: «Colectivos españoles. Nuevas formas de trabajo: redes y plataformas» *Arquitectura viva* n.º 145, octubre 2012.

AA.VV.: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cuaderno 1*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2004. [en línea] [Fecha de consulta: 03/04/2014]. Disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c01.pdf

AA.VV.: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cuaderno 2*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2005. [en línea] [Fecha de consulta: 05/04/2014]. Disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c02.pdf

AA.VV.: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cuaderno 3*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2005. [en línea] [Fecha de consulta: 07/04/2014]. Disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c03.pdf

AA.VV.: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cuaderno 4*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2007. [en línea] [Fecha de consulta: 09/04/2014]. Disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c04.pdf

AA.VV.: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cuaderno 5*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2009. [en línea] [Fecha de consulta: 11/04/2014]. Disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c05.pdf

AA.VV.: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cuaderno 6*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2011. [en línea] [Fecha de consulta: 12/04/2014]. Disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/desacuerdos_6.pdf

AA.VV.: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cuaderno 7*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2012. [en línea] [Fecha de consulta: 15/04/2014]. Disponible en: http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c07.pdf

AA.VV.: «Especial Centros del Arte Contemporáneo en España», *Lápiz* n.º 95-96, Madrid, 1993.

AA.VV.: «El museo y su edificio», *Mus-A*, Revista de los museos de Andalucía, Año II n.º 4, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, octubre de 2004.

AA.VV.: «El patrimonio etnográfico e inmaterial, y el museo», *Mus-A*, Revista de los museos de Andalucía, Año VI n.º 13, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, abril de 2013.

AA.VV.: «El público y el museo», *Mus-A*, Revista de los museos de Andalucía, Año VI n.º 10, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, octubre de 2008.

AA.VV.: «Hablamos de arte emergente», *Mus-A*, Revista de los museos de Andalucía, Año VII 2º n.º especial, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, febrero de 2009.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: «La exposición: nuevas prácticas, viejos contenedores», *Artecontexto, Arte, cultura, nuevos medios*, n.º 25, Madrid, 2010.
- AA.VV.: «La fotografía y el museo», *Mus-A, Revista de los museos de Andalucía*, Año VI n.º 9, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, febrero de 2008.
- AA.VV.: Mesa de interlocución «Entre el cubo blanco y la caja negra: la teatralidad», *Arte y Pensamiento*, Universidad Internacional de Andalucía, resumen de la mesa de interlocución Entre el cubo blanco y la caja negra: la teatralidad. Sábado, 16 de diciembre 2006. [en línea] [Fecha de consulta: 29/03/2014]. Disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=105
- AA.VV.: «Museos de Vanguardia», *AV Monografías* n.º 39, Madrid, Arquitectura Viva, 1993.
- AA.VV.: «Museos locales: naturaleza y perspectivas», *Mus-A, Revista de los museos de Andalucía*, Año V n.º 8, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, julio de 2007.
- AA.VV.: «Museos y nuevas tecnologías», *Mus-A, Revista de los museos de Andalucía*, Año III n.º 5, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, junio de 2005.
- AA.VV.: «Museos y espacios expositivos», *ON Diseño*, n.º 259, pp. 192-351.
- AGUILAR, Guadalupe: «La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas», *Arte y Políticas de Identidad. Revista de investigación*, vol. 3 Narrativas poscoloniales. Globalización e identidades, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, diciembre 2010. pp. 9-28.
- ALEMÁN CARMONA, Ana María: «Los museos comunitarios participativos. Una aproximación a la nueva museología», Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2011. [en línea] [Fecha de consulta: 12/07/2014]. Disponible en: http://www.fctcp.usmp.edu.pe/cultura/imagenes/pdf/25_5.pdf
- ALONSO, M.: Omar Calabrese: «En un museo hay momentos para la reflexión y para el espectáculo», *ABC*, 01/07/2001, [en línea] [Fecha de consulta: 17/06/2014]. Disponible en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-07-2001/abc/Cultura/omar-calabrese-en-un-museo-hay-momentos-para-la-reflexion-y-para-el-espectaculo_31698.html
- ARAMBURU, Nekane: «Gestión independiente a propósito de la otra historia», *1ª Escalón*, 21/01/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 11/03/2014]. Disponible en: <http://1erescalon.com/oficios-cultura/gestion-independiente/nekane-aramburu/>
- ARRIAGA, Amaia: «Desarrollo del rol educativo del museo: narrativas y tendencias educativas», *Revista Digital do LAV*, Vol. 7. n.º 4, 2011, pp. 1-23, [en línea] [Fecha de consulta: 22/04/2014]. Disponible en: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/viewFile/3070/2156>
- ARRIAGA, Amaia / AGIRRE, Imanol: «Un aparato metodológico para analizar las ideas de arte e interpretación que subyacen en discursos y prácticas educativas de museos de arte.» *Revista Iberoamericana de Educación*. Vol. 53, 2010, pp. 203-223, [en línea] [Fecha de consulta: 21/04/2014]. Disponible en: <http://www.rieoci.org/rie53a09.pdf>

ARTIUM: *Metamorfosis arquitectónica: nuevos usos culturales para viejos edificios*, [en línea] [Fecha de consulta: 09/07/2014] Disponible en: <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/metamorfosis-arquitectonica-nuevos-usos-culturales-para-viejos-edificios>

BAIGORRI, Laura: «Recapitulando: modelos de *artivismo* (1994-2003)». *Artnodes*, UOC. [en línea] [Fecha de consulta: 19/05/2014]. <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>

BARRIGA, Silverio: «El análisis institucional y la institución del poder», en *Quaderns de Psicologia*, n.º 2-3, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Psicología, Servicio de publicaciones, 1979, pp. 19-29, [en línea] [Fecha de consulta: 14/03/2014]. Disponible en: <http://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/374/369>

BARROSO, F. Javier: «Adiós al macrocentro de Alcorcón», *El país*, 15/05/2012, [en línea] [Fecha de consulta: 29/03/2014]. Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/15/madrid/1337115751_797297.html

BATTRO, Antonio M.: «Del museo imaginario de Malraux al museo virtual», *FADAM Federación Argentina de Amigos de Museos*, Xth World Congress Friends of Museums, Sydney / Septiembre 13 - 18, 1999. [en línea] [Fecha de consulta: 19/05/2014]. Disponible en: <http://m10tecnomuseos.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/u107bratto.htm>

BREA, José Luis: «El museo contemporáneo y la esfera pública», [en línea] [Fecha de consulta: 06/05/2014]. Disponible en: <http://aleph-arts.org/pens/>

— «*Nuevas economías del entretenimiento: El <<Efecto Tate>>*», Madrid, *Mirón de Arte*, 11/04/2010 [en línea] [Fecha de consulta: 09/10/2013]. Disponible en: <http://mirondearte.blogspot.com.es/2010/04/nuevas-economias-del-entretenimiento-el.html>

— «(Re)construyendo un afuera», *La vanguardia*, 14 de febrero de 2007.

BOSCO, Roberta / CALDANA, Stefano: «Un pequeño gran museo», *El País*, 16 de septiembre de 2013. [en línea] [Fecha de consulta: 11/03/2014]. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2013/09/un-pequeno-gran-museo.html>

BUCHLOH, Benjamin H.D.: «Los museos ficticios de Marcel Broodthaers», *El museo: Historia, memoria, olvido. Revista de Occidente* n.º 177, febrero de 1996, pp. 47-64.

BUSQUETS, Jordi: «Jesús Carrillo. - “Debemos imaginar nuevas formas de institucionalidad”» (entrevista a Jesús Carrillo), *Cultura Conectada*, 03/02/2014, [en línea] [Fecha de consulta: 08/07/2014]. Disponible en: <http://culturaconectada.com/2014/02/03/jesus-carrillo-museo-reina-sofia/>

CAAC - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: «*Listos para rodar. Galería Televisiva Gerry Schum-videogalería schum*», Hoja de sala, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, Del 6 de Abril al 12 de Junio de 2005. [en línea] [Fecha de consulta: 27/02/2014]. Disponible en: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/hoj_schum00.pdf

CALVO, Lucía / FARRÀS, María: «Museumnext Barcelona: Usuarios que cambian museos, museos que cambian con los usuarios», *CCCBLAB Investigación e innovación en cultura*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 06-06-2013. [en línea] [Fecha de consulta: 03/08/2013]. Disponible en: http://blogs.cccb.org/lab/es/article_museumnext-barcelona-usuaris-que-canvien-els-museus-museus-que-canvien-amb-els-usuaris/

CARNACEA CRUZ, Ángeles / LOZANO CÁMBARA, Ana E. (coords.): *Arte, Intervención y Acción Social. La creatividad transformadora*, Madrid, Grupo 5, 2011. [en línea] [Fecha de consulta: 07/11/2013]. Disponible en: http://issuu.com/editorialgrupo5/docs/arte_intervencion_y_accion_social_la_creatividad

COLLERA, Virginia: «La burbuja de los museos», *El País*, 14/05/2011. [en línea] [Fecha de consulta: 15/02/2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/05/14/babelia/1305331975_850215.html

CORNEJO BRUGUES, Laura: «El logro del fracaso: La bienal de Venecia y su palacio enciclopédico», *Artishock revista de arte contemporáneo*, Chile, 01/07/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 25/09/2013]. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2013/07/el-logro-del-fracaso-la-bienal-de-venecia-y-su-palacio-enciclopeditico/>

COSTA, José Manuel: «Adelantando la historia» *ABC*, Madrid, 14 de Mayo de 2005, pp. 62-63.

— «Mucho museo para tan poco país», *eldiario.es*, 02/11/2014 [en línea] [Fecha de consulta: 03/11/2014]. Disponible en: http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/museo-pais_0_319518510.html

CRIMP, Douglas: «De vuelta al museo sin paredes», *Arena*, n.º 1, febrero 1989, pp. 61-66.

DANTO, Arthur: «The Artworld» (El Mundo del Arte), publicado originalmente en *Journal of philosophy*, 61 n.º 19, 1964, pp. 571-584. Traducción: Inés Moreno, corrección: Nicolás Olesker. [en línea] [Fecha de consulta: 20/05/2014]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/199516719/55496775-El-Mundo-Del-Arte-Arthur-Danto>

DEBOR, Guy: «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional». Documento Fundacional (1957), *sinDominio*, [en línea] [Fecha de consulta: 20/01/2014]. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

DECARLI, Georgina: «Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos», *Revista ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional*, Costa Rica, Editorial EUNA, julio – diciembre, 2003. [en línea] [Fecha de consulta: 11/07/2014]. Disponible en: http://www.sernageomin.cl/Museo_Geologico/documentos/Edit3_Art_VigenciaNM.pdf

DELGADO, Gerardo: «Contra el museo: una brecha entre dos décadas», fragmento del texto de la presentación que realizó Gerardo Delgado en el marco de la tercera edición de *Transformaciones. Arte y estética desde 1960*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2007. [en línea] [Fecha de consulta: 09/05/2014]. Disponible en: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/transf09_04.pdf

DELGADO MAYORDOMO, Carlos: «¿Para que sirve un comisario?», *PAC Plataforma de Arte Contemporáneo*, 12 de marzo de 2014. [en línea] [Fecha de consulta: 24/03/2014]. Disponible en: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/¿para-que-sirve-un-comisario/>

DÍAZ BALERDI, Ignacio, «¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Québec», *Artigrama*, n.º 17, Publicación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, p. 493-516. [en línea] [Fecha de consulta: 04/04/2014]. Disponible en: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/3varia/13.pdf>

DÍEZ FISCHER, Agustín R.: «Arquitecturas alternativas en las prácticas museotópicas», *El Artista*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia, n.º 8, diciembre 2011, pp. 277-296. [en línea] [Fecha de consulta: 15/04/2014]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87420931019>

— «Hacia una reinterpretación del museo imaginario», *Boletín de estética*, CIF Centro de Investigaciones Filosóficas, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Buenos Aires, Año VIII, n.º 24, invierno de 2013. [en línea] [Fecha de consulta: 16/04/2014]. Disponible en: <http://www.boletindeestetica.com.ar/wp-content/uploads/Boletin-de-Estetica-24.pdf>

ECOSISTEMA URBANO: «Museu efémero», *Blog de ecosistema urbano*, Madrid, 30/09/2008. [en línea] [Fecha de consulta: 09/03/2014]. Disponible en: <http://ecosistemaurbano.org/castellano/museu-efemero/>

EFE: «El museo de los falsificadores: un lugar en el que todo son <<fakes>>», *20 minutos.es*, 09/02/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 17/12/2013]. Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/1725902/0/unico-museo/obras-falsificadas/fake/>

«El Espacio Torner de Cuenca, última víctima cultural de la crisis», *ABC*, 10/11/2011, [en línea] [Fecha de consulta: 02/05/2014]. Disponible en: <http://www.abc.es/20111110/cultura-arte/abci-torner-201111101953.html>

ESPARZA, Ramón: «Un arte contra la cultura. Jean Dubuffet. Huella de una aventura», *El cultural*, Prensa Europea del Siglo XXI, Madrid, 13/11/2003. [en línea] [Fecha de consulta: 12/02/2014]. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8227/Un_arte_contra_la_cultura

Errata n.º 0 El lugar del arte en lo político, Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, Bogotá, diciembre 2009. [en línea] [Fecha de consulta: 24/05/2014]. Disponible en: http://issuu.com/revistaerrata/docs/errata__0_ensayo_2

Errata n.º 6 Museos y nuevos escenarios del arte, Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, Bogotá, diciembre 2011. [en línea] [Fecha de consulta: 24/05/2014]. Disponible en: http://issuu.com/revistaerrata/docs/errata__6museos_y_nuevos_escenarios

Errata n.º 7 Creación colectiva y prácticas colaborativas, Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, Bogotá, abril 2012. [en línea] [Fecha de consulta: 24/05/2014]. Disponible en: http://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_7_creacion_colectiva_practic

EXPÓSITO, Marcelo: «Abajo los muros del museo. El arte como práctica social intramuros» Publicado en el catálogo de Ana Navarrete *Salvar el patrimonio*, con motivo de la exposición de la artista en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Valencia (La Llotgeta) en mayo de 1996. El texto recibió el Premio Espais a la Crítica de Arte 1997 y fue reimpresso en la revista mientras tanto, núm. 72, primavera de 1998. [en línea] [Fecha de consulta: 08/03/2014]. Disponible en: http://marceloexposito.net/pdf/exposito_abajolosmurosdelmuseo.pdf.

EXPÓSITO, Marcelo: «Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo». *Eipcp European Institute for Progressive Cultural Policies* (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas), Viena, octubre 2006. [en línea] [Fecha de consulta: 08/03/2014]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>

FABRA, María: «El problema de un museo no es la piel que lo recubre sino el contenido que le da vida», *El País*, Madrid, 13 de julio de 2003. Entrevista: José Miguel García Cortés, Director del Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC). [en línea] [Fecha de consulta: 25/03/2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2003/07/13/cvalenciana/1058123903_850215.html

FERNÁNDEZ, Nacho: «Wu Ming - Luther Blissett. La máscara literaria de la agitación social», *Literaturas.com* [en línea] [Fecha de consulta: 21/02/2014]. Disponible en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0810/portada/portada.html>

FERNÁNDEZ BENITO, Armando: «El museo sin paredes», *Vida escolar*, Madrid, 1974, n.º 156-157, p. 26-29. [en línea] [Fecha de consulta: 18/03/2014]. Disponible en: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/78442/00820083009161.pdf?sequence=1>

FERNÁNDEZ CERVIÑO, María Xosé: «Musealizar lo intangible. El patrimonio inmaterial en el museo», Mesa Redonda XI Jornadas de museología: Nuevos museos para nuevos patrimonios, aplicación al panorama de León, Asociación profesional de museólogos de España, *Museo* n.º 13, 2008. pp. 258-264. [en línea] [Fecha de consulta: 15/03/2014]. Disponible en: http://www.apme.es/revista/museo13_258.pdf

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: «El arte del museo», *AV Monografías* n.º 71 Museos de arte, Madrid, Arquitectura Viva, 1998. [en línea] [Fecha de consulta: 15/02/2014]. Disponible en: <http://www.arquitecturaviva.com/es/Shop/Issue/Details/184>

— «El Museo, Simulacro y Consuelo», en *Museos y arquitectura; nuevas perspectivas*, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid, 1994.

FERNÁNDEZ POYATOS, María Dolores / AGUIRREGOITIA MARTÍNEZ, Ainhoa: «La cultura como inversión turística. Una reflexión a propósito del Guggenheim Bilbao», *TURYDES Revista de investigación en turismo y desarrollo local*, volumen 4, n.º 11, diciembre de 2011. [en línea] [Fecha de consulta: 23/02/2014]. Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/turydes/11/fpam.pdf>

FLORES, Erik: «El GRAV, un arte que atentó contra sí», *24 horas el diario sin límites*, México, 08/09/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 18/04/2014]. Disponible en: <http://www.24-horas.mx/el-grav-un-arte-que-atento-contra-si/>

FONTANEDA BERTHET, Cristina: «El Museo: bisagra activa entre la esfera de la creación y la esfera de la recepción», *PAC Plataforma de Arte Contemporáneo*, 17 de junio de 2014. [en línea] [Fecha de consulta: 19/06/2014]. Disponible en: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/el-museo-bisagra-activa-entre-la-esfera-de-la-creacion-y-la-esfera-de-la-recepcion/>

FRÍAS, Elizabeth G.: «Un museo sin edificio: Yona Friedman en el MuAC», *Revista Código*, México, 28/01/2013 [en línea] [Fecha de consulta: 07/12/2013]. Disponible en: <http://www.revistacodigo.com/yonafriedmanmuac/>

GAMARRA HESHIKI, Sandra: «LiMAC en el MUSAC», *MUSAC Colección*, Vol. 1. León, 2005. [en línea] [Fecha de consulta: 07/02/2014]. Disponible en: <http://archivodecreadores.es/file/5/5144/5144.pdf>

—«Museo de Arte Contemporáneo de Lima-LIMAC», México, *Productora*, 2006. [en línea] [Fecha de consulta: 07/02/2014]. Disponible en: <http://www.productora-df.com.mx/projects/052/limac.pdf>

GARCÉS, Marina: «Dar que pensar. Sobre la necesidad política de nuevos espacios de aprendizaje», *El combate del pensamiento*, Barcelona, Bellaterra, 2010, pp. 67-79. <http://www.zemos98.org/eduex/spip.php?article147>

GARCÍA DE LA CÁMARA, Jorge :«Entrevista a Francesco Careri, laboratorio de arte urbano Stalker/Osservatorio Nomade», [en línea] [Fecha de consulta: 14/04/2014]. Disponible en: https://docs.google.com/document/d/1Oz2bIGWaBLemIj96Fw_Qd9BZLBkxunuGkHXIR-QM2UI/mobilebasic?hl=es&pli=1

GARCÍA FERNÁNDEZ, Guillermo: «La piel bajo las máscaras. Arte, política y ensayo en *les statues meurent aus.*», *Mirando a Clío. El arte español reflejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010, Universidad de Santiago de Compostela, 2012.

