

NT

NÚMERO 1 / DICIEMBRE 2008

museo y
territorio



M museo y
territorio

EDITA

Junta de Andalucía–Consejería de Innovación,
Ciencia y Empresa, MUPAM, Dirección General de Cultura-
Ayuntamiento de Málaga, Proyectos I+D HUM2005/01196,
Grupo P.A.I.: HUM-0283, UMA–Vicerrectorado de Cultura

DIRIGE

Teresa Sauret

CONSEJO DE REDACCIÓN

Teresa Sauret

Dirección

Nuria Rodríguez Ortega

Subdirección

Elisabel Chaves

Secretaría

COMITÉ CIENTÍFICO EXTERNO

Leticia Azcue

Museo del Prado

Roberto Carvalho de Magalhaes

Universidad de São Paulo, Brasil

Jesús Pedro Lorente

Universidad de Zaragoza

Consuelo Luca de Tena

Ministerio de Cultura

Dominique Poulot

Universidad de París I

Santos Zunzunegui

Universidad del País Vasco

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNO

Miguel Briones

Licenciado en Filología clásica

Ángela Caballero

Departamento de Historia de la Pedagogía

Oscar Carrascosa

Doctor en Filología hispánica

Reyes Escalera

Departamento Historia del Arte, UMA

Sebastián García Garrido

Área de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, UMA

Adalberto Martínez

Departamento de Didáctica de la
Expresión artística y musical, UMA

Juan María Montijano

Departamento Historia del Arte, UMA

José Miguel Morales

Departamento Historia del Arte, UMA

Javier Ordóñez

Departamento Historia del Arte, UMA

Nuria Rodríguez

Departamento Historia del Arte, UMA

Rafael Sanchez-Lafuente

Departamento Historia del Arte, UMA

Juan Antonio Sánchez

Departamento Historia del Arte, UMA

Teresa Sauret

Departamento Historia del Arte, UMA

ASESORES CIENTÍFICOS

Julia Barroso

Universidad de Oviedo

Gonzalo Borrás

Universidad de Zaragoza

Xesqui Castañer

Universidad de Valencia

Miguel Ángel Castillo

Universidad Autónoma, Madrid

José Manuel Cruz Valdovinos

Universidad Complutense de Madrid

Alberto Darías

Universidad de La Laguna

Pedro Galera

Universidad de Jaén

José Manuel García Iglesias

Universidad de Santiago

Ana María Guach

Universidad Central de Barcelona

Ignacio Henares

Universidad de Granada

Maria de Reyes Hernández

Universidad de las Palmas de Gran Canarias

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Alfredo Morales

Universidad de Sevilla

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Leticia Ruiz

Museo del Prado

Domingo Sanchez-Mesa

Universidad de Granada

Carmen Sanz Díaz

Ministerio de Cultura

Miguel Taín

Universidad de Santiago

Luz Ullarte

Universidad de Jaén

Yarza Joaquín

Universidad Autónoma de Barcelona

© Fotografías, sus autores

© Textos, sus autores

Diseño y maquetación

Antonio Herráiz PD

Impresión

Gráficas Urania

ISSN 1888-4393



editorial

La Revista: *Museo y Territorio* surge con el objetivo de llenar un espacio que consideramos insuficientemente cubierto dentro de las publicaciones especializadas en museología y museos en general, esto es, una publicación científica en la que se investigue y plantee nuevas propuestas sobre el correcto tratamiento del Patrimonio Cultural a través de la dinámica del Museo.

Para ello, mediante estudios especializados, sus objetivos son:

PROMOVER la investigación y la difusión de estrategias para la correcta intervención sobre el Patrimonio Cultural desde criterios museológicos y museográficos.

FOMENTAR la investigación y difusión de un corpus teórico sobre Difusión y Educación en el Museo, teniendo en cuenta las nuevas demandas de la sociedad global, el reto de democratizar sin banalizar que plantea el turismo cultural, y el desarrollo de las nuevas ideologías museológicas y museográficas que ha traído consigo el cambio de siglo.

INCENTIVAR la investigación y estudio de las potencialidades inherentes a las nuevas tecnologías informáticas y digitales para las actividades de musealización, difusión y educación del Patrimonio Cultural: itinerarios virtuales, circuitos en red, actividades interactivas, museos globales, integración de tecnologías, etc.

VINCULARSE, en principio, al *Museo del Patrimonio Municipal de Málaga*, en tanto que pueda servir de modelo de intervención en la relación Museo y Territorio.



sumario

- 7 experiencias en el museo
María Victoria Atencia

dossier temático

- 8 Pensar el Museo
Una experiencia concreta:
El Museo del Patrimonio Municipal
Teresa Sauret
UMA / MUPAM

investigación

- 49 Los museos cívicos toscanos,
depositarios de la cultura del territorio
Roberto Carvalho de Magalhães
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DEL ARTE DE FLORENCIA
- 59 Los nuevos museos de arte
contemporáneo en el cambio de milenio:
una revisión conceptual y urbanística
Jesús Pedro Lorente
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
- 87 Tarraco viva, un modelo de divulgación del
Patrimonio Histórico
Magí Serit Jol
DIRECTOR DEL FESTIVAL TARRACO VIVA.
MUSEO DE HISTORIA DE TARRAGONA
- 99 Grupos de arte y vanguardias.
El caso español: una mirada al
Grupo Picasso de Málaga
Julia Barroso Villar
UNIVERSIDAD DE OVIEDO
- 115 El Diccionario de Tradiciones y costumbres
andaluzas en la literatura y artes plásticas
del siglo XIX y las nuevas tecnologías
Elisabel Chaves
MUPAM

entrevista

- 121 Guevara, Alberca, Virgilio y de Ramón
caminando hacia París. Noviembre de 1957
Nuria Rodríguez Ortega
UMA-MUPAM

intervención

- 131 *Los desposorios místicos de Santa
Margarita* del Parmigianino
Estrella Arcos
UMA / QUIBLA RESTAURA S.L.