GARCÍA SERRANO, Federico: «La formación histórica del concepto de museo», *El museo imaginado. Museo Virtual y Base de Datos de la Pintura Española fuera de España*, Madrid, 2000, [en línea] [Fecha de consulta: 11/05/2014]. Disponible en: <http://www.museoimaginado.com/TEXTOS/Museo.pdf>

GARRIDO, Cristina. «Museos en la red», *Encuentros*, Diari de Tarragona, 26 de septiembre de 2009. [en línea] [Fecha de consulta: 23/03/2014]. Disponible en: <http://www.gillotgivry.fr/galerie-ephemere/> <http://cristinagarridosanchez.wordpress.com/writings/>

GILLOT+GIVRY: «Galerie éphémère», noviembre 2012. [en línea] [Fecha de consulta: 23/01/2014]. Disponible en: <http://www.gillotgivry.fr/galerie-ephemere/>

GIONI, Massimiliano: Il Palazzo Enciclopedico (The Encyclopedic Palace), Texto curatorial de Massimiliano Gioni, *La Biennale di Venezia*, Información de prensa. [en línea] [Fecha de consulta: 12/10/2013]. Disponible en:

- Texto en inglés: http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2013/tour/palazzo_enciclopedico/curatorial_text

- Texto en castellano: <http://www.ramona.org.ar/node/50454>

GOBIERNO VASCO: *Directorio de Fábricas de la creación en Europa* [en línea] [Fecha de consulta: 19/06/2014]. Disponible en: <http://www.consonni.org/sites/default/files/Directorio%20Fabricas%20de%20la%20Creacion%204nov.pdf>

GÓMEZ ALONSO, Rafael: «El museo: espacio creativo», *Icono 14*, Madrid, 2004. [en línea] [Fecha de consulta: 12/01/2014]. Disponible en: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/viewFile/456/331>

GRAGERA DE LEÓN, Flor: «Museos de arte contemporáneo del futuro», *El País*, Madrid, 10/11/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 13/03/2014]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/10/actualidad/1384106021_219516.html

GOSÁLVEZ, Patricia: «Seis sueños de arquitectura y vino» *El País*, 21/10/2006. [en línea] [Fecha de consulta: 19/01/2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/10/21/viajero/1161464226_850215.html

GUTIÉRREZ VALDEMOROS, Paula: «Museo sin paredes», *Blog de Gestió Museística*, Museu Nacional d'Art de Catalunya i IDEC Pompeu Fabra, 26/05/2011. [en línea] [Fecha de consulta: 17/04/2014]. Disponible en: <http://gestiomuseistica.wordpress.com/2011/05/26/museo-sin-paredes/>

HAACKE, Hans: «Museos, gestores de la conciencia». *Brumaria*, n.º 3, 2003. [en línea] [Fecha de consulta: 02/01/2014]. Disponible en: <http://www.brumaria.net/textos/hanshaacke.htm>

HARTOG, François: «Tiempo y patrimonio», *Museum Internacional*, n.º 227, 2005, pp. 4-15.

HERNANDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: «Evolución del concepto de museo», *Revista General de Información y Documentación*, Universidad Complutense de Madrid, Vol 2, n.º 1, 1992, pp. 85-97. [en línea] [Fecha de consulta: 15/03/2014]. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9292120085A/11902>

— «La Museología ante los retos del siglo XXI», *e-rph* Revista Electrónica de Patrimonio Histórico n.º 1, diciembre 2007. [en línea] [Fecha de consulta: 07/07/2014]. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4013092.pdf>

HONTORIA, Javier: «El Palacio Enciclopédico, un anhelo imposible. 55ª Bienal de Venecia 2013», *El Cultural*, Madrid, Prensa Europea del Siglo XXI, 07/06/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 16/09/2013]. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/32949/El_Palacio_Enciclopedico_un_anhelo_imposible

ICOM: *Código de deontología del ICOM para los museos*, Consejo Internacional de Museos, 2013. [en línea] [Fecha de consulta: 22/01/2014]. Disponible en: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf

JARQUE, Fietta: «Ferran Adrià divide al mundo del arte en la Documenta», *El País*, 15/06/2007, [en línea] [Fecha de consulta: 13/05/2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/06/15/cultura/1181858407_850215.html

J. C. P.: «El Museo de La Rioja cumple cuatro años cerrado y las obras continúan paralizadas», *El Correo*, 01/10/2008. [en línea] [Fecha de consulta: 19/01/2014]. Disponible en: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20081001/rioja/museo-rioja-cumple-cuatro-20081001.html>

J. S.: «Patrimonio ve “muy difícil” reanudar las obras del Museo de La Rioja en el 2009», *La Rioja*, 30/10/2008. [en línea] [Fecha de consulta: 19/01/2014]. Disponible en: <http://www.larioja.com/20081030/sociedad/patrimonio-dificil-reanudar-obras-20081030.html>

LARRAURI, Eva: «El Museo de Bellas Artes muestra las obras más íntimas de Jean Dubuffet», *El País*, 13 de marzo de 2000 [en línea] [Fecha de consulta: 12/02/2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2000/03/13/paisvasco/952980012_850215.html

LAVANDEIRA, Sibley: «Breve recorrido por la evolución del concepto de museo», Asociación profesional de museólogos de España, *Museo* n.º 13, 2008. pp. 320-352. [en línea] [Fecha de consulta: 23/01/2014]. Disponible en: http://www.apme.es/revista/museo13_320.pdf

LOOS, Adolf: «Ornamento y delito», *Paperback* n.º 7, 1908. [en línea] [Fecha de consulta: 11/10/2013]. Disponible en: <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornato.pdf>

LÓPEZ CUENCA, Alberto: «El traje del emperador. Sobre la mercantilización del arte en la España de los años 80». *Revista de Occidente* n.º 273, Madrid, 2004, pp. 21-36. [en línea] [Fecha de consulta: 22/07/2013]. Disponible en: https://www.academia.edu/2064681/_El_traje_del_emperador_la_mercantilización_del_arte_en_la_España_de_los_80_Revista_de_Occidente_273_febrero_2004

LÓPEZ, Luis Manuel: «Recortar en Historia del Arte y otras formas de hundir Italia», *Portal clásico*. [en línea] [Fecha de consulta: 11/05/2014]. Disponible en: <http://portalclasico.com/recortar-en-historia-del-arte-y-otras-formas-de-hundir-italia>

LOSTADO, Patricia: «Prada Marfa, ¿Publicidad o arte?», *Itfashion*, 23/09/2014, [en línea] [Fecha de consulta: 23/09/2014]. Disponible en: <http://www.itfashion.com/cultura/arte-y-parte/prada-marfa-publicidad-o-arte/>

MACBA: «Antagonismos, casos de estudio», *Museo MACBA*, Barcelona, 2001. [en línea] [Fecha de consulta: 09/12/2013]. Disponible en: http://www.macba.es/antagonismos/castellano/09_18.html

«Marcel Broodthaers», *El Cultural*, 14/02/2008. [en línea] [Fecha de consulta: 14/02/2014]. Disponible en: http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=22472

MARÍN GARCÍA, Teresa / Martín Andrés, Juan José / Villar Pérez, Raquel: «Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana (2001-2011)», *Revista: Archivo de Arte Valenciano*, n.º XCII, 2011, p. 505-524.

— «Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012)» en DE LA CALLE, Román (coord. ed.): *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*, Valencia, 2013, p. 60.

MARRERO GUILLAMÓN, Isaac: «La producción del espacio público. Fundamentos teóricos y metodológicos para una etnografía de lo urbano», (con)textos, *revista d'antropologia i investigació social*, n.º 1, Universidad de Barcelona, Mayo de 2008. [en línea] [Fecha de consulta: 15/04/2014]. Disponible en: <http://www.slideshare.net/CamiloAHM/contextos-2008-marrero-guillamon>

MARTÍN MARTÍN, Fernando: «Reflexiones en torno al museo en la actualidad» *Laboratorio de Arte n.º 7*, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 1994, pp. 263-282. [en línea] [Fecha de consulta: 08/06/2014]. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=50131>

MARTÍN PRADA, Juan: «El museo sin paredes. Los recursos de arte en Internet», *Educación y Biblioteca*, Madrid, n.º 114, julio - agosto 2000, pp. 28-31. [en línea] [Fecha de consulta: 27/10/2013]. Disponible en: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/118663/1/EB12_N115_P28-31.pdf

MARZO, Jorge Luis: «Mitos y realidades de las experiencias creativas colectivas», Vic, QUAM, 2007. [en línea] [Fecha de consulta: 19/05/2014]. Disponible en: <http://www.soymenos.net/QUAM07.pdf>

MCLUHAN, Marshall: «Classrooms Without Walls», *Explorations*, #7, May, 1957. [en línea] [Fecha de consulta: 07/12/2013]. Disponible en: <http://tcpd.org/Thornburg/Handouts/McLuhan.pdf>

MECD: *Estadística de museos y colecciones museográficas 2012*, Madrid, Subdirección General de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Febrero, 2014. [en línea] [Fecha de consulta: 17/06/2014]. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/em/ano-2012.html>

— *Estadística de museos y colecciones museográficas 2012. Síntesis de resultados*, Madrid, Subdirección General de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Febrero, 2014. [en línea] [Fecha de consulta: 17/06/2014]. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/em/ano-2012.html>

M.F. Zaragoza: «Las sombras de La Muela», *Heraldo.es*, 21/08/2014, [en línea] [Fecha de consulta: 07/09/2014]. Disponible en http://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza_provincia/2014/08/20/mas_300_viviendas_abandonadas_muela_305617_1101025.html

MILLÁN VALDÉS, Rodrigo: «Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio», *Revista Eure*, vol. XXXV, N° 106, diciembre de 2009 pp. 155-169.

MOMA: *Projects, Louise Lawler: Enough*, folleto de la artista distribuido en la exposición, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1987.

MONTANER, Josep María: «Colectivos de Arquitectos», *El País*, 07/02/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 13/05/2014]. Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/06/catalunya/1360177819_587334.html

— «El laberinto de los museo en España» en *Laberinto de museos*, *Instituto Cervantes*, Centro Virtual Cervantes, 2006. [en línea] [Fecha de consulta: 17/05/2014]. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/actcult/laberinto_museos/laberinto.htm

— «El museo como espectáculo arquitectónico», *Cuaderno Central*, Barcelona Metrópolis Mediterránea - BMM, n.º 55, abril-junio 2001.

MORA, Tachi: «Diseño gráfico, diseño activista», *El País*, 24 de julio de 2008. [en línea] [Fecha de consulta: 01/04/2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/07/24/revistaverano/1216850403_850215.html

MORANT, Laura: «El Museo de la Rioja abre sus puertas tras diez años cerrado», *Talent y art*, 01/09/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 19/01/2014]. Disponible en: <http://www.talentart.com/actualidad/el-museo-de-la-rioja-abre-sus-puertas-tras-diez-anos-cerrado>

MOULIER BOUTANG, Yann / CORSANI, Antonella / LAZZARATO, Maurizio (et. al): *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid, Traficantes de sueños, 2004. Accesible en: <http://www.nodo50.org/ts/editorial/librospdf/capitalismocognitivo.pdf>

MUÑOZ, Francesc: «La ciudad está en venta», en *Culturas*, *La Vanguardia*, 8 de octubre de 2003, Barcelona, p. 4-5.

MURRIA, Alicia: «Otras propuestas para el espacio público urbano. Arte público», *Lápiz*, n.º 169-170, Madrid, enero-febrero de 2001, pp. 108-115.

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO: *Claes Oldenburg: los años sesenta*. Dossier de prensa de la exposición. 30 de octubre de 2012 - 17 de febrero de 2013. [en línea] [Fecha de consulta: 24/06/2014]. Disponible en: http://prensa.guggenheim-bilbao.es/src/uploads/2012/08/Dossier-Oldenburg_ES.pdf

«Museo Inmaterial/Museo de lo Inmaterial», [b] *Boletín del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*, n.º 1, verano 2009.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: «Marcel Broodthaers», Folleto de la exposición, Madrid, 24 marzo - 1 junio, 1992. [en línea] [Fecha de consulta: 28/03/2014]. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992006-fo_es-001-marcel-broodthaers.pdf

MUSEO TAMAYO: «El Museo Tamayo inaugura la exposición «Una visión otra: Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1960 – 1968», Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Difusión y Relaciones Públicas, México D. F., 5 de septiembre de 2013, *Boletín n.º 950*. [en línea] [Fecha de consulta: 09/04/2014]. Disponible en: <http://museotamayo.org/images/uploads/boletines/BP-GRAV.pdf>

NARANJO ESCUDERO, Enrique: *Ciudades de marca. De la alta costura al pret-à-porter. Estrategias de rediseño de la ciudad contemporánea desde el objeto arquitectónico*, Sevilla, 2011. [en línea] [Fecha de consulta: 20/04/2014]. Disponible en: http://www.ngnparquitectos.com/CIUDADES%20DE%20MARCA%20TFM%20MCAS%20_ENRIQUE%20NARANJO.pdf

OLIVARES, Rosa (ed.): *En Equipo*, Revista Exit n.º 7, Madrid, 2002.

— *Exitbook n.º 7 Arte público*, Madrid, Olivares y Asociados, 2007.

— *Exit Express, Revista de Información y Debate sobre Arte Actual*, n.º 56, Madrid, Olivares & Asociados, diciembre 2010-enero 2011.

— *Exit n.º 6 Arquitecturas ficticias*, Madrid, Olivares y Asociados, Mayo 2002 / Julio 2002.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LAS NACIONES UNIDAS: «La Arquitectura de los museos: más allá del “templo” y ... más allá», *Museum* n.º 164, Vol XLI, n.º 4, 1989.

PAJARES, Gema: «Vicente Todolí: “Jamás volveré a dirigir un museo, con tres voy servido”», *La Razón*, 04/11/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 17/01/2014]. Disponible en: http://www.larazon.es/detalle_normal/noticias/4216893/vicente-todoli-jamas-volvere-a-dirigir-un-museo-con-tres-voy-servido#.Tt1KEo1CpuGVjv

PARDO, Tania: «Proyecto», *Retando a la suerte*. [en línea] [Fecha de consulta: 26/05/2014]. Disponible en: <http://retandoalasuerte.nophoto.org/proyecto/>

PERAN, Martí: «Del museo circulante al arte ambulante. Notas para una genealogía local de la portabilidad», [en línea] [Fecha de consulta: 09/05/2014]. Disponible en: <http://www.martiperan.net/print.php?id=53>

— «Post-it city. Ciudades ocasionales» [en línea] [Fecha de consulta: 27/12/2014]. Disponible en: <http://www.ciutatsocasionals.net/textos/textosprincipalcast/marticataleg.htm>

RAQUEJO, Tonia: «Una reflexión sobre arte y resistencia hoy», *ACTO*, revista de pensamiento artístico contemporáneo, n.º 1, Aula Cultural de Pensamiento Artístico Contemporáneo de la Universidad de La Laguna, 2002, pp. 27-42.

RAUNING, Gerald: «La industria creativa como engaño de masas». *Eipcp European Institute for Progressive Cultural Policies* (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas), Viena, enero 2007. [en línea] [Fecha de consulta: 08/03/2014]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>

— «Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar». *Eipcp European Institute for Progressive Cultural Policies* (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas), Viena,

enero 2006. [en línea] [Fecha de consulta: 08/03/2014]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>

— «Prácticas instituyentes, n.º 2. La crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente». *Eipcp European Institute for Progressive Cultural Policies* (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas), Viena, enero 2007. [en línea] [Fecha de consulta: 09/03/2014]. Disponible en: http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/es/base_edit

REGUERA, Isidoro: «Aby Warburg, inventor del Museo Virtual», *El País*, Madrid, 01/05/2010. [en línea] [Fecha de consulta: 27/09/2013]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672757_850215.html

REINO, Christian: «Ferrán Adriá: “Somos cocineros, no artistas”», *Diario de Navarra*, 15/04/2009, [en línea] [Fecha de consulta: 29/03/2014]. Disponible en: <http://www.diariodenavarra.es/20090415/culturaysociedad/ferran-adria-somos-cocineros-artistas.html?not=2009041501325736&idnot=2009041501325736&dia=20090415&seccion=culturaysociedad&seccion2=culturaysociedad&chnl=40>

REINOSO, Adrián: «Un museo sin límites», [en línea] [Fecha de consulta: 08/04/2014]. Disponible en: <http://adrianreynoso.com/un-museo-sin-limites/>

REVERTER, Emma: Reverter «Museo de Arte Invisible... ver para creer», Nueva York, BBC Mundo, Domingo, 31 de julio de 2011, [en línea] [Fecha de consulta: 26/02/2014]. Disponible en: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/07/110726_museo_arte_invisible.shtml

REYES VENEGAS, Gisela / VÁZQUEZ, Belín: «Construir ciudadanías desde el museo comunitario», *Cuba arqueológica*, Primer foro virtual de arqueología y patrimonio. El patrimonio cultural en América Latina, foro de debate: Patrimonio, Museo y Educación, agosto de 2009. [en línea] [Fecha de consulta: 06/04/2014]. Disponible en: <http://www.cubaarqueologica.org/document/foro09-3-4.pdf>

RODRÍGUEZ, E. J: «Vicente Todolí: “Una obra sola no significa nada, el arte es panteísta”», *Jot Down Magazine*, [en línea] [Fecha de consulta: 27/03/2014]. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2012/03/vicente-todoli-una-obra-sola-no-significa-nada-el-arte-es-panteista/>

ROMEO, Kerman: «Chillida-Leku cierra definitivamente», *El País*, 18/03/2011, [en línea] [Fecha de consulta: 29/03/2014]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/03/18/actualidad/1300402813_850215.html

ROWAN, Jaron: *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid, Traficantes de sueños, 2010. Accesible en: <http://libros.metabiblioteca.org/xmlui/bitstream/handle/001/322/978-84-96453-53-1.pdf?sequence=6>

RUIZ-RIVAS, Tomás: *Museos de artistas (Apropiación institucional)*, Ensayo editado por Antimuseo, 2014. [en línea] [Fecha de consulta: 30/06/2014]. Disponible en: <http://issuu.com/antimuseo/docs/museosok>

RYKWERT, Joseph: «El Museo» en *Museos y arquitectura; nuevas perspectivas*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente , 1994. pp. 21-26.