informe

- 143 Una obra recuperada para la
Colección Municipal: *Los de Igueriben
mueren* de Muñoz Degrain. Informe sobre
su propiedad
Elisabel Chaves
MUPAM

145 agenda de actividades

Departamentos de Difusión, Educación,
Formación y Accesibilidad
Elisabel Chaves / Simón Sánchez /
Julia de la Torre
MUPAM



Ni siquiera adviertes que has cruzado desde la acera al ámbito, desde el espacio de la fuente de Torrijos pintada de bronce al de un muelle suelo de tablas que imperceptiblemente cede para acoger tu paso. Y ya no estás en un trozo de Málaga entre dos semáforos sino en la que puede ser una Málaga detenida para mirar su historia, la colección de instantes que, renovándose, se sucede. Estás ante una Málaga que guarda en orden un patrimonio soberanamente ciudadano. En orden y en luz. Porque sólo una lámina de cristal ha separado los dos espacios que se contemplan, y entras en el Museo pero siempre después de la luz que te precede. Y luego, mientras lo recorres, sigues yendo luz adelante y, cuando crees haberla perdido, la ves que vuelve a entrar

experiencias en el museo

entre dos muros casi contiguos, entre dos lienzos de pared separados sólo por el espacio preciso para que ella quepa, siempre la misma y diferente siempre, teñida aún del color de los ficus, los almecinos, las palmas, las altas araucarias augustas. Entra por una fachada que no es sino una lámina de aire, y esa luz toca con la yema de los dedos el cadmio, el bermellón, las tierras quemadas que son sólo un pretexto para enmarcar ese tacto, su detención transitoria. Y entonces te das cuenta de que el Patrimonio de Málaga, el que el Museo ha ido enmarcando a tramos, es esa luz de los sentidos atenuada por el interminable discurrir de los días y que sólo por ella se justifica y alza todo lo demás, y te das cuenta de que tú eres también, en el Museo, hechura de esa luz que te contiene. **María Victoria Atencia**

Pensar el museo

El artículo 3º de los Estatutos del ICOM enuncia como museo a una *institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que lleva a cabo investigaciones relativas a los testimonios materiales del hombre y de su medio, los adquiere, los conserva, los comunica y sobre todo los expone con fines de estudio, de educación o deleite.*

Puede parecer innecesario recurrir a la ya tradicional definición en un momento en el que las instituciones y la sociedad están inflacionando los territorios con estos espacios culturales; puede parecer innecesario, pero no lo es, porque, precisamente por esa inflación museística se están denominando así a lugares que lo más parecido que tienen con un museo es que hay reunidos en ellos un conjunto de «cosas».

Vivimos un momento en el que parece que con tener/poseer un conjunto de objetos más o menos singulares es justificación suficiente para constituir un museo. Estamos en un tiempo en el que la «cosa» por sí misma no pide más que un espacio en donde contenerse.

Las más de las deseadas veces se predica en el desierto cuando se explica que lo primero que se necesita para constituir un museo es un proyecto museológico, porque: ¿quién lo tiene?. Si nos ponemos a buscar, un altísimo tanto por ciento de los llamados museos existentes, carecen de él, sólo parece necesitarse una colección y un inmueble, a veces sólo el inmueble, citemos al Guguenghein. El marketing hace el resto.

Pero esto no es serio. Los profesionales tenemos la obligación de alzar la voz y decir ¡basta! No se debe, ni se puede, frivolar con el museo, ni con la cultura. Por ello, parece oportuno indicar que lo primero que hay que hacer cuando se decide abrir un museo

SEEO

es pensarlo. Pensar el museo. De ahí que, aunque parezca elemental, era oportuno comenzar estas reflexiones con la definición básica de lo que es/debe ser un museo.

Si desgranamos dicha definición se advierte que hay una condición implícita en ella, que es la de concebirlo como una institución dedicada a la conservación y proyección social de una parte del patrimonio cultural de la sociedad¹. Sin duda, éstos son los pilares básicos sobre los que se sustenta el museo, pero hay mucho más que hacer y que decir desde él. En principio, el concepto «conservación» nos lleva tanto a asociarlo a contenedor como a protección y sociabilización y esto último, el acercarlo a la sociedad, nos conduce a accesibilidad, lo que quiere decir claridad.

De esta manera, tan necesario, y oportuno, es diseñar las acciones dirigidas a una correcta conservación del Bien como el articular discursos en el que se estructuren itinerarios en donde la obra esté cubierta bajo el prisma de todos los objetivos: conservación, conocimiento y deleite.

Pero no sólo es eso. Actualmente, al museo se le exige mucho más. Por parte de la sociedad, antes se demanda

ocio que conocimiento, y en cualquier caso, el medio para un ejercicio de apariencia social²; de la institución que lo rige, rentabilidad, aunque a lo mejor no tanto económica como política; también modernidad, en el sentido de justificarlo como un elemento más de apoyo al desarrollo sostenible territorial y fundamentado en la excepcionalidad, que la mayoría de las veces se entiende por espectáculo.

Todo ello hace necesario repensar el museo y actuar sobre la colección teniendo en cuenta unas posibilidades de comunicación que hasta hace poco tiempo no se consideraban necesarias.

El primer factor a tener en cuenta es la imbricación entre museo/edificio/institución en un contexto territorial. De lo que deviene que debe estar al servicio de ese espacio, pero no entendido desde el punto de vista geográfico, sino desde su conceptualización como un territorio semantizado, lo que nos lleva a analizar la relación museo-territorio.

Para resolver esta cuestión se debe iniciar por tener en cuenta el Bien Cultural y su conexión con el contexto, entendido éste desde la población a los usuarios,

¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A., «Los grandes museos y sus problemas». *Historia del Arte y Bienes Culturales*, Cuadernos nº VIII, IAPH, Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Ed. Comares, 1998, pp. 86-94, (p. 86).

² ZUNZUNEGUI, S., *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, Alfar, 1990, p. 9.

dossier



actividades económicas, factores medioambientales...³, en conclusión, todos aquellos factores que caracterizan un espacio, ya que la atención aislada sobre el objeto sin atender a su contexto resulta hoy día insuficiente para responder a la demanda de conocimiento y disfrute.

Y no me estoy refiriendo en esta ocasión al impacto que puede sufrir en el contexto el consumo del objeto, que sin duda es otra cuestión a tener en cuenta a la hora de planificar la relación Museo-Territorio, sino desde la perspectiva de la conexión cultural, como plataforma de referencia para profundizar en la comprensión del bien. Porque me parece que la línea de preocupación de los teóricos de la planificación sobre el consumo de lo patrimonial está derivando hacia otros tipos de relaciones y se está olvidando lo que signifi-

ca la «presentación» de objeto para su consumo o, lo que es lo mismo, su uso, conocimiento y disfrute, que siempre debe ir encaminado al principio de *conocer para conservar*.

Es por eso que para mí, el acto de «pensar el museo» radica en establecer unos nexos entre el museo-objeto y la ciudad, entendida como territorio con identificadores particulares, que creen unos circuitos en los que la información, en un itinerario que pasa de lo particular a lo global, se funda para transmitir ese significante global que permita la revalorización cultural del espacio y del Bien cultural en particular, haciendo de su operatividad para estos fines la estrategia de conservación del Bien. Para resolver la citada ecuación, un primer paso sería «intencionar la mirada».

Si las razones de un museo pasaron desde el ideal ilustrado de realizar un «mirar selectivo hacia el pasado», a obtener una «consideración global del pasado» según los intereses románticos, actualmente, la asocia-

³ SALMERON, P., «Alianzas para la conservación. Un instrumento de planificación integrada del Patrimonio cultural en el territorio», en *Repertorio de Textos Internacionales del Patrimonio Cultural*, Cuadernos nº XIV, IAPH, 2004, p. 18.

ción Patrimonio-Turismo-Economía exige otra nueva forma de mirar: «una mirada para experimentar».

Sin embargo, al hablar desde el horizonte del historiador del arte, el mirar se nos queda insuficiente y apostamos por el percibir, que implica una complicidad con el objeto, con el entorno y con el territorio, que obliga a trabajar esa mirada desde la intención. Por ello, cuando me pronuncio por una mirada intencional lo que estoy exponiendo es la intención de crear una trampa para atrapar el sentido, como tan acertadamente sugiere Santos Zunzunegui⁴.

Cuando hablo de «sentido» lo hago desde una posición greimasiana⁵, porque, entiendo el término como una acción que se somete a un recorrido de significantes que proponen una lectura conceptual, en horizontal y tridimensional del espacio.

Como se verá más adelante, lo que pretendo hacer entender es que hay que conducir desde el/un museo, a partir de esa mirada intencional, hacia un recorrido que se inicia en un objeto que ha sido investido de valores al aplicarle un relato, que ha sido puesto en relación con un texto más amplio dentro del museo, y que le ha dado un sentido de identidad a la imagen al situar el concepto sobre ellos. De esta manera, el objeto, por esta «investimenta» de valores, adquiere una semiosis en un primer nivel, que se traslada por el interpretante a un tercero, pasando por un segundo en el contexto general del museo, que sería la localización de ese valor de identidad en la ciudad⁶.

Con esto seguimos también las tesis de Wittgenstein para quien el pensamiento actual exige: *ver los datos en su relación recíproca y resumirlos en una imagen general que no tenga la forma de un desarrollo cronológico*⁷, y esto

tiene mucho que ver con mi criterio de lo que se debe planificar a la hora de «pensar un museo».

Porque, en principio, arrancamos de una idea básica: la mirada en el Museo no es inocente. Primero, porque el visitante va predispuesto a realizar una experiencia sensorial, emocional, lúdica... y, en cualquier caso, diferente. Segundo, porque en un museo la mirada NO TIENE QUE SER INOCENTE.

Si nos ceñimos a la referida definición de Museo por el ICOM antes citada, al combinarse conocimiento con difusión y disfrute ya se está condicionando un tratamiento del Bien, porque se le exige que, a la vez que instruya, se haga comprensible y produzca un cierto estado de satisfacción. Por lo tanto, se está indicando un tratamiento que en cierta manera «manipule» el Bien, en el sentido de efectuar sobre él una presentación intencionada que resuelva estos objetivos.