SANTANA, Sandra: «Museos ficticios, reales e imaginarios. De cómo el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg acabó devorando el Museo Ficticio de Marcel Broodthaers». *Revista SONDA: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, n.º 1, 2012, pp. 4-20. [en línea] [Fecha de consulta: 26/01/2014]. Disponible en: http://issuu.com/revistasonda/docs/museo_imaginario._sandra_s._n_1.sonda

SEISDEDOS, Gildo: «La ciudad atractiva City marketing y cultura: catedrales, museos y artefactos», Tercera Jornada del Plan Estratégico de la Cultura, *Asociación Plan Estratégico Ciudad de Burgos, Burgos Ciudad 21*, Burgos, 2009. [en línea] [Fecha de consulta: 03/05/2014]. Disponible en: <http://burgosciudad21.org/adftp/Burgos0309GildoSeisdedos.pdf>

SENSES AND NONSENSSES: «Mike Nedo», *Diario de un viaje imposible*, 18/07/2006, [en línea] [Fecha de consulta: 12/01/2014]. Disponible en: <http://unviajeimposible.blogspot.com.es/2006/07/mike-nedo.html>

SEPÚLVEDA T., Jorge / PETRONI, Ilze: «Autónomos, no independientes», *Curatoria Forense*, [en línea] [Fecha de consulta: 09/06/2014]. Disponible en: <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=1215>

SHELDON, Annis: «El museo como espacio de acción simbólica», *Museum* n.º 151, 1986.

SOLANS, Piedad: «Arte y resistencia. Sobre el carácter ético del arte», *Lápiz*, n.º 167, Madrid, noviembre de 2000, pp. 20-33.

TOMÁS FRANCO, José: «La Galería de Arte Móvil de Gillot+Givry: un espacio vacío para abrir la mente», *Plataforma arquitectura*, 08/11/2013. [en línea] [Fecha de consulta: 23/01/2014]. Disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl/2013/11/08/la-galeria-de-arte-movil-de-gillot-givry-un-espacio-vacio-para-abrir-la-mente/>

TUSQUETS BLANCA, Óscar: «Contra los museos de exaltación nacional o el museo como casa de placer». *El Museo como casa de placer*. Manifiesto panfletario leído con motivo de la inauguración del Museo Bagatti Valsecchi el 17 de noviembre de 1994 en la ciudad de Milán. / Corregido y ampliado para el curso de la Universidad Menéndez y Pelayo celebrado en Santander, Julio 1996. [en línea] [Fecha de consulta: 09/06/2014]. Disponible en: <http://www.tusquets.com/fichaa/189/el-museo-como-casa-de-placer->

VALLS BOFILL, Arola: «El uso del archivo fotográfico en la creación contemporánea: ¿un fenómeno global?». Artículo publicado en el marco del proyecto de investigación: *Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global: nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos*. HAR2010-17403. Ministerio de Ciencia e Innovación, p. 1. [en línea] [Fecha de consulta: 19/09/2014]. Disponible en: http://issuu.com/globalartarchives/docs/arola-valls-bofill_archivo-fotografico/1?e=0

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo: «Joseph Beuys “Cada hombre, un artista”. Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería», Madrid, *Revista Almiar*, n.º 37, 2007. [en línea] [Fecha de consulta: 07/03/2014]. Disponible en: http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html

VIRILIO, Paul: «El museo de las catástrofes», *Hipercroquis*, 17/10/2006. [en línea] [Fecha de consulta: 13/03/2014]. Disponible en: <http://hipercroquis.net/2006/10/17/paul-virilio-el-museo-de-las-catastrofes/>

YANES CABRERA, Cristina: «Nuevos contextos de educación y representación de la cultura popular y de las minorías étnicas: Los museos y su función educadora», *Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME) de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria (España)*, n.º 10, Diciembre 2013. [publicación seriada en línea] [Fecha de consulta: 22/06/2014]. Disponible en: <http://revista.muesca.es/index.php/articulos10/280-nuevos-contextos-de-educacion-y-representacion-de-la-cultura-popular-y-de-las-minorias-etnicas-los-museos-y-su-funcion-educadora>

ZABALBEASCO, Anatxu: «Badajoz presenta el proyecto del futuro museo virtual del Alentejo portugués», *La Vanguardia*, lunes 8 de septiembre de 1997, p. 31.

ZUNZUNEGUI, Santos: «Arquitecturas de la mirada», *Sémiotiques* n.º 4, junio 1993, pp. 63-76.

WAGENSBERG, Jorge: «El museo en aforismos», *Babelia*, El País, Madrid, 21 de junio de 2014. [Fecha de consulta: 21/06/2014]. Puede consultarse en versión digital en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/19/babelia/1403180377_899709.html

NORMATIVA APARECIDA EN PUBLICACIONES OFICIALES

Constitución Española, BOE n.º 311, de 29/12/1978.

Decisión n.º 649/2005/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 13 de abril de 2005, que modifica la Decisión n.º 1419/1999/CE, por la que se establece una acción comunitaria en favor de la manifestación «Capital europea de la cultura» para los años 2005 a 2019.

Decisión n.º 1622/2006/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 24 de octubre de 2006, por la que se establece una acción comunitaria en favor de la manifestación Capital Europea de la Cultura para los años 2007 a 2019.

DECLARACIÓN DE QUEBEC: *Principios Básicos de una nueva museología*, Quebec, 12 de octubre de 1984.

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, BOE n.º 155, de 29 de junio de 1985, páginas 20342 a 20352 (11 págs.).

Real Decreto 433/2004, de 12 de marzo, por el que se aprueba el Estatuto del Museo Nacional del Prado, BOE núm. 69, de 20 de marzo de 2004, páginas 12303 a 12310 (8 págs.)

BIBLIOGRAFÍA

Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, BOE n.º 114, de 13 de mayo de 1987, páginas 13960 a 13964 (5 págs.)

Real Decreto 998/2012, de 28 de junio, por el que se crea el Alto Comisionado del Gobierno para la Marca España y se modifica el Real Decreto 1412/2000, de 21 de julio, de creación del Consejo de Política Exterior. BOE n.º 155, de 29 de junio de 2012, pp. 46129-46132.

Real Decreto 2258/1977, de 27 de agosto, sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura, BOE n.º 209, de 1 de septiembre de 1977, páginas 19581 a 19584 (4 págs.)

TESIS Y TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN NO PUBLICADOS

AMENGUAL QUEVEDO, Irene: *Saberes y aprendizajes en la construcción de la identidad y la subjetividad de una educadora de museos: El caso del proyecto «Cartografiem-nos» en el museo Es Baluard*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2012.

ARRAZOLA, Txaro: *Creación colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del Arte Contemporáneo*, Tesis doctoral, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2012. Accesible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/10282>

BAEZA MEDINA, Almudena: *Arte colectivo Neopop en el Madrid de los 90*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

BAUTISTA BROCAL, María Estefanía: *El mundo del arte y su gestión, la necesidad de las instituciones en la gestión artística*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2011.

BELLIDO GANT, María Luisa: *Museos virtuales y digitales: proyectos y realidades. Del arte del objeto al ciberarte*, Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 1999.

DE SANTIAGO RESTOY, Caridad-Irene: *Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas, y desarrollos actuales*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 1999.

FALCÓN MERAZ, José Manuel: *La expresión de una línea museística singular*, Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2008.

FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca: *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1999.

GARCÍA SERRANO, Federico: *El museo imaginario: artes visuales, imagen y multimedia. Aportaciones al museo imaginario de la pintura española fuera de España*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997.

MANCINI, Federica: *Hacia una museología participativa: Análisis de experiencias participativas basadas en las TIC aplicadas a los museos*, Tesis doctoral, Universidad Oberta de Catalunya, 2013.

MARÍN GARCÍA, Teresa: *La creación colectiva en las artes visuales. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2003. Accesible en: <http://search.proquest.com/docview/305034165>

MARTÍNEZ DE PISÓN, María José: *El espacio público de la obra de arte: El montaje de exposiciones en la década de los 80*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 1987.

MIQUEL BARTUAL, María José: *De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

MOREIRA TEIXEIRA, Joana Cristina: *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración de arte contemporáneo*, Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2009.

PORTACELI ROIG, Manuel: *Memoria e innovación en el museo de arte*, Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012.

RICART ULLDEMOLINS, Nuria: *Cartografías de La Mina: Art, espai públic, participació ciutadana*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2010.

SANTOS NOVAIS, Nanci: *Poéticas urbanas en la escultura contemporánea. Actitudes de preservación y rescate de la identidad y de la memoria de la ciudad*, Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2009.

SIMÓ SOLSONA, Montserrat: *L'avaluació de programes socials en polítiques de regeneració urbana: el cas del Servei Socioeducatiu L'Albada (Lleida), en el marc de la Llei de barris*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2012.

YOLDI LÓPEZ, Mónica: *Apropiacionismo y citación en el arte de los 80: Mike Bidlo, Louise Lawler, Sherrie Levine, Sigmar Polke, Richard Prince, David Salle, y Cindy Sherman*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1999.

REFERENCIAS WEB

ACVic Centre d'Arts Contemporànies: <http://acvic.org>

Adbusters: <https://www.adbusters.org>

Agentes artísticos independientes de Madrid - AAIM: <http://www.aaimadrid.com>

AlhóndigaBilbao: <http://www.alhondigabilbao.com>

Antagonismos. Casos de estudio: http://www.macba.es/antagonismos/castellano/09_01.html

BIBLIOGRAFÍA

ANT-espacio: <https://colectivoant.wordpress.com> y ANT-espacio Facebook: https://www.facebook.com/ANTespacio/timeline?ref=page_internal

Antimuseo: <http://www.antimuseo.org> y Antimuseo (blog): <http://antimuseo.blogspot.com.es>

Arquitecturas Colectivas: <http://arquitecturascolectivas.net>

Artdoules: <http://artdoules.tumblr.com>

Arte y Naturaleza: <http://arteynaturaleza.dehuesca.es>

Arteleku - Centro de Producción de Arte Contemporáneo: <http://www.old.arteleku.net> y <http://www.arteleku.net>

Artium - Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo: <http://www.artium.org>

Arts Santa Mònica Centro de la Creatividad: <http://www.artssantamonica.cat>

Asociación Española de Fundaciones: <http://www.fundaciones.org/es/que-es-fundacion>

Asociación Profesional de Museólogos de España: <http://www.apme.es>

Atlasmuseum: <http://atlamuseum.org>

Barra Diagonal: <http://barradiagonal.wordpress.com>

Booooooom: <http://www.booooooom.com>

Bòlit, Centre d'Art Contemporani: <http://www.bolit.cat>

Bosque de Can Ginebreda: <http://www.canginebreda.cat/xicu/>

Cabanyal Archivo vivo: <http://www.cabanyalarchivovivo.es>

CaixaForum Barcelona: <http://obrasocial.lacaixa.es>

CaixaForum Girona: <http://obrasocial.lacaixa.es>

CaixaForum Lleida: <http://obrasocial.lacaixa.es>

CaixaForum Madrid: <http://obrasocial.lacaixa.es>

CaixaForum Palma de Mallorca: <http://obrasocial.lacaixa.es>

CaixaForum Tarragona: <http://obrasocial.lacaixa.es>

CaixaForum Zaragoza: <http://obrasocial.lacaixa.es>

Caldo de cultivo: <http://caldodecultivo.com>

- Casa-Museo Salvador Dalí: <http://www.salvador-dali.org>
- Casa-Museo Victorio Macho: <http://www.realfundaciontoledo.es>
- Célia Gondol: <http://www.celiagondol.com>
- CENDEAC – Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo: <http://www.cendeac.net>
- Centre d'Art La Panera: <http://www.lapanera.cat/>
- Centre d'Art Tarragona – CA Tarragona: <http://ca.tarragona.cat>
- Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – CCCB: <http://www.cccb.org/es>
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo – CAAC: <http://www.caac.es>
- Centro Andaluz de la Fotografía – CAF: <http://www.centroandaluzdelafotografia.es>
- Centro Atlántico de Arte Moderno – CAAM: <http://www.caam.net>
- Centro Cuartel de Artillería: <http://cuarteldeartilleria.org>
- Centro Cultural Cajastur Palacio de Revillagigedo: <https://www.cajastur.es/osyc/acultural/centros/centro2.html>
- Centro Cultural Montehermoso Kulturunea: <http://www.montehermoso.net>
- Centro Cultural Oscar Niemeyer: <http://www.niemeyercenter.org>
- Centro de Arte Alcobendas: www.centrodeartealcobendasigloes
- Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas – CDAN: www.cdan.es
- Centro de Arte Caja Burgos – CAB: www.cabdeburgosiglocom
- Centro de Arte Contemporáneo de Málaga – CAC Málaga: <http://cacmalaga.eu>
- Centro de Arte Contemporáneo José Guerrero: <http://www.centroguerrero.org>
- Centro de Arte Dos de Mayo – CA2M: <http://www.ca2m.org>
- Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear: <http://fundacionhelgadealvear.es>
- Centro Galego de Arte Contemporánea – CGAC: <http://www.cgac.org>
- Centro Huarte de Arte Contemporáneo: <http://www.centrohuarte.es>
- Centro Torrente Ballester: <http://www.centrotorrenteballester.com>
- Centro Unicaja de Cultura – CUC: <https://www.obrasocialunicaja.es>

BIBLIOGRAFÍA

CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía – 5CS: <http://www.centrocentro.org>

Chillida-Leku: <http://www.museochillidaleku.com>

Comboi a la fresca: <http://comboialafresca.arquitecturascolectivas.net>

Consejo Internacional de Museos- ICOM: <http://www.icom-ce.org>

Consonni: <https://www.consonni.org>

Contraindicaciones. Política, arte contemporáneo, amarillismo, proselitismo, demagogia...: <http://contraindicaciones.net>

Corbis: <http://www.corbisimages.com>

DA2 – Domus Artium 2002: <http://www.domusartium2002.com>

Directorio de Museos y Colecciones de España: <http://directoriomuseos.mcu.es>

Dispatchwork: <http://www.dispatchwork.info>

Dosjotas: <http://www.dosjotas.org>

Do pirate: <http://dopirate.free.fr>

Ecosistema Urbano: <http://ecosistemaurbano.org>

El Museo Imaginado. Museo Virtual y Base de Datos de la Pintura Española fuera de España: <http://www.museoimaginado.com>

Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma: <http://www.esbaluard.org>

Escrito en la pared: <http://www.escritoenlapared.com>

Espacio Abisal: www.espacioabisal.org

Espacio Tangente: www.espaciotangente.net

Espai d'Art Contemporani de Castelló – EACC: www.eacc.es

Ésta es una plaza: <http://estaesunaplaza.blogspot.com.es>

Estética y teoría del arte (Jordi Claramonte): <http://jordiclaramonte.blogspot.com.es>

Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho: <http://acvic.org/es/proyectos-expositivos/567-aixo-no-es-un-museu-artefactes-mobils-a-laguait>

Everything is Museum: <http://www.everythingismuseum.com>

Experimenta magazine: <http://www.experimenta.es>

Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani de Barcelona: <http://centredart.bcn.cat/es>

Fábricas de Creación de Barcelona: <http://fabriquesdecreacio.bcn.cat/es>

Fiambarrera: <http://www.sindominio.net/fiambarrera/>

Flores en el ático: <http://www.floresenelatico.es>

Food Cultura: <http://www.foodcultura.org>

Frikoño: <http://frikonio.blogspot.com.es>

Fundación Antonio Pérez. Centro de Arte Contemporáneo: <http://www.fundacionantonioperez.es>

Fundación Museo Eugenio Granell: www.fundacion-granell.org

Fundación Museo Jorge Oteiza: <http://www.museooteiza.org>

Fundación Museo Salvador Victoria: <http://www.salvadorvictoria.com>

Galería minúscula: <http://www.galeriaminuscula.com>

Galp! Arte al paso: <http://galerialpaso.blogspot.com.es>

Getty Images: <http://www.gettyimages.es>

Gobierno de La Rioja: <http://www.offlimits.es>

Google Cultural Institute: <https://www.google.com/culturalinstitute>

Hangar: <http://hangar.org>

Idensitat: <http://www.idensitat.net>

Institut Valencià d'Art Modern – IVAM: <http://www.ivam.es>

Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos IAACC – Pablo Serrano: www.iaacc.es

Instituto de Arte Contemporáneo (IAC): <http://www.iac.org.es>

Insurgencia gráfica: <http://www.insurgenciagrafica.es>

Judit Bellostes: <http://blog.bellostes.com>

Kessler Museum Merchandising: <http://www.kesslermuseum.com>

Koldo Mitxelena Kulturunea: <http://kmk.gipuzkoakultura.net>

La casa del cactus: <http://www.lacasadeltactus.org>

La Casa Encendida: <http://www.lacasaencendida.es>

BIBLIOGRAFÍA

- La Escocesa Centre de Creació: <http://www.laescocesa.org>
- La Casa Invisible: <http://www.lainvisible.net>
- La ciudad inventada: <http://www.laciudadinventada.es>
- La Conservera Centro de Arte Contemporáneo: <http://www.laconservera.org>
- La Ene: <http://www.laene.org>
- La fábrica: <http://www.lafabrica.com>
- La Regenta Centro de Arte: <http://www.laregenta.org>
- La Térmica: <http://www.latermicamalaga.com>
- La Virreina Centre de La Imatge: <http://lavrreina.bcn.cat>
- Laboral Centro de Arte y Creación Industrial: <http://www.laboralcentrodearte.org>
- Las Salinas Arte Contemporáneo - SAC: <http://salinasartecontemporaneo.gabarron.org>
- Left Hand Rotation: <http://www.lefthandrotation.com>
- Liquidación Total: <http://www.liquidaciontotal.org>
- Lo Pati Centro de Arte de las Tierras del Ebro: <http://www.lopati.cat/es/>
- Logroño en Bici: <https://ciudadanabici.wordpress.com>
- Lugadero: <http://www.lugadero.com>
- Luther Blissett: <http://www.lutherblissett.net>
- Marca España: <http://marcaespana.es>
- Matadero Madrid, Centro de Creación Contemporánea: <http://www.mataderomadrid.com>
- MediaMusea. Museos, patrimonio cultural y tecnología: <http://mediamusea.com>
- Micromuseo: <http://micromuseo.org.pe>
- MODIFI: <http://www.modifi.es>
- Monográfica.org Revista temática de diseño: <http://www.monografica.org>
- Montenmedio Centro de Arte Contemporáneo – Fundación NMAC: www.fundacionnmac.org
- Musée du point de vue: <http://www.fiatlux.fr/musee>