Si a esto añadimos los condicionantes de la intencionalidad de la política cultural programada, el tratamiento del objeto en el museo, la justificación del museo en sí mismo, tiene que resolverse desde esos parámetros de la intencionalidad apoyada en la dinámica de la comunicación conceptual.

Por ello, al Pensar el Museo, entiendo que la Mirada Intencional implica un sentido de la manipulación que radica en comprender que el Bien dentro del Museo debe ser contemplado desde un doble plano: el de su sustentabilidad y el de un sujeto más de una cadena de elementos que se encuentran sometidos a un texto, o una secuencia de textos que van desde la intrínseca a la del espacio ocupacional, a otras más amplias que desbordan los límites de esa área concreta de la exhibición hacia la del territorio en el que se inscribe.

Lo que podemos resumir como *materializar la conducción del entendimiento de la mirada*⁸.

Todo lo anteriormente expuesto ha supuesto el punto de partida para una experiencia concreta: el proyecto museológico del *Museo del Patrimonio Municipal* de Málaga.

⁴ ZUNZUNEGUI, S., *Metamorfosis...* ob. cit., p. 13.

⁵ GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Grados, 1982, pp. 372-373.

⁶ Desde una conceptualización peirciana. Vid. RIVAS MONROY, M^a U., «La semiosis: un modelo dinámico y formal de análisis del signo» en *Razón y Palabra*, rev. electrónica, febrero-abril, 2001.

⁷ Cit. por: ZUNZUNEGUI, S., «Vértigos en la mirada», DÍAZ BALERDI, I., *Misceláneas Museológica*, Bilbao, 1994, pp. 35-46 (p. 43).

⁸ ZUNZUNEGUI, S., *Metamorfosis...* ob. cit.

dossier

UNA EXPERIENCIA CONCRETA: EL MUSEO DEL PATRIMONIO MUNICIPAL

El Ayuntamiento de Málaga ha reunido, desde el 26 de junio de 1489 que se constituyó, un amplio y variado Patrimonio de carácter histórico artístico. Buena parte de él se encuentra custodiado en el Archivo municipal (documentación y biblioteca), repartido por la ciudad como parte del mobiliario urbano y el restante almacenado o decorando los despachos de sus dependencias.

En el siglo XIX (1874), como respuesta a una política cultural planificada⁹, se empezó a crear una colección de obra pictórica de artistas contemporáneos con unos criterios razonados que conformaron la primera colección municipal y fue el pretexto para crear el primer Museo Municipal¹⁰, dependencias que se cierran cuando a primeros del siglo XX se inaugura el nuevo Palacio Municipal en el Parque y en donde, a pesar de haberse previsto, no liberan espacios para las instalaciones del museo.

Durante todo el siglo XX, la colección municipal se enriquece, pero de forma espontánea, pues desaparece la intencionalidad coleccionista y el objetivo de reabrir el museo.

En 1990, como consecuencia de las celebraciones organizadas para celebrar el V Centenario de la constitución del Ayuntamiento, se encargó un inventario completo del Patrimonio Municipal y se organizó una exposición con buena parte de él¹¹, ejercicio de puesta en valor del Patrimonio Municipal que tiene su continuación en la exposición organizada en 2001¹² con los ingresos realizados a partir de 1990 y el rescate de obras mediante procesos de restauración o localización. Ambas acciones pusieron de manifiesto el alto valor de la Colección Municipal, y del Patrimonio Municipal en

⁹ SAURET GUERRERO, T., *Política Cultural y Coleccionismo Municipal*, Málaga, Ayuntamiento, 2007

¹⁰ *IBID.* pp.

¹¹ Los estudios de catalogación se publicaron en: MORALES FOLGUERA, J.M., SAURET GUERRERO, T., *Patrimonio artístico y Monumental*, Málaga, Ayuntamiento, 1990. La exposición se tituló: *Patrimonio Artístico y monumental del Ayuntamiento de Málaga*. Ayuntamiento, Palacio del Miramar, Marzo, 1990. Comisarios: J.M. Morales y T. Sauret.

¹² *Pasado y presente... ob cit.* Comisaria: Teresa Sauret.

general, y el interés que suscitaba en la ciudadanía, a la vez que se entendió las posibilidades que tenía, debidamente tratado, para generar un equipamiento cultural a partir del cual se ofertaran mecanismos de educación y comprensión del patrimonio, así como discursos para definir las señas de identidad de la ciudad. Estas perspectivas, junto a la aspiración de conseguir la Capitalidad Cultural para el 2016 y como una acción más que repristinara la cultura de la ciudad, determinó la creación del Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM).

El museo se inauguraba el 6 de marzo de 2007 con una colección de 98 piezas expuestas y unos fondos de más de 4000. Para el diseño del proyecto museológico se tuvo en cuenta los siguientes factores.

En primer lugar, que el MUPAM es un organismo en donde se van a desarrollar una serie de funciones que deben estar sometidas a una norma regulada por el ente que lo gestiona. Por ello, debe estar regida por una constitución escrita que estipule su status jurídico y su naturaleza permanente de organismo sin fin lucrativo, en conformidad con las leyes nacionales relativas a los museos, al patrimonio cultural y a las instituciones que no tienen dicho fin lucrativo.

La autoridad de tutela -que hemos denominado como organismo gestor- tiene la obligación de proteger y cuidar los diferentes bienes de las colecciones y la documentación que se produce, los locales, instalaciones y equipamiento; el personal encargado de gestionar la organización del museo y sus actividades, así como los bienes financieros (presupuestos propios). Igualmente debe determinar y dirigir la política de la institución y asegurar que los bienes del museo se utilicen adecuadamente.

En el caso que nos ocupa, la institución gestora, el Ayuntamiento de Málaga, entiende que un Museo, el MUPAM en concreto, aún dependiendo de la Corporación Municipal y más específicamente del Área de Cultura, debe funcionar como un organismo autónomo en cuanto a presupuestos de desarrollo de la gestión se refiere, lo que no quiere decir que no deba actuar en coordinación con los intereses del Área y de otros



organismos de su competencia con los que pueda relacionarse o complementarse. Sólo desde esta voluntad inicial de autonomía podrá cumplir los objetivos que le son propios, como se enuncia en su definición legal.

En segundo lugar, que los objetivos citados tienen que estar en correspondencia con su especificidad, hecho que se contiene en la propia denominación, porque lo primero a lo que debe responder un museo es a su enunciado. El título debe ser referencia de

dossier

su contenido, por lo tanto, si hablamos de *Museo del Patrimonio Municipal*, estamos hablando de un museo que tiene por objetivo conservar, investigar y difundir el Patrimonio Municipal y cuya tutela corresponde a la institución municipal.

Por lo tanto, y como tercer factor, la función del museo, y de éste en concreto, es tanto la de conservar y mantener un patrimonio como la de conocerlo mediante una profunda investigación, difundir sus valores, a la vez que procurar que esa transmisión de conocimiento se haga de manera que forme y deleite.

Por todo ello, la aspiración del MUPAM no es ser sólo un espacio para el espectáculo y la diversión, ni un cementerio de obras para su conservación, sino la de convertirse en un ente vivo y activo en donde se gestione cultura, desarrolle una economía y, en consecuencia, esté dotado de una infraestructura humana, material y presupuestaria. Porque estamos hablando de hacer una puesta en valor de un patrimonio, disperso e inaccesible, a través de su ordenación y exhibición en un museo, no de un espacio que funcione como mero contenedor de una exposición permanente, que sería otra cosa con unas aspiraciones más limitadas en cuanto a logros de objetivos culturales se refiere. El estrecho límite de este objetivo imposibilitaría el intervenir sobre este patrimonio para que se convirtiera en un generador de actuaciones que permitiera acercar al visitante/ciudadano a la personalidad de la ciudad.

Para ello, el objeto susceptible de exhibición debe recibir un tratamiento ante y detrás del público, que permita no sólo su correcta conservación, conocimiento y difusión, objetivos básicos de todo museo, sino especialmente una intervención que posibilite el convertirlo en un sujeto con capacidad de transmitir la personalidad de su contexto, esto es, de la ciudad responsable de su existencia y características. Por ello, el reto del proyecto museológico del MUPAM ha sido el de fundamentarse en una reflexionada planificación de sus objetivos y de los discursos expositivos que han de ir elaborándose en él.

Resumiendo, el MUPAM tiene como finalidad hacer esa puesta en valor y proceso de gestión sobre la colección de Bienes Muebles del Patrimonio Municipal, atendiendo a la definición de Patrimonio que da la LPHE de 1985:

Patrimonio: Riqueza colectiva que contiene las expresiones más dignas de aprecio en la aportación histórica de los españoles a la cultura universal. Su valor lo proporciona la estima que, como elemento de identidad cultural, merece a la sensibilidad de los ciudadanos. Porque los bienes que lo integran se han convertido en patrimoniales debido exclusivamente a la acción social que cumplen, directamente derivada del aprecio con que los mismos ciudadanos los han ido revalorizando.

Pero, por otra parte, estamos hablando de Municipalidad, lo que quiere decir que estamos ante un conjunto de bienes, derechos y acciones cuya titularidad corresponde a Entidades locales, que estará gestionado por la institución municipal, así como que su proyección hacia la sociedad debe efectuarse en función de que ésta se vea reflejada, en sí misma y en sus intereses, a través de los contenidos del museo y de los relatos que se articulen a partir de ellos. Puesto que no estamos hablando de un museo de Bellas Artes, Arqueológico, de Historia, de las Ciencias..., cuyos objetivos radican en la puesta en valor y articulación del acercamiento a la ciudadanía de sus contenidos a partir de ellos mismos, sino de un conjunto que es consecuencia de la interrelación entre el organismo municipal, la ciudadanía y la ciudad.

En este museo concurre otro factor y es que el ciudadano hace suyo el museo y su contenido, primero porque se ve reflejado en él; segundo porque lo entiende como consecuencia de su historia, en la que participa como miembro, tercero porque es municipal, lo que quiere decir de la municipalidad. Todo ello condicionará la organización y presentación de la colección.

Planteamiento conceptual

Cuando el ojo sea educado, el pueblo verá en los cuadros otras cosas que el tema.

PAUL SIGNAC, 1891

Como punto de partida (y a modo de advertencia) hay que decir que el proyecto museológico del MUPAM se ha pensado puntualmente desde la mirada del historiador del arte.