- Museo ABC – Centro de arte, dibujo e ilustración: www.museoabc.es
- Museo ambulante de arte actual: <http://museodelacalle.blogspot.com.es>
- Museo Casa Ibáñez: <http://museocasaibanez.org/fundacion/>
- Museo Colecciones ICO – MUICO: <http://www.fundacionico.es>
- Museo de Arte Abstracto Español: <http://www.march.es>
- Museo de Arte Contemporáneo de Alicante – MACA: <http://www.maca-alicante.es>
- Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona – MACBA: <http://www.macba.cat>
- Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León – MUSAC: www.musac.es
- Museo de Arte Contemporáneo de Lima - LIMAC: <http://li-mac.org/es>
- Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl – MACEW: <http://www.iehcan.com/inicio/macew/>
- Museo de Arte Contemporáneo de Eivissa – MACE: <http://www.eivissa.es>
- Museo de Arte Contemporáneo de Elche – MACE: <http://www.elche.es>
- Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente: <http://www.museoestebanvicente.es>
- Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván: <http://pueblacazalla.org/museo/index.html>
- Museo de Arte Contemporáneo – MAC (Centro Cultural Conde Duque): <http://www.condeduquemadrid.es>
- Museo de Arte Contemporáneo – MARCO: <http://www.marcovigo.com>
- Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (Gas Natural) MACUF: <http://www.mac.gasnaturalfenosa.com>
- Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni – MACVAC: <http://macvac.vilafamesigloes>
- Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria – MAS: <http://www.museosdesantander.com>
- Museo de Arte Público (Antiguo Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana): <http://www.madrid.es>
- Museo de la Calle: http://museodelacalle.blogspot.com.es/2007_05_01_archive.html
- Museo de la Fundación Gregorio Prieto: <http://gregorioprieto.org>

BIBLIOGRAFÍA

Museo de la Universidad de Alicante – MUA: <http://www.mua.ua.es>

Museo de Escultura al Aire Libre: <http://www.museoesculturadeleganesigloorg>

Museo de Teruel: <http://museo.deteruel.es>

Museo del Grabado Español Contemporáneo – MGEC: <http://www.mgec.es>

Museo efímero del olvido: <http://efimero.org>

Museo Evaristo Valle: <http://evaristovalle.com>

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo – MEIAC: <http://www.meiac.es>

Museo Guggenheim Bilbao <http://www.guggenheim-bilbao.es>

Museo Joaquín Peinado: <http://www.museojoaquinpeinado.com>

Museo Mausoleo - Cementerio de arte de Morille: <http://www.morille.es>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – MNCARS: <http://www.museoreinasofia.es>

Museo Nicanor Piñole: <http://museosiglogijon.es>

Museo Pérez Comendador-Leroux: <http://mpcl.net>

Museo Picasso. Colección Eugenio Arias: <http://www.madrid.org/museopicasso/>

Museo Picasso Málaga: <http://museopicassomalaga.org>

Museo Rafael Zabaleta: <http://museozabaleta.blogspot.com.es>

Museo Vázquez Díaz – Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz: <http://vazquezdiaz.org>

Museo Vostel Malpartida: <http://museovostell.org>

Museo Wurth La Rioja: <http://www.museowurth.es>

Museology: <http://www.museology.es>

Museu Can Framis Fundació Vila Casas: <http://www.fundaciovilacasasiglocom>

Museu Can Mario. Fundació Vila Casas: <http://www.fundaciovilacasasiglocom>

Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundació Juan March: <http://www.march.es/arte/palma/?l=1>

Museu efímero: <http://www.pampero.pt/pt/?paged=22>

- Museu Palau Solterra. Fundació Vila Casas: <http://www.fundaciovilacasasiglo.com>
- Museu Picasso: <http://www.museupicasso.bcn.cat>
- Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat – MUVIM: <http://www.muvim.es>
- Museum Of Non-Visible Art - MONA: <http://www.nonvisiblemuseum.com>
- Museum of Temporary Art: <http://www.museumoftemporaryart.com>
- Mutuo Centro de Arte: <http://mutuocentro.com>
- Nueva Museología (Revista digital): <http://www.nuevamuseologia.com.ar> Revista digital sobre museología
- No tocar, por favor: <http://notocarporfavor.wordpress.com>
- Off limits: <http://www.offlimits.es/>
- OSA - Office for Subversive Architecture: <http://www.osa-online.net>
- Otro espacio / Sin espacio: <http://www.otroespacio.org>
- Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español: <http://museoph.org/>
MuseoPatioHerreriano
- Photomuseum / Argazki & Zinema Museoa: <http://www.photomuseum.es>
- Post-it City. Ciudades ocasionales: <http://www.ciutatsocasionals.net/>
- Public Space (Premio Europeo del Espacio Público Urbano): <http://www.publicspace.org>
- Recetas Urbanas: <http://www.recetasurbanas.net>
- Redretro: <http://www.redretro.net>
- Revel Art / Connecting art and activism: <http://rebelart.net>
- Revista Errata: <http://revistaerrata.com>
- Rotten: <http://www.rotten.com>
- Sarean: <http://sarean.info>
- SPAMM (Super Art Moderne Musée): <http://spamm.fr>
- Sitesize: <http://sitesize.net>
- Spy: <http://spy-urbanart.com>
- Stereozona: <http://stereozone.com>

BIBLIOGRAFÍA

Street Art Project: <https://streetart.withgoogle.com>

Tabakalera – Centro Internacional de Cultura Contemporánea: <http://www.tabakalera.eu>

Teatre-Museu Dalí: <http://www.salvador-dali.org>

Tenerife Espacio de Las Artes – TEA: <http://www.teatenerife.es>

The Yes Men: <http://theyesmen.org>

The you museum: <http://theyoumuseum.org>

The wine love: <http://www.thewinelove.com>

Un mundo feliz: <http://unmundofeliz2.blogspot.com.es>

Unurth Street Art: <http://www.unurth.com>

Urbanario: Grafiti y arte urbano: <http://urbanario.es>

Yellow Arrow Project: www.yellowarrow.org

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

BARDEM, Juan Antonio: *Calle mayor*, España-Francia, 1956, 95 min.

BICHLBAUM, Andy / BONANNO, Mike / ENGFELDER, Kurt: *The Yes Men Fix the World*, Estados Unidos, 2009, 87/96 min.

DANNORITZER, Cosima: *Comprar, tirar, comprar*, España, 2011, 52 minutos (72 minutos versión extendida)

KAREL, William: *Opération Lune*, Arte France, 2002, 52 min.

LA SEXTA: «Cuando éramos cultos», *Salvados*, La Sexta, Barcelona, El Terrat, 48:24 min. Fecha de emisión: 11/03/2012.

MANN, Delbert: *Pijama para dos* (Lover Come Back), 1961, 107 min.

MARKER, Chris/ RESNAIS, Alain: *Les statues meurent aussi*, Francia, 1953, 30 min.

OLLMAN, Dan / PRICE, Sarah / SMITH, Chris: *The Yes Men*, Estados Unidos, 2003, 104 min.

RTVE: «Espacios Alternativos», *Metrópolis*, TVE 2, 2008, 27:32 min. Fecha de emisión: 28/12/2008. Disponible en: <http://www.rtve.es/television/20100122/espacios-alternativos/313734.shtml>

RTVE: «Jordi Claramonte», *La Aventura del Saber*, TVE 2, 2014, 9:38 min. Fecha de emisión: 13/02/2014. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-jordi-claramonte/2394913/>

RTVE: «Es Baluard, 10 años», *Metrópolis*, TVE 2, 2014, 26:42 min. Fecha de emisión: 11/05/2014. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/metropolis/metropolis-baluard-10-anos/2558167/>

WELLES, Orson: *F for Fake*, Alemania, 1973, 85 min.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

ARTIUM: *Metamorfosis arquitectónica: nuevos usos culturales para viejos edificios*. Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz). Departamento de Biblioteca y Documentación. [Recurso electrónico] (CD-ROM). Exposición bibliográfica celebrada en el Seminario junto a la Biblioteca de Artium, desde el 24 de octubre del 2009.

Núñez, Ángel: *Museo de los horrores urbanísticos de España*, mapa de Google. [en línea] [Fecha de consulta: 08/07/2014]. Disponible en: <https://maps.google.es/maps/ms?msa=0&msid=207953219214463761151.0004b35a8dbab218539ee&dg=feature>

Mapa de espacios autogestionados, colectivos y asociaciones de difusión, gestión, producción e investigación de arte contemporáneo, en España y Portugal. El contenido del mapa puede consultarse en: <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zu0VvMDGMIVM.krLKdI20HRpQ&hl=es>

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE EL MURAC

CASTELLANOS, Ana: «“¿Cualquiera puede ser MURAC!”», *La Gaceta de la Información*, Logroño, Semana del 13 al 19/6/2008.

GARCÍA DE LA RIVA, Andrés: «Las calles son los pasillos», *ADN*, 12/05/2008, p. 19.

ARTEAGA GARCÍA, Karla: *Los museos y centros de arte contemporáneos españoles y su visión sobre la conservación de obras*, Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2014.

DIEZ DEL CORRAL, Juan: «Murac». *LHDJUANDIEZDEL CORRAL*, 14/05/2008. [en línea] [Fecha de consulta: 08/03/2014]. Disponible en: <http://lhdjuandiezdelcorral.blogspot.com.es/2008/05/murac.html>

ECHEVARRÍA MADINABEITIA, Izaskun: *Una experiencia colectiva. Colectivos artísticos con y sin espacio. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia*. Proyecto final de máster, Universidad Politécnica de Valencia. [en línea] [Fecha de consulta: 06/05/2014]. Disponible en: <http://unaexperienciacolectiva.net>

BIBLIOGRAFÍA

ECHEVARRÍA MADINABEITIA, Izaskun: *Una experiencia colectiva. Colectivos artísticos con y sin espacio. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia*. Documental, 2013, 37:16 min. [en línea] [Fecha de consulta: 06/05/2014]. Disponible en: <http://vimeo.com/93981261>

Ecosistema urbano: «Presentación de Murac en el curso Sostenibilidad Urbana Creativa», *Ecosistema urbano (blog)*, Madrid, 30/09/2008. [en línea] [Fecha de consulta: 09/03/2014]. Disponible en: <http://ecosistemaurbano.org/?s=murac>

El Correo Digital: «El “Día Mundial de la Arquitectura” se centra hoy en el MURAC y en la nueva Comisaría». *El Correo Digital*, 06/10/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 07/05/2014]. Disponible en: <http://www.elcorreo.com/alava/20081006/rioja/mundial-arquitectura-centra-murac-20081006.html>

El Correo Digital: «Portabella, Viñas, Perejaume y Barber, en un ciclo de arte actual», *El Correo Digital*, 30/04/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 08/05/2014]. Disponible en: <http://www.elcorreo.com/alava/20080430/la-rioja/portabella-vinas-perejaume-barber-20080430.html>

Facebook MURAC: <https://es-es.facebook.com/pages/MURAC-Museo-Riojano-de-Arte-Contempor%C3%A1neo/177743892736>

FERNÁNDEZ, Emilia: «La pituflandia del arte», *larioja.com*, 29/04/2007 [en línea] [Fecha de consulta: 11/05/2014]. Disponible en: http://www.larioja.com/prensa/20070429/tribuna/pituflandia-arte_20070429.html

Flickr MURAC: <https://www.flickr.com/photos/murac/>

G. M.: «Acreditación alternativa», *El Correo Digital*, 06/07/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 10/05/2014]. Disponible en: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20080706/rioja/acreditacion-alternativa-20080706.html>

Larioja.com: «El Colectivo Murac clausura el ciclo de Arte Contemporáneo», *larioja.com*, 14/05/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 07/05/2014]. Disponible en: <http://www.larioja.com/20080514/cultura/colectivo-murac-clausura-ciclo-20080514.html>

Larioja.com: «La “calle esponja” del MURAC, en el Colegio», *larioja.com*, 06/10/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 07/05/2014]. Disponible en: <http://www.larioja.com/20081006/cultura/calle-esponja-murac-colegio-20081006.html>

Larioja.com: «Pere Portabella y Perejaume participarán en el VI Ciclo de Arte Contemporáneo», *larioja.com*, 30/04/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 08/05/2014]. Disponible en: <http://www.larioja.com/20080430/cultura/pere-portabella-perejaume-participaran-20080430.html>

La Carcoma Durmiente: «Murac. La consolidación», *La Carcoma Durmiente*, 15/05/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 10/05/2014]. Disponible en: <http://lacarcomadurmiente.blogspot.com.es/2008/05/murac-la-consolidacin.html>

La Rioja Turismo: <http://lariojaturismo.com>

- Noticias de Arquitectura: «Día Mundial de la Arquitectura», *Noticias de arquitectura*, 05/10/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 07/05/2014]. Disponible en: <https://notiarquitectura.wordpress.com/2008/10/05/dia-mundial-de-la-arquitectura>
- Mediamusea: «El MURAC y la interacción social», *MediaMusea*, 17/10/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 09/05/2014]. Disponible en: <http://mediamusea.com/2008/10/17/el-murac-y-la-interaccion-social>
- Remedios: «Murac, el museo inventado», *Flores en el ático*, 29/11/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 11/05/2014]. Disponible en: <http://www.floresenelatico.es/2008/11/murac-el-museo-inventado.html>
- Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC: <http://www.museomurac.com>
- Slideshare MURAC: https://www.google.es/search?rls=en&q=Slideshare+Murac&ie=UTF-8&gws_rd=cr,ssl&ei=sr3QVNfuG8j7UqPpgMgL
- Rioja2.com: «Día Mundial de la Arquitectura. Los creadores del Murac y los arquitectos de la nueva Comisaría centran este lunes el Día de la Arquitectura en el COAR», *Rioja2.com*, 05/10/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 07/05/2014]. Disponible en: http://www.rioja2.com/index.php?urlold=31907-2-10-Dia_Mundial_de_la_Arquitectura
- Rioja2.com: «Día Mundial de la Arquitectura», *Rioja2.com*, 06/10/2008 [en línea] [Fecha de consulta: 07/05/2014]. Disponible en: http://www.rioja2.com/index.php?urlold=31953-705-20-Dia_Mundial_de_la_Arquitectura
- UNIA - Universidad Internacional de Andalucía: «Sostenibilidad urbana creativa», Cursos de verano, Sevilla, Del 13-09-2010 al 17-09-2010, Belinda Tato Serrano, Ecosistema Urbano. [en línea] [Fecha de consulta: 09/03/2014]. Disponible en: http://www.unia.es/component/option,com_hotproperty/task,view/id,513/Itemid,445/

ANEXOS



1. MUSEOS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA POR CAPITALES DE PROVINCIA (2014)



MUSEOS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA POR CAPITALES DE PROVINCIA (2014)					
COMUNIDAD AUTÓNOMA	CAPITAL	PROVINCIA	CAPITAL PROVINCIA	MUSEO	FECHA DE INAUGURACIÓN
Andalucía	Sevilla	Almería	Almería	-	
		Cádiz	Cádiz	-	
		Granada	Granada	Centro de Arte Contemporáneo José Guerrero	2000
		Huelva	Huelva	-	
		Jaén	Jaén	-	
		Málaga	Málaga	Centro de Arte Contemporáneo de Málaga – CAC Málaga	17/02/2003
				Museo Picasso Málaga	2003
		Sevilla	Sevilla	Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván	1995
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo – CAAC	00/02/1997 * Creado en 1990				
Aragón	Zaragoza	Huesca	Huesca	Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas – CDAN	Desde 1996
		Teruel	Teruel	Museo de Teruel	1987
				Fundación-Museo Salvador Victoria	2003
		Zaragoza	Zaragoza	Museo Pablo Gargallo	07/1985
				Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos IAACC – Pablo Serrano	05/07/1995
Principado de Asturias	Oviedo	Asturias	Oviedo	-	
Islas Baleares	Palma de Mallorca	Islas Baleares	Palma de Mallorca	Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundació Juan March	1990
				Es Baluard – Museu d'Art Modern i Contemporani	30/01/2004
Canarias	Las Palmas de Gran Canaria	Las Palmas de Gran Canaria	Las Palmas de Gran Canaria	La Regenta Centro de Arte	1987
				Centro Atlántico de Arte Moderno – CAAM	04/12/1989
	Santa Cruz de Tenerife	Santa Cruz de Tenerife	Santa Cruz de Tenerife	Museo de Arte Contemporáneo al Aire Libre	1973
Cantabria	Santander	Cantabria	Santander	Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria – MAS	2011 *Inaugurado en 1908 como museo generalista

MUSEOS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA POR CAPITALES DE PROVINCIA (2014)					
COMUNIDAD AUTÓNOMA	CAPITAL	PROVINCIA	CAPITAL PROVINCIA	MUSEO	FECHA DE INAUGURACIÓN
Castilla la Mancha	Toledo	Albacete	Albacete	-	
		Ciudad Real	Ciudad Real	-	
		Cuenca	Cuenca	Museo de Arte Abstracto Español	1966 * Reinaugurado en 1978
				Fundación Antonio Pérez. Centro de Arte Contemporáneo	10/1998
		Guadalajara	Guadalajara	-	
		Toledo	Toledo	Museo de Arte Contemporáneo de Toledo	1975
Castilla y León	Valladolid (de facto)	Ávila	Ávila	-	
		Burgos	Burgos	Centro de Arte Caja Burgos – CAB	2003
		León	León	Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León – MUSAC	01/04/2005
		Palencia	Palencia	-	
		Salamanca	Salamanca	DA2 – Domus Artium 2002	2002
		Segovia	Segovia	Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente	1998
		Soria	Soria	-	
		Valladolid	Valladolid	Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español	04/06/2002
		Zamora	Zamora	Baltasar Lobo Castillo Centro de Arte	2009
Cataluña	Barcelona	Barcelona	Barcelona	Museu Picasso	1963
				Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona – MACBA	1995
				Museu Can Framis Fundació Vila Casas	2009
				Mutuo Centro de Arte	10/02/2012
		Gerona	Gerona	Bòlit, Centre d'Art Contemporani	2008
		Lérida	Lérida	Centre d'Art La Panera	28/04/2003
		Tarragona	Tarragona	Centre d'Art Tarragona – CA Tarragona	2007

MUSEOS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA POR CAPITALES DE PROVINCIA (2014)					
COMUNIDAD AUTÓNOMA	CAPITAL	PROVINCIA	CAPITAL PROVINCIA	MUSEO	FECHA DE INAUGURACIÓN
Comunidad Valenciana	Valencia	Alicante	Alicante	Museo de Arte Contemporáneo de Alicante – MACA	22/03/2011
		Castellón	Castellón	Espai d'Art Contemporani de Castelló – EACC	1999
		Valencia	Valencia	Institut Valencià d'Art Modern – IVAM	1989
				Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat – MUVIM	
Extremadura	Mérida	Badajoz	Badajoz	Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo – MEIAC	09/05/1995
		Cáceres	Cáceres	Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear	2005
Galicia	Santiago de Compostela	La Coruña	La Coruña	Centro Galego de Arte Contemporánea – CGAC	1993
				Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (Gas Natural) MACUF	1995
		Lugo	Lugo	-	
		Orense	Orense	-	
		Pontevedra	Pontevedra	-	
La Rioja	Logroño	La Rioja	Logroño	-	
Comunidad de Madrid	Madrid	Madrid	Madrid	Museo de Arte Público *Antiguo Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana	09/02/1979 * Abierto al público en 1972
				Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – MNCARS	10/07/1992
				Museo Colecciones ICO – MUICO	28/03/1996
				Museo de Arte Contemporáneo – MAC (Centro Cultural Conde Duque)	2001 (Cerrado temporalmente)
				Museo ABC – Centro de arte, dibujo e ilustración	2010
Comunidad Foral de Navarra	Pamplona	Navarra	Pamplona	-	

MUSEOS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA POR CAPITALES DE PROVINCIA (2014)					
COMUNIDAD AUTÓNOMA	CAPITAL	PROVINCIA	CAPITAL PROVINCIA	MUSEO	FECHA DE INAUGURACIÓN
País Vasco	Vitoria (de facto)	Álava	Vitoria	ARTIUM – Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo	26/04/2002
		Guipúzcoa	San Sebastián	-	
		Vizcaya	Bilbao	Museo Guggenheim Bilbao	18/10/1997
Región de Murcia	Murcia	Región de Murcia	Murcia	Centro de Arte Palacio Almudí	1987



2. MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)



LEYENDA

- ☒ Sin inaugurar
- † Cerrado
- Traslado
- ↕ Reconvertido
- * Aclaraciones
- ¿? Sin fecha de inauguración

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)													
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	PROVINCIA	LOCALIDAD					TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Museo Nacional de Arte Contemporáneo → * Antecesor del Museo Español de Arte Contemporáneo – MEAC, 1975	Museo	1951 (1968)	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	Paseo de Recoletos, 20-22.28001 Madrid			Estatal	Reutilizado. Planta baja del edificio de la Biblioteca Nacional		Fondos de los siglos XIX y XX	
Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl – MACEW	Museo	1953 *Reinaugurado 20/06/2007	Puerto de la Cruz	Tenerife	Canarias	c/ Quintana, 18 38400 Puerto de la Cruz	http://www.iehcan.com/inicio/macew/		Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (IEHC)	Reutilizado. Casa de la Real Aduana de Puerto de la Cruz	Fecha de construcción: 1620	Colección de arte del s. XX, a partir del año 1934. Obras de creadores internacionales, nacionales y canarios	
Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona †	Museo	21/06/1960 (1963)	Barcelona	Barcelona	Barcelona	Gran Vía de las Cortes Catalanas 595 08007 Barcelona			Sociedad mercantil con un centenar de socios privados	Reutilizado. Cupula del cine Coliseum	Francisc de Paula Nebot. Fecha de construcción: 1923	Realizó veintiuna exposiciones de artistas coetáneos, catalanes y foráneos	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014
(POR FECHA DE INAUGURACIÓN)

DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN						TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN			
Museo Rafael Zabaleta	Museo	1963	Quesada	Jaén	Andalucía	Plaza Cesáreo Rodríguez/ C/ Aguilera, 5 Quesada, Jaén	http://museozabaleta.blogspot.com.es	Ayuntamiento de Quesada	Nueva planta	Manuel Millán. Fecha de construcción: 1959. Reformado por José Gabriel Padilla Sánchez junto José Luis y Jesús Martín Clabo en 1992	Monográfico. Dedicado a la obra del pintor Rafael Zabaleta		
Museo Picasso	Museo	1963	Barcelona	Barcelona	Cataluña	c/ Montcada, 15-23 08003 Barcelona	http://www.museupicasso.bcncat	Ayuntamiento de Barcelona	Reutilizado. Ocupa cinco grandes mansiones o palacios de la calle de Montcada	Los palacios originales datan de los siglos XIII-XIV con remodelaciones importantes a lo largo del tiempo, las más destacadas en el s. XVIII Rehabilitación: Jordi Garcés	Monográfico sobre la obra de Pablo Picasso		
Museo de Arte Contemporáneo	Museo	1965	Ayllón	Segovia	Castilla y León	Plaza del Obispo Vellosillo, 1 40520 Ayllón, Segovia	http://www.march.es	Ayuntamiento de Ayllón	Reutilizado. Palacio		Colección municipal de arte contemporáneo, que se va nutriendo con la obra de becarios de Bellas Artes y de donaciones realizadas de forma particular		
Museo de Arte Abstracto Español	Museo	1966 * Reinaugurado en 1978	Cuenca	Cuenca	Castilla la Mancha	c/ Canónigos, s/n 16001 Cuenca	http://www.march.es	Ayuntamiento de Cuenca y Fundación Juan March	Reutilizado. Casas Colgadas	Fecha construcción: s. XVI Rehabilitado por: Fernando Barja (proyectó también la ampliación del Museo, 1978) y Francisco León Meier	Obra de artistas españoles de la generación abstracta de los años 50 y 60. Están representados los artistas que configuraron algunas de las tendencias abstractas más significativas del arte en España a mediados del s. XX		
Casa-Museo Víctorio Macho	Casa-Museo	13/05/1967	Toledo	Toledo	Castilla la Mancha	Plaza Víctorio Macho, 2 45002 Toledo	http://www.realfundaciontoledo.es	Fundación Víctorio Macho y Real Fundación de Toledo	Reutilizado. Vivienda	Secundino Zuazo. Fecha construcción: 1953	Monográfico sobre el escultor Víctorio Macho		