Esta aclaración puede parecer innecesaria, pero no es así, ya que las instituciones, y la sociedad en general, están exigiendo, cada vez de forma más insistente, una espectacularización de la cultura y por atender a estas exigencias, los museos y los objetos que se exhiben en su interior están recibiendo un tratamiento y un uso que nos alejan de los objetivos y las funciones que debe poseer el museo. Por eso insisto en que en este proyecto la reflexión de cómo y qué debe estar en él se ajusta a unos criterios que tienen su fundamento en la relación Historia del Arte-Patrimonio en tanto que sigue los principios de: *Conocer para conservar, conocer para intervenir, Difundir para conocer y conservar*¹³, o como Ignacio Henares lo redefinió: Conservar qué, para qué y cómo¹⁴.

En páginas anteriores se ha justificado la necesidad de «pensar el museo» y cómo la construcción de «la mirada intencional», siguiendo los planteamientos de Santos Zunzunegui, sería la plataforma de inicio de esa necesaria reflexión de un proyecto museológico.

Para el caso concreto que nos ocupa el horizonte de expectativas de donde partimos es una ciudad que aspira a convertirse en una ciudad de museos/ciudad museo y no voy a entrar ahora en las diferencias que hay entre

una y otra¹⁵. Lo que sí hay que tener en cuenta es que el MUPAM no constituye un hecho aislado en el contexto territorial de Málaga, ni por su especificidad puede plantearse como un ente aislado.

Si nos centramos en los marcos teóricos que hasta aquí hemos expuesto, el relacionar el museo con el territorio implica establecer unos vínculos conceptuales en los que la identidad territorial se resuelva por semiosis desde la misma ciudad¹⁶.

La estrategia que he propuesto para el proyecto museológico del MUPAM parte de una cadena de secuencias que arrancan de:

- Interpretación de lectura del objeto en el museo
- Trasladar su significación a un fragmento urbano que tenga relación con dicha significación
- Trasladar el significante al contexto general urbano.

Partiendo de este último punto, se inicia un proceso en el que cobra sentido el proyecto de musealización del territorio. Con ello no estamos proponiendo exactamente la tesis de Franco Minissi de resolver la ecuación de *el museo fuera del museo*¹⁷, que aunque plantee nuevas perspectivas al tratamiento del monumento en el concierto urbano, no deja de mantenerse vinculado a principios básicos de la Carta de Atenas de 1931 al sostener el concepto de espectacularización del monumento.

¹³ *Historia del Arte y Bienes Culturales*, Cuadernos nº VIII, IAPH, Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Ed. Comares, 1998.

¹⁴ HENARES, I., «Conocimiento histórico y tutela», en *Historia del Arte y Bienes Culturales*, Cuadernos nº VIII, IAPH, Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Ed. Comares, 1998, pp.10-16 (p. 10).

¹⁵ Para profundizar en el tema vid. SAURET, T., «Musealizar o museificar. Málaga ciudad museo» en *1 Jornadas de especialización Patrimonio y Ciudad: hacia una red territorial de museos locales*. 19-21 de junio 2007. Málaga, Museo del Patrimonio Municipal en SAURET, T. (Ed.), *Patrimonio y ciudad: Hacia una red territorial de museos locales*. Col. MUPAM Formación nº 2, (en prensa).

¹⁶ SERRANO, H., *El objeto arquitectónico y su concepto antropofilosófico*, dialogandoarq.arq.unam.mx

¹⁷ MINISSI, F., «Il museo fuori del museo», en *Museologia. Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte* Atti del 2° Convegno Internazionale di Museologia, Firenze, 26-30 maggio. 1982, pp. 329-332. Trató sobre el mismo tema en: MINISSI, F., «Musealización y vitalización de la ciudad», en *Patrimonio y ciudad. Reflexión sobre Centros Históricos*, Cuadernos, nº V, 1994, IAPH-Junta de Andalucía, pp.122-127 (p. 124).

dossier

Mi propuesta va más en la línea de trabajar sobre la percepción consciente¹⁸ y seleccionar elementos del territorio que se connotan de una significación añadida a las de singularidad o monumentalidad, como puede ser el de la representatividad, al ponerse en relación con el significante del objeto.

Para ello, el primer paso consistiría en definir conceptualmente el territorio y dibujar su mapa de identidades. Este planteamiento llevado al caso concreto de Málaga nos remite a elaborar unos índices de significación definidos en función de tres unidades: Clima, Historia y Cultura.

EL VALOR MEDIOAMBIENTAL

La situación geográfica de Málaga ha generado un microclima que se ha difundido como valor de excepcionalidad y ha sido el responsable del desarrollo de una actividad económica fundamentada en productos singulares que, a su vez, han generado una economía basada primordialmente en el comercio. Circunstancia que se ha visto completada por una atracción por el lugar, generadora de la afluencia de otras nacionalidades y culturas, acuñando sobre ella los valores del cosmopolitismo y la universalidad.

Otros muchos identificadores se pueden entender del espacio, pero serían consecuencia de estos básicos señalados. Por lo tanto, como marco conceptual susceptible de desarrollo contamos con los conceptos de Excepcionalidad, Cosmopolitismo y Universalidad, unos parámetros que pueden integrarse cómodamente con el de Singularidad y asociación a lo edénico, mensaje exportable de cara a la atracción exterior.

Sin duda, el primer mensaje de proyección del lugar lo constituye su categoría de espacio de resolución de lo edénico, contenido asociado al clima; un valor explo-

tado a partir de la poetización del concepto de autores como Vicente Alexandre que, mediante unos versos incomparables, asoció la ciudad al paraíso¹⁹.

La ciudad oferta esta secuencia desde distintas opciones, una es la luz que se traslada al color: de las fachadas lisas o decoradas y de los espacios verdes o de las cada vez más numerosas manchas de color, base de un programa de ornamentación vegetal reciente.

El programa de musealización de este factor identificador se está realizando mediante la puesta en valor de determinadas unidades botánicas que se han constituido en referentes de esta singularidad definitoria. Estas serían:

- El eje Parque/Alameda
- Jardín Botánico de la Concepción
- La Cónsula
- Cementerio inglés

A los que habría que añadir otras áreas verdes en donde se conservan especímenes singulares, valgan de ejemplo el *Palo borracho* del jardín de Muelle Heredia, el *ficus* gigante de los jardines de Picasso, los *ficus* del Hospital Civil e incluso los Paseos de Miramar, Limonar o Pedregalejo en donde a las vías públicas se asoman ejemplares espectaculares de una flora exótica que han terminado por identificar las excelencias climáticas de la ciudad.

Actualmente constituyen unidades aisladas que invitan a un recorrido espontáneo. Institucionalmente, el Ayuntamiento, a través del centro de interpretación de la Finca de la Concepción, es el que realiza esa labor de difusión de los valores medio ambientales del lugar, un proyecto que se complementa con los itinerarios definidos en el Parque.

Pero la luz y el color en la ciudad posibilitan otras ofertas que enlazan conservación y difusión mediante un programa que coordine el acceso al conocimiento de otras unidades culturales que han experimentado una puesta en valor al efectuarse intervenciones sobre ellas por la que se han incorporado al catálogo monumental de la ciudad. Me estoy refiriendo, por ejemplo, al rescate

¹⁸ PÉREZ ESCOLANO, V., «Musealizar versus museificar», *Cuadernos IV, Patrimonio y ciudad*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, p. 135.

¹⁹ ALEIXANDRE, V., *Poemas paradisíacos*, Málaga, Arroyo de la Miel, 1952.

Fachada principal del MUPAM



de las decoraciones pintadas en fachadas de inmuebles datados entre el XVI al XVIII o al Plan color del Centro Histórico con el que se pretende restituir la imagen cromática del XIX arquitectónico malagueño²⁰.

EL VALOR HISTÓRICO

Con 2.800 años de Historia, la ciudad es una ciudad museo-arqueológico en sí misma, hecho demostrable en la cantidad de yacimientos exhumados recientemente, de los más espectaculares, los hallazgos del Palacio de Buenavista, el del edificio del Rectorado, los de los jardines de Ibn Gabirol, Plaza de la Marina, calle Alcazabilla o la paulatina incorporación a la escenografía ciudadana de lienzos de muralla, puertas y torres del circuito islámico,... a los que se podrían ir añadiendo otros como pudieran ser los yacimientos de los Campos Elíseos, Calle Camas, Atarazanas..., actualmente ocultos por vías y edificaciones.

Esta riqueza arqueológica puede constituir uno de los mejores parámetros para espectacularizar la historia, aunque con ello caigamos en los errores cometidos en los restos de muralla nazarí de Calle Carretería o en el yacimiento del Museo Picasso, puestos en diálogo con otras intervenciones más acertadas como la de los restos de la Puerta de San Buenaventura incorporada en la Librería Proteo²¹ o los de la factoría de *garum* fenicio-romana del Edificio del Rectorado.

Pero no todo es Edad Antigua. Durante la Edad Media fue capital del califato y de una taifa, y la Alcazaba es el testigo para demostrarlo. Destacó por su importancia defensiva quedando importantes restos de ello (lienzos de murallas, torres defensivas, fortalezas). Durante la Edad Moderna, su trama urbana se violentó con palacios, iglesias y conventos de los que quedan ejemplos de la arquitectura civil y religiosa que son una muestra muy significativa del barroco andaluz.

Y sin duda fue la arquitectura y el urbanismo del siglo XIX del Centro Histórico los que dotaron de protagonismo al lugar. Constituyen uno de los mejores ejemplos nacionales para explicar los aires de experimentación que supuso el siglo, hasta el punto que, por su unidad, ha sido considerado un ejemplo, en clave menor, del París de Haussmann, pero desgraciadamente no debidamente apreciado. Todo esto nos patentiza las posibilidades referenciales del factor Historia en la ciudad, que está definida por la idea del Cosmopolitismo. Estas singularidades han dado como resultado un territorio en donde la historia se ha construido a partir de las aportaciones de diversos modelos culturales que han confluído en un territorio que, por sus condiciones geográficas, se ha mostrado con una extraordinaria capacidad de absorción de ideas, personas, y estrategias políticas.

Hasta ahora, la contemplación de la Historia de la ciudad en el territorio y en la ciudad, se encuentra en las actuaciones sobre los grandes conjuntos monumen-

²⁰ CASADEVALL SERRA, J., *Estudio del Color del Centro Histórico de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento, 1999, nota 57.

²¹ ALFARO, L., «Librería Proteo, renueva y recupera», *El Observador* no 43, junio-julio 2004, pp. 50-51.

dossier

tales o Patrimonio referencial del lugar, en el que las intervenciones se han mantenido en la misma línea de la espectacularización, «desembaraçando»²² las zonas limítrofes, creando áreas de respeto en torno a ellas y desgajándolas del entorno urbano que históricamente no se concibió bajo estos criterios.