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO		
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Museo de Arte Contemporáneo de Eivissa – MACE	Museo	1969	Ibiza	Islas Baleares	Islas Baleares	Ronda de Narcís Puget, s/n, 15007 Ibiza	http://www.eivissa.es	Ayuntamiento de Ibiza	Reutilizado. Antiguo almacén, sala de armas, antigua Iglesia	Simon Poulet. Fecha construcción: 1727 Nuevo edificio: Víctor Beltrán Roca	Fondos procedentes de las bienales de arte que suelen celebrarse en la isla y de libragráfic y las colecciones de grabado de la donación de Carl van der Voort	
Museo de Arte Contemporáneo †	Museo	10/1970 (1975)	Sevilla	Sevilla	Andalucía	Plaza de la Concordia s/n 41002 Sevilla c/ Santo Tomás, 5 Sevilla			Reutilizado. Salón de la Iglesia de San Hermenegildo. En 1972 se trasladó al edificio de la Cilla del Cabildo		Fondos contemporáneos del museo de Bellas Artes	
Bosque de Can Cinebreda	Museo al aire libre	1972	Porqueras	Gerona	Cataluña	Carretera de Mieres km 25,5 17834 Porqueras	http://www.cangi.nebreda.cat/xicu/	Adquirido por el Ayuntamiento de Porqueras en 2009, hasta entonces el propietario era Xicu Cabanyes	Sin edificio. Bosque		Monográfico de la obra de Xicu Cabanyes	
Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni – MACVAC	Museo	18/08/1972	Vilafràmés	Castellón	Comunidad Valenciana	Calle Diputación nº 20, CP 12192 Vilafràmés (Castellón)	http://macvac.vilafames.es	Ayuntamiento de Vilafràmés Diputación de Castellón	Reutilizado. Palau del Batlle (Palacio del Bayle)	Siglo xv	Contiene una buena representación de las diversas formas de expresión artística de las últimas vanguardias (Pop-Art, Arte Cinético y Op-Art, Minimal Art, Arte Povera, Arte Conceptual, Hiperrealismo, etc.)	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)													
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA					TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Museo de Arte Contemporáneo al Aire Libre	Museo	1973	Santa Cruz de Tenerife	Santa Cruz de Tenerife	Canarias	Rambla General Franco y Parque García Sanabria			Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (gestionado por el Organismo Autónomo de Cultura)	Sin edificio		Muestra internacional de escultura en la calle	
CaixaForum Girona	Centro social y cultural	1973	Gerona	Gerona	Cataluña	c/ dels Ciutadans, 19 17004 Girona	http://obrasocial.caixa.es		Obra Social Fundación "la Caixa"	Reutilizado. Arquitectura civil, edificio conocido con el nombre de la Fontana d'Or	Rehabilitado por Joan Maria de Ribot	El arte, la música, el pensamiento, la ciencia y las artes escénicas conviven con programas sociales, educativos, familiares y de divulgación	
Teatre-Museu Dalí	Teatro-Museo	28/09/1974	Figueres	Gerona	Cataluña	Plaza Gala-Salvador Dalí, 5 17600 Figueres	http://www.salvador-dali.org		Fundación Dalí	Reutilizado. Teatro	Roca i Bros. Fecha construcción: 1849 y 1850	Monográfico sobre la obra de Salvador Dalí	
Museo de Arte Contemporáneo de Las Palmas → * Antecesor del Centro Atlántico de Arte Moderno - CAAM, 1989	Museo	20/12/1974 (1989)	Las Palmas de Gran Canaria	Las Palmas	Canarias				Cabildo Insular de Gran Canaria	Reutilizado. Antigua agencia del Banco de España			
Museo de Arte Contemporáneo de Toledo	Museo	1975 *Actualmente cerrado por obras	Toledo	Toledo	Castilla la Mancha	c/ Bulas Viejas 15, 45002 Toledo			Estatal	Reutilizado. Casa de las Cadenas. Típica casa toledana	Finales del s. xv o principios del xvi. Rehabilitado por Manuel González Valcárcel	Alberga pinturas, dibujos, grabados, litografías y esculturas de artistas del s. XIX y XX	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN						TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Museo de Escultura Contemporánea al Aire Libre de Hecho	Museo	1975	Hecho	Huesca	Aragón	Las obras se sitúan por el casco histórico, plaza de la iglesia y ante la escuela. La mayoría se encuentran instaladas en un pajar y su vecino Prado o monte arriba, adentrándose en el bosque				Aire libre + edificio que alberga pinturas y pequeñas esculturas		Colección resultado de la colaboración de los artistas participantes en el Simposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho, celebrado ininterrumpidamente entre los años 1975 y 1984
Museo de Arte Contemporáneo de Altoaragón †	Museo	29/05/1975 (1988)	Huesca	Huesca	Aragón	Plaza Concepción Arenal nº 6				Ocupaba el local de la Caja Rural Provincial de Huesca		Exposiciones de arte contemporáneo
Museo Español de Arte Contemporáneo – MEAC ↔ * Antecesor del Centro de Arte Reina Sofía, 1986	Museo	07/1975	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	Av. de Juan de Herrera, 2, 28040 Madrid,				Nueva planta. Edificio que actualmente ocupa el Museo del Traje, situado en la Ciudad Universitaria de Madrid	Jaime López de Asiain y Angel Díaz Domínguez. Construido entre 1971 y 1973	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO	
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Museo Vostel Malpartida	Museo	10/1976	Malpartida de Cáceres	Cáceres	Extremadura	Carretera de los Barruecos, s/n 10910 Malpartida, Cáceres	http://museovostel.org	Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, Diputación de Cáceres, Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres y Caja de Extremadura	Espacio de escultura al aire libre emplazado en el escenario natural de Los Barruecos + edificio reutilizado (lavadero de lanas)	Fecha construcción: s. XVIII Fecha restauración: 1998	Colección de arte conceptual, fluxus y obras de Wolf Vostell. Exposiciones temporales de carácter internacional	
Museo Internacional de Arte Contemporáneo – MIAC	Museo	08/12/1976	Arrecife (Lanzarote)	Las Palmas	Canarias	Castillo de San José, 35500 Arrecife, Las Palmas		Cabildo de Lanzarote	Reutilizado. Fortaleza militar. Castillo de San José.	s. XVIII	La Colección MIAC son el reflejo de una generación artística que sitúa su producción entre los años 50 y 70 del s. XX, con alguna obra concreta que rebasa este margen cronológico. El museo organiza exposiciones temporales y una intensa actividad cultural en la isla en colaboración con instituciones públicas y privadas	
Casa-Museo Salvador Dalí	Casa-Museo	1977	Cadaqués	Gerona	Cataluña	Portlligat E-17488 Cadaqués	http://www.salvador-dali.org	Fundación Dalí	Reutilizado. Barraca de pescadores, casa de Gala y Dalí		Monográfico sobre la obra de Salvador Dalí	
Museo de La Asegurada → * Antecesor del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante – MACA, 2011	Museo	05/11/1977	Alicante	Alicante	Comunidad Valenciana	Plaza de Santa María, 3 03002 Alicante		Ayuntamiento de Alicante	Reutilizado. casa de La Asegurada	Fecha de construcción: 1685	Comienza con la donación de la colección personal del artista alicantino Eusebio Sempere	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)													
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	TIPO DE EDIFICIO					ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Museo de Arte Público * Antigo Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana	Museo	09/02/1979 * Abierto al público en 1972	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	Paseo de la Castellana, 40 28046 Madrid	http://www.madrid.es	Ayuntamiento de Madrid	Sin edificio			Colección de escultura abstracta española	
Museo de Arte Contemporáneo de Elche – MACE	Museo	1980	Elche	Alicante	Comunidad Valenciana	Plaza del Raval s/n 03203 Elche (Alicante)	http://www.elche.es	Ayuntamiento de Elche	Reutilizado. Ayuntamiento del Raval	1655 Rehabilitado por: Tomás Martínez Blasco. Fecha de rehabilitación: 1978-1980		Colección variada que gira en torno a dos corrientes pictóricas vanguardistas de los años 1950 y 1980: el arte abstracto, especialmente informalista, y el arte figurativo o realista	
La Virreina Centre de La Imatge	Centro de exposiciones	1981	Barcelona	Barcelona	Cataluña	c/ La Rambla, 99 08002 Barcelona	http://lavirreina.bcn.cat	Ayuntamiento de Barcelona	Reutilizado. Palacio de la Virreina	Carles Grau. Fecha de construcción: 1772		Centro especializado en imagen fotográfica y documental	
Museo Evaristo Valle	Museo	05/03/1983	Somió (Cijón)	Principado de Asturias	Principado de Asturias	Camino de Cabueñes, 261 Somió 33203 (Cijón)	http://evaristovalle.com	Fundación Museo Evaristo Valle	Reutilizado + nueva planta	Antiguo palacete de finales de s. XIX + edificio construido en 1971 expresamente para museo		Con independencia de las exposiciones temporales, actividades educativas y musicales, el museo exhibe permanentemente más de un centenar de obras de Evaristo Valle	
Museo Picasso. Colección Eugenio Arias	Museo	05/03/1985	Buitrago de Lozoya	Madrid	Comunidad de Madrid	Plaza de Picasso, 1 28730 Buitrago del Lozoya	http://www.madrid.org/museopicaso/	Consejería de Empleo, Turismo y Cultura a través de la Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos	Reutilizado. Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya			Monográfico sobre la obra de Picasso. El núcleo principal de la colección está formado por obras regaladas y dedicadas por Picasso a Eugenio Arias	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO	
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Museo Pablo Gargallo	Museo	07/1985	Zaragoza	Zaragoza	Aragón	Plaza San Felipe, 3, 50003 Zaragoza	http://www.museopablo-gargallo.es	Diputación provincial de Zaragoza	Reutilizado. Palacio de los condes de Argillo	Juan de Mondragón y Felipe de Businac y Borbón. Fecha de construcción: 1659 - 1661	Monográfico. Dedicado a la obra del escultor aragonés Pablo Gargallo	
Centro de Arte Reina Sofía → *Antecesor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - MNCARS, 1992 ↗	Museo y Centro	04/1986	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	c/ Santa Isabel, 52 28012 Madrid	http://www.museoreinasofia.es	Organismo autónomo dependiente del Ministerio de Cultura	Reutilizado. Antiguo hospital general de Madrid, Facultad de Medicina, depósito de cadáveres	Segunda mitad del s. XVIII. José de Hermosilla y Francisco. Rehabilitaciones y ampliaciones: Antonio Fernández Alba (1980)	Fondos artísticos que en su día estaban integrados en el Museo Español de Arte Contemporáneo	
Museo Pérez Comendador-Leroux	Museo	25/10/1986	Hervás	Badajoz	Extremadura	c/ Asensio Nela, 5 10700 Hervás	http://mpci.net	Consortio Museo Pérez Comendador - Leroux	Reutilizado. Palacio de los Dávila.	Fecha construcción: s. XVIII Rehabilitado por: Alfredo Fernández Fecha rehabilitación: 1972	Obras de Pérez Comendador y Magdalena Leroux	
Museo de Teruel	Museo	1987	Teruel	Teruel	Aragón	Fray Anselmo Polanco, 3	http://museo.dete.ruel.es	Diputación de Teruel	Reutilizado. Palacio Casa de la Comunidad + incorporación del Palacio del Marqués de Tosos	Fecha construcción: 1592 (Casa de la Comunidad) S. XVII (Palacio del Marqués de Tosos). Rehabilitado por: Antonio Almagro Corbea. Fecha de rehabilitación: 1977-1985		
La Regenta Centro de Arte	Centro de arte	1987	Las Palmas de Gran Canaria	Las Palmas	Canarias	c/ León y Castillo, 427 35007 Las Palmas de Gran Canaria	http://www.laregenta.org	Gobierno de Canarias	Reutilizado. Antigua fábrica de tabaco	Fernando Delgado. Fecha construcción: fines de la década de los 40	Arte contemporáneo. Actividades gratuitas y abiertas a la participación de personas de todas las edades	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO		
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Arteleku – Centro de Producción de Arte Contemporáneo →	Centro de producción	1987 (2014)	San Sebastián	Gipuzkoa	País Vasco	c/ Kristobaidegi 14, (lo nuevo P. Ainziet), Loliola Auzoa, 20014 Donostia - San Sebastián	http://www.ald.ar www.teleku.net	Diputación Foral de Gipuzkoa	Reutilizado. Almacén de pienso y posteriormente de material eléctrico	Fecha construcción: s. XX. Rehabilitado por: BGM arquitectos (Jose Antonio Barea, Miguel Garai y Fernando Mora)	Centro de producción con talleres, cursos, seminarios y ayuda a la producción	
Centro de Arte Palacio Almudí	Centro de arte	00/09/2014	Murcia	Murcia	Región de Murcia	Anderoño Elbira Zipitria, 1 20003 Donostia - San Sebastián	http://www.arteku.net	Diputación Foral de Gipuzkoa	Convento de Santa Teresa. Posible integración en Tabakalera		Centro para creadores y creadoras, donde la experimentación, el riesgo, el error, el debate encuentran un lugar para favorecer la creación y el pensamiento	
Arts Santa Mónica Centro de la Creatividad	Centro	1988	Barcelona	Barcelona	Cataluña	Plano de San Francisco, 8 30004 Murcia	http://www.artssa.com www.artssonamonica.cat	Ayuntamiento de Murcia	Reutilizado. Antiguo depósito de grano y compra -venta de trigo y otros cereales	Fecha de construcción 1556	Exposiciones temporales y publicación de libros	
CaixaForum Lleida	Centro social y cultural	1989	Lérida	Lérida	Cataluña	Rambla de Santa Mónica, 7, 08002 Barcelona	http://www.obrasocial.caixa.es	Generalitat de Catalunya	Reutilizado. Antiguo Convento de Santa Mónica	Fecha construcción: 1636. Rehabilitado por: Helio Piñon y Albert Viaplana (1986-1990), Albert y David Viaplana (2009)	Confluencia de las diferentes disciplinas creativas: las artes visuales, las artes escénicas, la música, el audiovisual, los nuevos formatos digitales, la literatura, la ciencia, el pensamiento, el diseño, la arquitectura, la moda y la gastronomía	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO		
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Institut Valencià d'Art Modern – IVAM - Centre Julio González - Centre del Carme †	Instituto	1989	Valencia	Valencia	Comunidad Valenciana	c/ Guillén de Castro, 118 46003 Valencia	http://www.ivam.es	Generalitat de Valencia	Reutilizado. Fortificación medieval s. XIV (sala de la muralla) Nueva construcción (Centro Julio González)	Emilio Jiménez y Carles Salvadores (Remodelación, 2000)	Manifestaciones artísticas fundamentales del arte del s. XX. Especial atención a la obra de obra del escultor Julio González	
Centro Atlántico de Arte Moderno – CAAM	Centro de arte	04/12/1989	Las Palmas de Gran Canaria	Las Palmas	Canarias	c/ Los Balcones, 11 35001 Las Palmas de Gran Canaria	http://www.caam.net	Cabildo de Gran Canaria	Reutilizado. Residencia neoclásica. Fecha construcción: s. XVIII	Rehabilitado por: Francisco Javier Sáenz de Oiza	Especializado en vanguardia histórica. Arte contemporáneo basado en e concepto de la tricontinentalidad África, América y Europa	
Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundació Juan March	Museo	1990	Palma de Mallorca	Islas Baleares	Islas Baleares	Carrer de Sant Miquel 11 07002 Palma	http://www.march.es/arte/palma/?i=1	Fundación Juan March	Reutilizado. Antigua casa señorial	s. xvii Rehabilitado por: Guillelm Reynés i Font	Colección de obras de arte español del s. XX, de los autores más significativos de las primeras vanguardias (Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris o Salvador Dalí), de los diversos movimientos de mediados de s. y de las generaciones más recientes	
Museo de la Fundación Gregorio Prieto	Museo	19/02/1990	Valdepeñas	Ciudad Real	Castilla la Mancha	Calle del Pintor Mendoza, 57 13300 Valdepeñas (Ciudad Real)	http://gregorioprieto.org	Fundación Gregorio Prieto	Reutilizado. Vivienda		Monográfico de la obra artística del pintor Gregorio Prieto, de sus manuscritos, correspondencia y otros textos. Promueve actividades culturales	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO	
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Museo Nicanor Piñole	Museo	1991	Gijón	Principado de Asturias	Principado de Asturias	Plaza de Europa, 28 33206 Gijón	http://museos.gijon.es	Ayuntamiento de Gijón	Reutilizado. Antiguo Asilo Pola	Proyectado a principios del s. xx por Luis Bellido y construido bajo la dirección de Miguel García de la Cruz	Monográfico sobre la obra de Nicanor Piñole	
Centro Cultural Cajastur Palacio de Revillagigedo	Centro Cultural	08/1991	Gijón	Principado de Asturias	Principado de Asturias	Plaza del Marqués, 2, 33201 Gijón	https://www.cajastur.es/osyc/acultural/centros/centroz.html	Cajastur	Reutilizado. Palacio	Francisco Menéndez Camina. Año de construcción: 1721	Exposiciones temporales, conferencias, cursos, proyecciones, actividades escénicas y musicales, etc.	
Museo del Grabado Español Contemporáneo – MGECE	Museo	28/11/1992	Marbella	Málaga	Andalucía	C/Hospital Bazan S/N 29601 Marbella (Málaga)	http://www.mgece.es	Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo	Reutilizado. Antiguo hospital Bazán	Siglo XVI	Arte contemporáneo español y de manera fundamental el mundo de la obra gráfica original: exposiciones, premios nacionales de grabado, taller de grabado, conferencias, biblioteca especializada, etc.	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN			COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA					TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – MNCARS	Museo y Centro	10/07/1992	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	c/ Santa Isabel, 52 28012 Madrid Ampliación Plaza del Emperador Carlos V, s/n 28012 Madrid + Dos sedes en el Parque del Retiro de Madrid: El Palacio de Cristal y el Palacio de Velázquez	http://www.museoreinasofia.es	Organismo autónomo dependiente del Ministerio de Cultura	Reutilizado. Antiguo hospital general de Madrid, Facultad de Medicina, depósito de cadáveres	Segunda mitad del s. XVIII. José de Hermosilla y Francisco. Rehabilitaciones y ampliaciones: Antonio Fernández Alba (1980), José Luis Jirguez De Onzoño Y Antonio Vázquez De Castro, Ian Ritchie (1998), Jean Nouvel (2001)	Colección permanente de arte moderno y contemporáneo y exposiciones temporales en torno a las que se desarrollan diferentes actividades	
Centro de Exposiciones Plaza de San Jorge	Centro de exposiciones	04/1992	Cáceres	Cáceres	Extremadura	Plaza de San Jorge, 8 10003 Cáceres		Consejería de cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura	Reutilizado. Convento jesuita	Siglo XVIII	Exposiciones temporales. Anualmente acoge la Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo - Foro Sur	
Museo de Cáceres. Casa de las Veletas y Casa de los Caballos	Museo	1992	Cáceres	Cáceres	Extremadura	Plaza de las Veletas, 1 10003 Cáceres		Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura	Reutilizado. Palacio de las Veletas y edificio destinado a las Caballerizas del mismo	Siglos xv, xvii y xviii	Etnografía, arqueología, bellas artes, piezas representativas del arte contemporáneo español del s. xx. Sala de exposiciones temporales	
CaixaForum Palma de Mallorca	Centro social y cultural	07/1993	Palma de Mallorca	Islas Baleares	Islas Baleares	Plaza de Weyler, 3 07001 Palma	http://obrasocial.caixa.es	Obra Social Fundación "la Caixa"	Reutilizado. Gran Hotel de Palma	Lluís Domènech i Montaner. Fecha de construcción: finales del xix y comienzos del xx	Acoge gran diversidad de actividades relacionadas con las áreas de interés de los cuatro programas de la Obra Social "la Caixa"	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN						CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TITULARIDAD / GESTIÓN	TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Koldo Mitxelena Kulturunea	Centro Cultural	1993	San Sebastián	Guipúzcoa	País Vasco	c/ Urdaneta, 9 20006 San Sebastián	http:// kmk.gipuzk oakultura.n et	Diputación Foral de Gipuzkoa			La sala de exposiciones Erakustaretoa acoge la actualidad de las artes visuales con carácter internacional. La sala Ganbara dirige su mirada hacia los artistas guipuzcoanos, presentando temas relacionados con las letras, el diseño y la obra gráfica	
Centro Torrente Ballester	Centro de arte	1993	El Ferrol	La Coruña	Galicia	c/ Concepción Arenal, s/n 15402 El Ferrol	http:// www.centro otorrenteba llester.com	Diputación provincial de La Coruña	Reutilizado. Antiguo Hospital de Caridad de Ferrol + Edificio de nueva planta	Hospital. Fecha de construcción: 1786 Nuevo espacio. Fecha de construcción: 2002	Difusión y promoción de las artes plásticas. Programación pluridisciplinar. Lugar de reflexión sobre la cultura contemporánea	
Photomuseum / Argazki & Zinema Museoa	Museo	1993	Zarautz	Guipúzcoa	País Vasco	c/ San Ignacio, 11 20800 Zarautz	http:// www.photo museum.es	Fundación privada	Reutilizado. Villa Manuela, caserón construido en 1868 que desempeñó una función docente, primero como colegio de monjas Ursulinas y, más adelante, de frailes de La Salle	Rehabilitado por: Íñigo Lizundia. Fecha de rehabilitación: 2002	Ofrece de forma cronológica el desarrollo del arte y la técnica de la fotografía. Exposiciones temporales de gran variedad	
Centro Galego de Arte Contemporánea – CCAC	Centro de arte	1993	Santiago de Compostela	La Coruña	Galicia	Rúa Valle Inclán, s/n, 15704 Santiago de Compostela	http:// www.cgac. org	Xunta de Galicia	Nueva planta. Construido en la huerta del Convento de Santo Domingo de Bonaval	Álvaro Siza Vieira 1988-1993	La colección está compuesta fundamentalmente por obra de artistas que han visto consolidada su trayectoria a partir de la segunda mitad del s. XX	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN						TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	CONTENIDO / COMETIDO	
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – CCCB	Centro de cultura	25/02/1994	Barcelona	Barcelona	Cataluña	c/ Montalegre, 5. 08001 Barcelona	http:// www.cccb.org/es	Diputación de Barcelona y Ayuntamiento de Barcelona	Reutilizado. Casa Provincial de Caridad	Fecha construcción: 1802 Rehabilitado por: Helio Piñón y Albert Viaplana. Fecha rehabilitación: 1989-1994	El Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) organiza y produce exposiciones, debates, festivales, conciertos, programa cíclico de cine, cursos, conferencias, etc.	
Museo Pablo Serrano † * Antecesor del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos IAACC – Pablo Serrano, 1995	Museo	27/5/1994	Zaragoza	Zaragoza	Aragón	Paseo María Agustín, 2 50004 Zaragoza		Gobierno de Aragón	Reutilizado. Nave industrial	Nave industrial. Julio Bravo. Fecha de construcción: principios del s. XX	Monográfico. Obra de Pablo Serrano y Juana Francés	
Centro de Arte Experimental La Fábrica †	Centro de arte	1994 (2002)	Abarca de Campos	Palencia	Castilla y León	Barrio del Puente, s/n 34338 Abarca de Campos, Palencia		Evelio Gayubo	Reutilizado. Fábrica de harinas	Fecha construcción: primer tercio s. XIX	Arte español de vanguardia. Instalaciones de carácter específico	
Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos IAACC – Pablo Serrano	Instituto	05/07/1995	Zaragoza	Zaragoza	Aragón	Paseo María Agustín, 2 50004 Zaragoza	www.iaacc.es	Gobierno de Aragón	Reutilizado. Nave industrial + Nueva planta	Nave industrial. Julio Bravo. Fecha de construcción: principios del s. XX Ampliación. José Manuel Pérez Latorre. Fecha de construcción: 2008	Monográfico. Obra de Pablo Serrano y Juana Francés. Exposiciones temporales de arte actual	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN						CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TITULARIDAD / GESTIÓN	TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo – MEIAC	Museo	09/05/1995	Badajoz	Badajoz	Extremadura	c/ Museo, s/n Badajoz	http://www.meiac.es	Junta de Extremadura	Reutilizado. Casa de la Real Aduana de Puerto de la Cruz	Rehabilitado por: José Antonio Galea. Fecha rehabilitación: 1995	La colección, exposiciones y actividades del Museo se orientan en función de su declarada vocación iberoamericana. Alberga una colección de obras de artistas contemporáneos españoles, lusos e iberoamericanos	
Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona – MACBA	Museo	1995 (proyectado en 1987)	Barcelona	Barcelona	Cataluña	Plaça dels Àngels, 1 08001 Barcelona	http://www.macba.cat	Ayuntamiento de Barcelona, Generalitat de Catalunya, Ministerio de Cultura y Fundación MACBA	Nueva planta	Richard Meier & Partners. Convent dels Àngels, rehabilitado por Lluís Clotet e Ignació Palació	Desde la abstracción matérica de los años cincuenta, la Colección evoluciona hacia el pop europeo, las vanguardias de los años sesenta y setenta, la centralidad de la palabra y la experiencia poética, el retorno de la figuración fotográfica y la escultura antiminimalista de los años ochenta, hasta llegar a los creadores más jóvenes	
Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván	Museo	1995	La Puebla de Cazalla	Sevilla	Andalucía	c/ Fábrica, 22 41540 La Puebla de Cazalla	http://pueblacazalla.org/museo/index.html	Ministerio de Cultura	Reutilizado. Antiguo depósito de la Casa de Osuna. Tuvo las funciones de prisión, almacén, Escuela Nacional y Casa de Cultura	s. XVI	Colección de artistas sevillanos y andaluces, aunque no faltan artistas de ámbito nacional muy vinculados al entorno personal de José María Moreno Galván	
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (Gas Natural) MACUF	Museo	1995 (reinaugurado tras su ampliación en 2005)	La Coruña	La Coruña	Galicia	c/ Arteixo, 171 15007 La Coruña	http://www.mac.gasnaturalfenosa.com	Gas Natural SDG S.A.	Nueva planta	Ramón Corrochano	Colección permanente de artistas españoles y portugueses a partir de los años 80, formada en su mayoría con obras de los ganadores de las becas Unión Fenosa	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO		
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Fundación-Museo Eugenio Granell	Museo	1995	Santiago de Compostela	La Coruña	Galicia	Pazo de Bendaña, Praza do Toural, s/n 15705 Santiago de Compostela	www.fundacion-granell.org	Fundación-Museo Eugenio Granell	Reutilizado. Vivienda	Clemente Sarela. Finales de la primera mitad del s. XVIII	Alberga una amplísima colección de obras de Eugenio Granell, sus colecciones surrealista y étnica y, a partir de 1997, las obras donadas por el artista surrealista inglés Philip West, que también legó su colección de libros surrealistas	
Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas - CDAN	Centro de arte	Desde 1996 + edificio 2006	Huesca	Huesca	Aragón	Doctor Artero, s/n 22004 Huesca	www.cdan.es	Fundación Beulas	Colección Arte y Naturaleza + edificio de nueva planta	Rafael Moneo. Fecha de construcción: 2006	Estudia la relación entre paisaje, naturaleza y arte contemporáneo	
Museo Colecciones ICO - MUICO	Museo	28/03/1996	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	c/ Zorrilla, 3 28014 Madrid	http://www.fundacioniconico.es	Instituto de Crédito Oficial	Reutilizado. Bajos del edificio	Edificio de Antonio Vázquez de Castro. Fecha de construcción: 1969. Bajos del edificio. Angel Fernández Alba. Fecha: 1996	Exposiciones temporales de las Colecciones ICO y de arquitectura y urbanismo. Desarrollo de actividades didácticas	
Museo Guggenheim Bilbao	Museo	18/10/1997	Bilbao	Vizcaya	País Vasco	c/ Abandoibarra, 2 48001 Bilbao	http://www.guggenheim-bilbao.es	Fundación del Museo Guggenheim Bilbao	Nueva planta	Frank O. Gehry. Fecha de construcción: octubre de 1993 y octubre de 1997	Fondos de la colección Guggenheim. Exposiciones temporales	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)													
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	TIPO DE EDIFICIO					ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo – CAAC	Centro de arte	00/02/1997 * Creado en 1990	Sevilla	Sevilla	Andalucía	Poses dos accesos: Av. Américo Vespucio, 2 y Camino de los Descubrimientos, s/n, 41092 Sevilla	http://www.caacs.es		Pública. Junta de Andalucía	Reutilizado. Monasterio de la Cartuja de Santa María de Las Cuevas	Fecha construcción: 1999 Rehabilitado por: José Ramón Sierra, Roberto Luna, Fernando Mendoza, Guillermo Vázquez Consuegra, Francisco Torres	Exposiciones temporales de arte actual internacional, y colección propia de arte contemporáneo. actividades relacionadas con las exposiciones: conferencias, seminarios, talleres, conciertos	
Centro Cultural Montehermoso Kulturunea	Centro cultural	1997	Vitoria	Álava	País Vasco	c/ Fray Zacarías, 2, 01001 Vitoria-Gasteiz	http://www.montehermoso.net		Ayuntamiento de Vitoria	Reutilizado. residencia privada, cuartel de artillería, antiguo Obispado.	Fecha construcción: 1524. Al que se anexiona de forma subterránea el antiguo Depósito de Aguas de la ciudad, construido en el año 1885. Rehabilitado por: Fausto Iñiguez de Betolaza. Fecha restauración: 1997	Promueve y difunde el arte y la cultura contemporánea	
Museo Casa Ibañez	Casa-museo	05/12/1997	Olula del Río	Almería	Andalucía	c/ Museo, 7 04.860 Olula del Río	http://museocasaibanez.org/fundacion/		Fundación Museo Casa Ibañez	Nueva planta	Andrés García Ibañez. Fecha de Construcción: 1996 Ampliado entre 2001 y diciembre de 2005	Obra de Andrés García Ibañez y obras de otros autores contemporáneos	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO	
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Hangar	Centro de investigación y producción	20/06/1997	Barcelona	Barcelona	Cataluña	c/ Emilia Coranty, 16 (antic Passeig Marqués de Sta. Isabel) Can Ricart 08018 Barcelona	http://hangar.org	Fundación privada AAVC	Reutilizado. Nave industrial, antigua fábrica textil	Fecha creación: s. XIX Rehabilitado por: Mirco Meyetta	Centro abierto para la investigación y la producción artística que apoya a creadores y artistas	
Fundación Antonio Pérez. Centro de Arte Contemporáneo	Centro de arte	10/1998	Cuenca	Cuenca	Castilla la Mancha	Calle de Julián Romero, 20, 16001 Cuenca	http://www.fundacionantoniopez.es	Diputación Provincial de Cuenca	Reutilizado. Antiguo Convento de las Carmelitas Descalzas	s. XVII	Arte contemporáneo. Pinturas, grabados, esculturas y libros	
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente	Museo	1998	Segovia	Segovia	Castilla y León	Plazuela de las Bellas Artes, s/n, 40001 Segovia	http://www.museoestebanvicente.es	Consorcio formado por la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Segovia, Junta de Castilla y León, Ministerio de Cultura, y The Harriet and Esteban Vicente Foundation	Reutilizado. Palacio de Enrique IV. Fecha construcción: 1455	Rehabilitado por: Juan Ariño. Fecha rehabilitación: 1997	Monográfico de la obra de Esteban Vicente y su entorno. Realiza exposiciones temporales de otros artistas de los siglos XX y XXI	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO		
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Museo de la Universidad de Alicante – MUJA	Museo	1999	San Vicente del Raspeig	Alicante	Comunidad Valenciana	Campus de la Universidad de Alicante Carretera de San Vicente del Raspeig s/n 03690 San Vicente del Raspeig (Alicante)	http://www.mua.ua.es	Universidad de Alicante	Nueva planta	Alfredo Payá	Alternancia de exposiciones temporales de índole científica, artística y patrimonial	
Espai d'Art Contemporani de Castelló – EACC	Centro de arte	1999	Castellón	Castellón	Comunidad Valenciana	c/ Prim, s/n 12003 Castellón	www.eacc.es	Castelló Cultural y Generalitat de Valencia	Nueva planta	Julián Esteban Chaparría	Sin colección. Difusión de las prácticas artísticas más actuales	
Museo Vázquez Díaz – Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz	Museo y Centro	31/05/1999	Nerva	Huelva	Andalucía	Plaza de Hijos Ilustres s/n 21670 Nerva	http://vazquezdiaz.org	Fundación Vázquez Díaz	Nueva planta		Colección de arte moderno y contemporáneo	
La Escocesa Centre de Creació	Centro de producción	1999	Barcelona	Barcelona	Cataluña	Carrer de Pere IV, 345 - 08020 Barcelona	http://www.laescocesa.org	Desde 2008 Associació d'Idees EMA y Ayuntamiento de Barcelona	Reutilizado. Complejo industrial dedicado a la elaboración de productos químicos	Fecha de construcción: 1852	Fábrica de creación. Centro de producción artística multidisciplinar enfocado a las artes visuales autogestionado con vocación pública	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO	
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Chillida-Leku †	Museo	2000 (2010)	Hernani	Guipúzcoa	País Vasco	c/ Jáuregui, 66, 20120 Hernani- Guipuzkoa	http:// www.museochillidaleku.com	Fundación Eduardo Chillida	Jardín y bosque de esculturas + edificio reutilizado. Caserio Zabalaga	Fecha construcción: 1943 Rehabilitado por: Joaquín Montero y Eduardo Chillida. Fecha restauración: 1984-1996	Monográfico. Obra de Eduardo Chillida	
Centro de Arte Contemporáneo José Guerrero	Centro de arte	2000	Granada	Granada	Andalucía	c/ Oficios, 8 18001 Granada	http:// www.centroguerrero.org	Diputación de Granada	Nueva planta	Antonio Jiménez Torrecillas	Monográfico. Obra de José Guerrero	
Museu Palau Solterra. Fundació Vila Casas	Museo	2000	Torroella de Montgrí	Girona	Cataluña	c/ de l'Església, 10. 17257 Torroella de Montgrí (Girona)	http:// www.fundacióvilacasas.com	Fundació Vila Casas	Reutilizado. Palacio Solterra	S. XV	Colección del empresario Antoni Vila Casas. Promoción del arte actual y del patrimonio arquitectónico	
Museo Joaquín Peinado	Museo	2001	Ronda	Málaga	Andalucía	Plaza del Gigante s/n 29400 Ronda (Málaga)	http:// www.museojoaquinpeinado.com	Fundación Unicaja	Reutilizado. Palacio de los Marqueses de Moctezuma		Monográfico sobre la obra de Joaquín Peinado	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO		
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Montenmedio Centro de Arte Contemporáneo – Fundación NMAC	Centro de arte	2001	Vejer de la Frontera	Cádiz	Andalucía	Carretera N-340 Km. 50 11150 Vejer de la Frontera	www.fundacionnmac.org	Fundación NMAC	Sin edificio. Parque de escultura (dispone de unos barracones que funcionan a modo de oficina, biblioteca, y pequeños espacios expositivos)	Obras específicas ubicadas en el entorno natural		
Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat – MUVIM	Museo	00/07/2001	Valencia	Valencia	Comunidad Valenciana	c/ Quevedo, 10 46001 Valencia	http://www.muvi.es	Diputació de Valencia	Nueva planta	Ilustración histórica, del s. XVIII o siglo de las Luces, y la Modernidad subsiguiente que se encuentra en la base de las realidades que vivimos en la actualidad, incluyendo la misma globalización. Se define como «museo de sociedad». Las instalaciones del museo acogen, igualmente, la programación de arte contemporáneo de la Sala Parpalló, creada en 1980		
Museo de Arte Contemporáneo – MAC (Centro Cultural Conde Duque)	Museo	2001 (Cerrado temporalmente)	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	Conde Duque, 9 y 11 28015 Madrid	http://www.condeduquemadrid.es	Ayuntamiento de Madrid	Reutilizado. Real Cuartel de Guardias de Corps desde 1777	Obras de arte contemporáneo que el Ayuntamiento de Madrid ha ido adquiriendo desde 1980 hasta nuestros días		

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014
(POR FECHA DE INAUGURACIÓN)

DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO	
DA2 – Domus Artium 2002	Centro de arte	2002	Salamanca	Salamanca	Castilla y León	Av. de la Aldehuela, s/n 37003 Salamanca	http://www.domusartium2002.com	Ayuntamiento de Salamanca	Reutilizado. Cárcel Provincial de Salamanca	Últimas tendencias del arte nacional e internacional desde la década de los noventa hasta hoy. Destaca el apoyo a los artistas emergentes de la ciudad y de la comunidad autónoma
Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español	Museo	04/06/2002	Valladolid	Valladolid	Castilla y León	c/ Jorge Guillén, 6, 47003 Valladolid	http://museoph.org/ MuseoPatio Herreriano	Ayuntamiento de Valladolid y Asociación Colección Arte Contemporáneo	Reutilizado. Claustro del monasterio de San Benito de Valladolid	Arte español contemporáneo. La colección se constituye a través de las colecciones de la Asociación Colección de arte contemporáneo, formada por 23 empresas
CaixaForum Barcelona	Centro social y cultural	2002	Barcelona	Barcelona	Cataluña	Av. Marqués de Comillas, 6-8 08038 Barcelona	http://obrasocial.caixa.es	Obra Social Fundación "la Caixa"	Reutilizado. Fábrica de hilados y tejidos Casaramona	Arte contemporáneo con especial atención a la fotografía y alas exposiciones de contenido social

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN						CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TITULARIDAD / GESTIÓN	TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
La Casa Encendida	Centro social y cultural	00/12/2002	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	c/ Ronda de Valencia, 2. 28012 Madrid	http://www.lacasaencendida.es	Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid (Bankia)	Reutilizado. Casa de Empeños Monte de Piedad y sucursal de la Caja de Ahorros de Madrid.	Fernando Arpós y Tremanti Fecha construcción: 1911 Rehabilitado por: Guillermo Escribano Villanueva (primera rehabilitación, 1989). Carlos Manzano (segunda rehabilitación 1999-2002)	Centro Social y Cultural en el que se dan cita desde las expresiones artísticas más vanguardistas, a cursos y talleres sobre áreas como medio ambiente o solidaridad. La programación cultural ofrece artes escénicas, cine, exposiciones y otras manifestaciones de la creación contemporánea. Premios y becas para artistas jóvenes	
ARTIUM – Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo	Museo y Centro	26/04/2002	Vitoria	Álava	País Vasco	c/ Francia, 24, 01002 Vitoria-Gasteiz	http://www.artium.org	Fundación ARTIUM de Álava (Foramda por: Diputación Foral de Álava, Gobierno Vasco, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz y entidades privadas)	Nueva planta (ubicado en el lugar que ocupaba la antigua estación de autobuses)	José Luis Catón	Colección de arte español con especial atención a los artistas vascos. Exposiciones temporales de arte moderno y contemporáneo	
Museo de Arte Contemporáneo – MARCO	Museo	2002	Vigo	Pontevedra	Galicia	c/ Príncipe, 54, 36202 Vigo	http://www.marcovigo.com	Ayuntamiento de Vigo	Reutilizado. Antigua sede de la cárcel y juzgados de Vigo. Fecha construcción: 1880	Rehabilitado por: Salvador Fraga Rivas, Francisco Javier García-Quijada Romero y Manuel Portolés Sarjuán. Fecha rehabilitación: 1999-2001	Centro de arte, sin colección permanente. Exposiciones de tesis y en ocasiones individuales, sobre arte actual internacional	
Fundación Museo Jorge Oteiza	Museo	01/11/2003	Alzuza	Navarra	Comunidad Foral de Navarra	c/ de la Cuesta, 7 31486 Alzuza, Navarra	http://www.museooteiza.org	Fundación Museo Jorge Oteiza	Reutilizado. Vivienda + edificio de nueva planta	Francisco Sáenz de Oiza	Monográfico. Obra de Jorge Oteiza	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014
(POR FECHA DE INAUGURACIÓN)

DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO	
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN
Centro de Arte Caja Burgos – CAB	Centro de arte	2003	Burgos	Burgos	Castilla y León	Saldaña, s/n 09003 Burgos	www.cabdeburgos.com	Obra social de la Caja de Ahorros Municipal de Burgos	Nueva planta	Felix Escribano, Arantxa Arrieta, Santiago Escribano e Ignacio Sáiz	Colección de arte actual. Exposiciones temporales de artistas nacionales e internacionales
Centro de Arte Contemporáneo de Málaga – CAC Málaga	Centro de arte	17/02/2003	Málaga	Málaga	Andalucía	Calle Alemania s/n, 29001 Málaga	http://cacmalaga.es	Ayuntamiento de Málaga	Reutilizado. Antiguo Mercado de Mayoristas	Luis Gutiérrez Soto y Juan Jáuregui. Fecha construcción: 1927 Rehabilitado por: Miguel Ángel Díaz (edificio), Antonio Álvarez Gil y Salvador García García (ordenación del entorno)	Colección de arte contemporáneo internacional. Exposiciones temporales de artistas internacionales
Museo Picasso Málaga	Museo	2003	Málaga	Málaga	Andalucía	Palacio de Buenavista San Agustín, 8 29015 Málaga	http://museopicassomalaga.org	Fundación Museo Picasso Málaga. Legado Paul, Christine y Bernard Ruiz Picasso	Reutilizado. Palacio de Buenavista	Diego de Cazalla. Fecha de construcción: 1487. Rehabilitación y expansión del complejo museístico: Richard Gluckman de Gluckman Mayner Architects con Isabel Cam y Rafael Martín Delgado de Cámara / Martín Delgado Arquitectos, y la empresa ARUP	Monográfico sobre la obra de Pablo Picasso. Realiza exposiciones temporales relacionadas con la obra, la época y con otros artistas de las vanguardias coetáneas de Picasso

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO		
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Centre d'Art La Panera	Centro de arte	28/04/2003	Lérida	Lérida	Cataluña	Plaza de la Panera, 2, 25002 Lérida	http://www.lapanera.cat/	Ayuntamiento de Lérida y Generalitat de Catalunya	Reutilizado. Lonja y mercado (s. XII-XIII, caserna militar de la Caballería (1860))	Ezequiel Usón	Exposición y difusión del arte actual	
CENDEAC – Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo	Centro de documentación y estudio	2003	Murcia	Murcia	Región de Murcia	Pabellón 5, Antiguo Cuartel de Artillería c/ Madre Elisea Oliver Molina, s/n 30002 Murcia	http://www.cendeac.net	Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia	Reutilizado. Antiguo Cuartel de Artillería	Fecha de Construcción: 1921-1926	Dedicado al estudio de la historia, teoría y crítica del arte desde principios del s. XX	
Fundación-Museo Salvador Victoria	Museo	2003	Rubielos de Mora	Teruel	Aragón	c/ Hospital, 13 44415 Rubielos de Mora Teruel	http://www.salvadorvictoria.com	Ayuntamiento de Rubielos de Mora	Reutilizado. Antiguo Hospital de Gracia, del s. XVIII	Antonio Pérez Sánchez	Monográfico. Obra de Salvador Victoria	
Museo Mausoleo - Cementerio de arte de Morille	Museo	17/12/2003	Morille	Salamanca	Castilla y León	Paraje de los Centeneros de la Iglesia. 37183 Morille (Salamanca)	http://www.morille.es		Sin edificio		Cementerio de obras de arte	
Es Baluard – Museu d'Art Modern i Contemporani	Museo	30/01/2004	Palma de Mallorca	Islas Baleares	Islas Baleares	Plaça Porta Santa Catalina, 10 07012 Palma de Mallorca	http://www.esbaluard.org	Fundación Es Baluard	Reutilizado. Baluarte de Sant Pere	Fecha construcción: s. XVII Jaime y Luis García Ruiz, Ángel Sánchez-Cantalejo y Vicente Tomás. Fecha rehabilitación: 1998-2003	Recoge obras de los principales artistas y movimientos que han confluído y confluyen en las Illes Balears desde los inicios del s. XX hasta la actualidad y los pone en relación con las de otros contextos artísticos nacionales o internacionales	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO		
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Museu Can Mario. Fundació Vila Casas	Museo	2004	Palafrugell	Gerona	Cataluña	Can Mario, 7 17200 Palafrugell	http://www.fundaciovilacasas.com	Fundació Vila Casas	Reutilizado. Antigua fábrica de corcho de empresa Miguel & Vincke	Principios del s. XX	Colección del empresario Antoni Vila Casas. Promoción del arte actual y del patrimonio arquitectónico	
Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León – MUSAC	Museo	01/04/2005	León	León	Castilla y León	c/ Reyes Leoneses, 24 24008 León	www.musac.es	Fundación Siglo para las Artes en Castilla y León y Junta de Castilla y León	Nueva planta	Tuñón y Mansilla	Dedicado al arte más actual, gran parte de la colección está compuesta por obras de artistas nacidos después de los 60	
Museo de Escultura al Aire Libre	Museo	2005	Leganés	Madrid	Comunidad de Madrid	Av. del Museo 4 28914 Leganés	http://www.museoesculturadeleganes.org	Ayuntamiento de Leganés	Sin edificio. Parque de esculturas		Escultura española del s. XX y primeros años del s. XXI	
Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear	Centro de arte	2005	Cáceres	Cáceres	Extremadura	c/ Pizarro, 8 10003 Cáceres	http://fundacionhelgadealvear.es	Fundación Helga de Alvear	Reutilizado. Palacete conocido con el nombre de La Casa Grande	Francisco de la Pezuela. Fecha de construcción: 1910 Remodelado por: Tuñón y Mansilla	Fondos de la colección de Helga de Alvear	
Can Xalant Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo de Mataró	Centro de creación	00/05/2005 (2012)	Mataró	Barcelona	Cataluña	c/ Francesc Layret, 75, 08302 Mataró		Ayuntamiento de Mataró y Generalitat de Cataluña	Reutilizado. Masia	Fecha construcción: ss. XVI-XVIII. Rehabilitado por: Lluís Gibert y Anna Llop. Fecha de rehabilitación: 2003-2005	Investigación y la producción en el ámbito de las artes visuales. Apoyo a los artistas emergentes vinculados al territorio. Reflexión y trabajo sobre el contexto social en el que se sitúa	
Centro Unicaixa de Cultura – CUC	Centro de cultura	2007	Cádiz	Cádiz	Andalucía	Calle de San Francisco, 26 11004 Cádiz	https://www.obrasocialunicaixa.es	Unicaixa Obra Social	Reutilizado. Tribunal del Consulado de Cádiz. Colegio de la Congregación de las Esclavas	Finales del s. XIX	Centro cultural. Biblioteca, salas de formación y talleres. Exposiciones temporales de arte contemporáneo	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO		
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Centro Andaluz de la Fotografía – CAF	Centro	2007	Almería	Almería	Andalucía	c/ Pintor Díaz Molina, 9 04002 Almería	http://www.centroandaluzdela fotografia.es	Junta de Andalucía	Nueva planta	Mercedes Miras Varela	Estudio y conservación de la historia de la fotografía	
Centre d'Art Tarragona – CA Tarragona	Centro de arte	2007 * Sin actividad desde 2013	Tarragona	Tarragona	Cataluña	Oficina CA Tarragona Pl. del Pallol, 3 43003 Tarragona	http://ca.tarragona.cat	Ayuntamiento de Tarragona y Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña	Sin espacio expositivo propio. Utiliza otros espacios con Tinglado 2, Tabacalera, Teatro Metropol, etc.		Mediación, entendida como una forma de trabajo dialógico entre las políticas culturales, las prácticas artísticas y el territorio y su tejido social. El objetivo es la construcción colectiva de significación y retorno social a partir de fomentar la interacción de los artistas en contextos no artísticos	
Matadero Madrid, Centro de Creación Contemporánea	Centro de creación	2007	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	Paseo de la Chopera, 14, 28045 Madrid	http://www.mataderomadrid.com	Ayuntamiento de Madrid	Reutilizado. Matadero y mercado de ganado de Arganzuela	Luis Bellido. Fecha construcción: 1908-1928 Rehabilitado por: Rafael Fernández-Rañada (años 80), Antonio Fernández Alba (años 90), Arturo Franco (2005), José Antonio García Roldán, Antón García Abri, Justo Benito, José María Churriciega, Alejandro Virseda, José Ignacio Vila almazán, Juan Arregui (2005)	Usos polivalentes, teatro, danza, y salas de exposiciones temporales para arte actual	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014
(POR FECHA DE INAUGURACIÓN)

DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN					TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB		TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
Laboral Centro de Arte y Creación Industrial	Centro de arte y creación	30/07/2007	Gijón	Principado de Asturias	Principado de Asturias	Los Prados, 121, 33394 Gijón	http://www.laboralcentrodearte.org	Fundación La Laboral. Centro de Arte y creación	Reutilizado. Universidad Laboral (en su origen el proyecto estaba destinado a acoger un orfanato minero)	Luis Moya. Fecha construcción: 1949 - 1955 proyecto de adaptación: Andrés Diego Llaca	Establece una relación entre el arte, el diseño, la cultura, la industria, las nuevas tecnologías y el desarrollo económico. Proyectos artísticos de carácter tecnológico
Museo Würth La Rioja	Museo	07/09/2007	Agoncillo	La Rioja	La Rioja	Poligono industrial El Sequero, Av. Cameros pds. 86-88 26150 Agoncillo (La Rioja)	http://www.museowurth.es	Grupo Würth	Nueva planta	Master S.A	Colección de Reinhold Würth
Las Salinas Arte Contemporáneo - SAC	Museo	20/10/2007	Medina del Campo	Valladolid	Castilla y León	Carretera de las Salinas Km 4 47400 Medina del Campo (Valladolid)	http://salinasarteccontemporaneogabarron.org	Fundación Cristóbal Gabarrón	Sin edificio *Emplazado dentro de los 80.000 metros cuadrados del Complejo del Palacio de las Salinas		Relación entre la escultura y la naturaleza
Centro Huarte de Arte Contemporáneo	Centro de arte	2007	Huarte	Comunidad Foral de Navarra	Comunidad Foral de Navarra	c/ Calvario, 2 31620 Huarte (Navarra)	http://www.centrohuarte.es	Fundación Centro de Arte Contemporáneo de Huarte	Nueva planta	Franc Fernández de Eduardo, Carles Puig y Xavier Vancells	Exposiciones temporales de arte actual
Centro de Arte Dos de Mayo - CA2M	Centro de arte	00/05/2008	Móstoles	Madrid	Comunidad de Madrid	Av. Constitución, 23-25, 28931 Móstoles, Madrid	http://www.ca2m.org	Comunidad de Madrid	Reutilizado. Vivienda La Casona	Fecha construcción: s. XIX Rehabilitado por: Celia Vinuesa y Pablo Pérez-Urruti	Exposiciones temporales de arte actual internacional. Actividades multidisciplinares para fomentar la participación de la sociedad

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)											
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO	
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN
Tenerife Espacio de Las Artes – TEA	Superficie cultural (salas de exposiciones, biblioteca y centro de fotografía)	2008	Santa Cruz de Tenerife	Santa Cruz de Tenerife	Canarias	Av. de San Sebastián, 10 38003 S/C de Tenerife	http://www.teatenerife.es	Cabildo de Tenerife	Nueva planta	Jacques Herzog, Pierre de Meuron y Virgilio Gutierrez	Colección fruto de adquisiciones realizadas por el Instituto Oscar Domínguez, el Cabildo de Tenerife y el Centro de Fotografía, así como por los depósitos a largo plazo pactados con diversos coleccionistas privados y públicos
Bòlit, Centre d'Art Contemporani	Centro de arte	2008	Gerona	Gerona	Cataluña	Bòlit La Rambla de la Libertat, 1 17004 Girona	http://www.boliticat	Ayuntamiento de Girona y Generalitat de Catalunya	Reutilizados. Pavellón noucentista (Bòlit La Rambla) Subterráneo del antiguo convento de sant Antoni (Bòlit_Cisterna) Capilla del s. XII (Bòlit_StNicolau) Antiguo convento e iglesia de la Mercè s. XIV-XIX, posteriormente hospital militar (Centre Cultural La Mercè)	Desarrolla programas de investigación, producción y exhibición de proyectos artísticos contemporáneos llevados a cabo por creadores y profesionales de otros ámbitos del conocimiento, tanto locales como nacionales e internacionales, con una fuerte implicación en su contexto	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014
(POR FECHA DE INAUGURACIÓN)

DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO	
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN
CaixaForum Madrid	Centro social y cultural	13/02/2008	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	Paseo del Prado, 36 28014, Madrid	http://obrasocial.icaixa.es	Obra Social Fundación "la Caixa"	Reutilizado. antigua Central Eléctrica del Mediodía	Jesús Carrasco (arquitecto) y Encina y José María Hernández (ingeniero). Fecha construcción: 1899	Programación multidisciplinar dirigida a todo tipo de públicos, donde conviven el arte contemporáneo, las exposiciones temporales, la música, las humanidades y los programas sociales y educativos
CaixaForum Tarragona	Centro social y cultural	00/10/2008	Tarragona	Tarragona	Cataluña	c/ Cristófor Colom, 2 Tarragona	http://obrasocial.icaixa.es	Obra Social Fundación "la Caixa"	Reutilizado	Pujol y Sevil, principios de 1950	Exposiciones de arte, ciencia y cooperación internacional
Museu Can Framis Fundació Vila Casas	Museo	2009	Barcelona	Barcelona	Cataluña	Roc Boronat, 116-126 08018 Barcelona	http://www.fundaciovilacasas.com	Fundació Vila Casas	Reutilizado. Fábrica textil de la familia Framis	Fecha de construcción: s. XVIII Rehabilitado por: Jordi Badia. BAAS Arquitectes	Colección del empresario Antoni Vila Casas. Promoción del arte actual y del patrimonio arquitectónico
La Conservera Centro de Arte Contemporáneo	Centro de arte	15/05/2009	Ceuti	Murcia	Región de Murcia	Av. de Lorqui, s/n 30562 Ceuti (Murcia)	http://www.lacomservera.org	Consejería de Cultura de la Región de Murcia	Reutilizado. Fábrica de conservas, Escuela Taller, Museo Etnográfico de la Conserva, Cautimagina	Rehabilitación: Fernando de Retes	Centro de producción y exposiciones individuales de artistas
MURAM, Museo Regional de Arte Moderno	Museo	29/04/2009	Cartagena	Murcia	Región de Murcia	Palacio de Aguirre. Plaza de la Merced 15-16 - 30201 Cartagena		Consejería de Cultura y Turismo de la Región de Murcia	Reutilizado. Palacio Aguirre	Víctor Beltrí. Víctor Beltrí Rehabilitado por: Rafael Pardo Prefasi, Vicente Roig Forné, F. Martín Lejárraga Azcarreta	Arte contemporáneo español

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO	
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Baltasar Lobo Castillo Centro de Arte	Centro de arte	2009 Cerrado?	Zamora	Zamora	Castilla y León	Parque del Castillo, s/n, 49001 Zamora	http://acvic.org	Rehabilitado por: Rafael Moneo. Fecha rehabilitación: 2005-2009	Reutilizado. Castillo de Zamora	Fecha construcción: mediados s. XI		
ACVic Centre d'Arts Contemporànies	Centro de arte	2010	Vic	Barcelona	Cataluña	c/ Sant Francesc, 1 08500 Vic	http://acvic.org	Ayuntamiento de Vic, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y H. Associació per a les Arts Contemporànies	Nueva planta	Jordi Coll Aurich, diseño interior	Promueve la creación, la investigación, la producción y la difusión de propuestas impulsadas desde prácticas artísticas contemporáneas	
Museo ABC – Centro de arte, dibujo e ilustración	Museo y Centro	2010	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	c/ Amanié, 29-31 28015 Madrid	www.museoabc.es	Fundación Colección ABC	Reutilizado. Antigua fábrica de Cerveza Mahou	José López Salaberry. Fecha de construcción: 1900 Rehabilitado por: Aranguren & Gallegos	Colecciones de Dibujo del diario ABC. Interés por la ilustración contemporánea. Exposiciones temporales de dibujo ilustración y diseño	
Lo Pati Centro de Arte de las Tierras del Ebro	Centro de arte	30/10/2010	Amposta	Tarragona	Cataluña	c/ Gran Capità, 38-40 43870 Amposta	http://www.opati.cat/es/	Ayuntamiento de Amposta	Nueva planta	Fecha de construcción: 2007-2010	Desde el 21 de septiembre de 2012 dispone de residencia para artistas	
Centro de Arte Alcobendas	Centro de arte	16/10/2010	Alcobendas	Madrid	Comunidad de Madrid	c/ Mariano Sebastián Izuel, 9 28100 Alcobendas, Madrid	www.centrodeartealco bendas.es	Ayuntamiento de Alcobendas	Nueva planta	Fernando Parrilla Villafraña y María Isabel Muñoz Parrilla	Programa exposiciones, posee un programa estable de música, un servicio integral de mediatecas, y una red de actividades orientadas a público infantil y adulto. Sede de la Colección de Fotografía Alcobendas	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)													
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	TIPO DE EDIFICIO					ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
AlhóndigaBilbao	Centro de ocio y cultura	2010	Bilbao	Vizcaya	País Vasco	Plaza Arriquiribar, 4 48010 Bilbao, Bizkaia	http://www.alhondigabilbao.com	Ayuntamiento de Bilbao	Reutilizado. Alhóndiga Municipal de Bilbao	Ricardo Bastida. Fecha construcción: 1906-1909 Rehabilitación: Philippe Starck. Fecha rehabilitación: 2000-2010		Desarrollo y difusión de la cultura urbana, la actualidad, las nuevas tendencias y la salud	
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria – MAS	Museo	2011 *Inaugurado en 1908 como museo generalista	Santander	Cantabria	Cantabria	C/Rubio, 6, Santander	http://www.museosdesantander.com	Ayuntamiento de Santander	Reutilizado. Proyectado como Biblioteca Municipal	Leonardo Rucabado. Fecha de construcción: 1924		Arte moderno y contemporáneo	
CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía – 5CS	Centro de cultura y ciudadanía	2011	Madrid	Madrid	Comunidad de Madrid	Plaza de Cibeles, 1 28014, Madrid	http://www.centroculture.org	Ayuntamiento de Madrid	Reutilizado. Palacio de Cibeles, antiguo Palacio de Telecomunicaciones	Antonio Palacios y Joaquín Otamendi. Fecha de construcción: 1907-1919 Rehabilitado por: Francisco Rodríguez Partearroyo y asociados. Fecha de rehabilitación: 2007-2011		Amplio programa de exposiciones temporales, conferencias, conciertos y actividades culturales. Espacio dedicado a la reflexión y la propuesta de vanguardia en las áreas de cultura, ciudadanía y gestión creativa de espacios públicos	
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante – MACA	Museo	22/03/2011	Alicante	Alicante	Comunidad Valenciana	Plaza de Santa Maria, 3 03002 Alicante	http://www.maca-alicante.es	Generalitat de Valencia y el Ayuntamiento de Alicante	Reutilizado. casa de La Asegurada	Fecha de construcción: 1685 Rehabilitado por: Sol Madridejos y Juan Carlos Sancho. Fecha de rehabilitación: 2010		Legado y colección de Eusebio Sempere y Juana Francés. Realización de exposiciones temporales	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN						TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TIPO DE EDIFICIO		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Centro Cultural Oscar Niemeyer	Centro cultural	2011	Avilés	Principado de Asturias	Principado de Asturias	Avda. del Zinc, s/n 33400 Avilés	http://www.niemeyercenter.org	Principado de Asturias	Nueva planta	Oscar Niemeyer	Programación cultural multidisciplinar: música, cine, teatro, danza, exposiciones, gastronomía, etc.	
Mutuo Centro de Arte	Centro de arte	10/02/2012	Barcelona	Barcelona	Cataluña	c/ Julià Portet, nº5	http://mutuocentro.com	Auto-gestionado. Independiente	Reutilizado. antiguo Convento de las Magdalenas	Fecha de construcción: 1930	Centro de difusión cultural independiente que tiene como cometido la producción artística, impulsando los conceptos del progreso independiente y la colaboración interdisciplinaria para el desarrollo de diseñadores, artistas y todo aquello que se relacione con el arte y la cultura urbana en Barcelona	
Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani de Barcelona	Centro de arte	28/09/2012	Barcelona	Barcelona	Cataluña	c/ Sant Adrià, 20 08030 Barcelona	http://centredart.bcn.cat/es	Ayuntamiento de Barcelona	Reutilizado. Antigua fábrica textil Fabra i Coats	Fecha de construcción: finales del s. XIX Remodelado por: Francesc Bacardit y Manuel Ruisánchez	Sin colección. Producción, difusión y exhibición de proyectos artísticos contemporáneos de creadores del contexto local e internacional	
Centro Cuartel de Artillería	Centro cultural	00/12/2012	Murcia	Murcia	Región de Murcia	Cuartel de Artillería c/ Cartagena, s/n 30002 Murcia	http://cuarteldepartilleria.org	Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia	Reutilizado. Antiguo Cuartel de Artillería	Fecha de Construcción: 1921-1926	Institución abierta en la que los ciudadanos encuentren un espacio donde desarrollar la creatividad, sumando una vocación artística y educativa, voluntad de responsabilidad con el Medio Ambiente y la sostenibilidad, así como compromiso de preservar el patrimonio y de trabajar en red con otras instituciones	

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)													
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN	WEB	TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	PROVINCIA	LOCALIDAD					TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	
La Térmica	Centro de creación y producción	18/01/2013	Málaga	Málaga		Andalucía	Avenida de los Guindos, 48. 29004. Málaga.	http://www.latermicamalaga.com	Diputación de Málaga	Reutilizado. Hospital. Beneficencia.	Juan Nepomuceno Ávila. Fecha de construcción: 1910	Centro de creación y producción cultural contemporánea. Música en directo, espectáculos, conferencias y una completa oferta de actividades que abarca todos los ámbitos de la cultura	
CaixaForum Zaragoza	Centro social y cultural	27/06/2014	Zaragoza	Zaragoza		Aragón	Av. Anselmo Clavé, 4	http://obrasocial.icaixa.es	Obra social Fundación "la Caixa"	Nueva planta	Estudio Carme Pinós	En sus dos salas de exposiciones se suceden exposiciones de arte y ciencia. Ofrece una amplia programación de actividades: ciclos de música y poesía, conferencias, proyecciones, talleres y actividades para todos los públicos	
KREA Expresión Contemporánea	Centro de creación	¿?	Vitoria	Álava		País Vasco	c/ Portal de Betoño, 23. Vitoria-Gasteiz		Caja Vital Kutxa	Reutilizado. Convento de Betoño	Diseño a cargo de Marcial Dagorette, arquitecto Javier de Aguirre. Fecha de construcción: 1904 Rehabilitado por: Roberto Ercilla y Miguel Ángel Campo. Fecha rehabilitación: 2008		

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)										
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN			TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE		ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN	CONTENIDO / COMETIDO
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA		TIPO DE EDIFICIO			
Tabakalera – Centro Internacional de Cultura Contemporánea <input checked="" type="checkbox"/>	Centro de creación	¿?	San Sebastián	Guipúzcoa	País Vasco	Paseo Duque de Mandas 52 (futuro edificio). Actualmente se desarrolla en diferentes espacios: Sukaldea Paseo Duque de Mandas 32, bajos de la torre de Atocha (sede temporal) Hirikilabs- tabakalera (antiguo edificio de bomberos) Calle Easo 41-43, 1º Piso (Lugar donde se desarrollan los laboratorios ciudadanos)	Ayuntamiento de San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa y Gobierno Vasco	Reutilizado. fábrica de tabacos	Mauro Serrat. Fecha construcción: 1933 Rehabilitado por: Jon y Naiara Montero. Fecha rehabilitación: 2008-2013	Tabakalera es un centro de creación de cultura contemporánea en proceso de construcción, con el propósito de generar pensamiento crítico, reflexión y debate

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CENTROS CULTURALES, DE PRODUCCIÓN, ETC. INAUGURADOS EN ESPAÑA DESDE 1950 HASTA 2014 (POR FECHA DE INAUGURACIÓN)												
DENOMINACIÓN	TIPOLOGÍA	FECHA DE INAUGURACIÓN	UBICACIÓN				TITULARIDAD / GESTIÓN	CONTINENTE			CONTENIDO / COMETIDO	
			LOCALIDAD	PROVINCIA	COMUNIDAD AUTÓNOMA	DIRECCIÓN		WEB	TIPO DE EDIFICIO	ARQUITECTO/S Y FECHA DE CONSTRUCCIÓN		
Museo de Arte Contemporáneo de la Región de Murcia – MUCAM ☒	Museo	¿?	Cartagena	Murcia	Región de Murcia		Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Ayuntamiento de Cartagena	Reutilizado. Anfiteatro y plaza de toros de Cartagena + proyecto de nueva construcción	Año 70 de nuestra era (en la época flavia) el anfiteatro romano. 1854 (Plaza de toros). Arquitecto: Jerónimo Ros Jiménez. Proyecto nuevo edificio: ACM			
Centro de Creación de las Artes de Alcorcón CREA ☒ *Incluido dentro del complejo «Ciudad del Circo»	Centro de creación	¿?	Alcorcón	Madrid	Comunidad de Madrid	c/ Libertad, s/n 28924 Alcorcón, Madrid	Empresa Municipal de Gestión Inmobiliaria de Alcorcón (EMGIASA)	Nueva planta (sin terminar)	Javier Camacho y Pedro Bustamante			
Canòdrom Centre d'Art Contemporani de Barcelona ☒ ↑	Centro de arte	¿? *Sin llegar a inaugurarse es reconvertido, renombrado y reubicado en Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani de Barcelona, 2012	Barcelona	Barcelona	Cataluña	c/ Concepció Arenal, 165-185 08027 Barcelona	Ayuntamiento de Barcelona y Generalitat de Catalunya	Reutilizado. antiguo Canòdrom Meridiana	Antonio Bonet Castellana			
CaixaForum Sevilla ☒	Centro social y cultural	Apertura prevista en 2017	Sevilla	Sevilla	Andalucía		Obra Social Fundación "la Caixa"	Nueva planta. (Torre Pelli antigua Torre Cajal)	Proyectado por Guillermo Vázquez Consuegra			