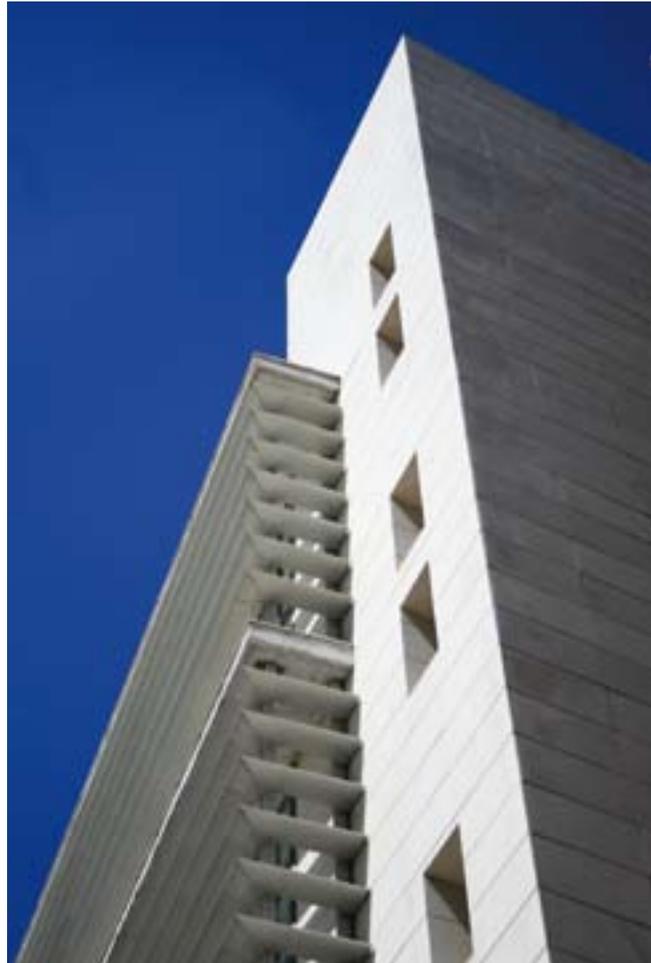
Esta línea mantiene el sentido romántico de la historia a partir del cual los hitos superlativos tienen la misión de ejemplarizar.

Pero la Historia también se refleja a través de la arquitectura y de los espacios urbanísticos, y es aquí en donde habría que hacer un ejercicio de planificación para incorporar otras unidades monumentales y fragmentos urbanos en los recorridos explicativos de la historia del lugar y en donde el establecer la relación objeto-ciudad cobra sentido.

EL VALOR CULTURAL

La personalidad del lugar se transmite, evidentemente, también por su cultura, que en nuestro caso se cimenta desde los inicios de su fundación y en donde comienza a marcar su personalidad que es la de la variedad, conseguida mediante la asimilación de las diferentes culturas que han pasado y conviven en el lugar. Por lo tanto, si tenemos que reducir sus características a las esenciales las resumiríamos en las del eclecticismo y liberalidad, lo que viene a significar respeto a la tradición y apuesta por la innovación. Esta posición ha generado un modelo cultural siempre abierto a nuevas propuestas, marcada por la diversidad y no de espaldas al pasado.

Cultura pasada es el Cerro del Villar (fenicio) o el de la Tortuga (íbero) con lo que informa sobre convivencia y concepto de progreso, y presente es Picasso como resumen de experimentación y vanguardia, polos



que se funden en una seña de identidad definida por Universalidad.

Hasta ahora, el referente imaginario de la ciudad se ha fundamentado en su condición de ciudad marítima, de fuerte carácter defensivo y con una economía basada en el comercio²³. Quizás por ello, los valores de ocio y edénicos han sido los que han prevalecido, pero como hemos visto, reconvertir esa idea y transmitir una nueva imagen no es imposible dada la personalidad del lugar,

²² Empleo intencionadamente el término por asociación a la práctica tardo medieval y de inicios de la Edad Moderna sobre el sentido de la diafanidad en la arquitectura de la época.

²³ SAURET GUERRERO, T., «Paisaje, ciudad e imagen: Málaga», *Cuadernos de Iconografía*, Madrid, F.U.E., 1992, pp. 323-333.

sólo constituye un ejercicio de pensar la ciudad, en clave de buscar otros signos definidores que respondan a una percepción del lugar más cualificada, un proceso que podía resolverse con ese proyectado plan de musealizar la ciudad concretando fragmentos de la memoria y presentarlos con un hilo conductor a partir de los objetos del MUPAM²⁴.

Museo y ciudad

Si partimos de la idea de que el museo que es un producto eminentemente urbano²⁵, no ya por lo que pueda significar como hito referencial en la trama urbana en función del inmueble en donde se ubique, sino como organismo que aspira a explicar de alguna forma un discurso que tiene que ver con la ciudad en el que se inscribe, resulta imprescindible analizar cuál debe ser la relación del museo con la ciudad.

En principio, con esta idea de fusión entre el museo y el territorio del que depende, lo que se pretende es disolver las tradicionales fronteras de un espacio que se ha cualificado por su significación como referente histórico y extender esos límites hacia otras zonas concebidas como periféricas o simplemente por ser consideradas como «otros» centros y que marcan una posición de diferencia con el Centro Histórico, establecido como referente histórico-monumental del lugar.

En principio, porque en Málaga ya no se puede seguir hablando de un Centro Histórico en clave del límite histórico medieval-barroco. El siglo XIX ya desbordó esos límites y, actualmente, se debe pensar la ciudad desde un nuevo sentido de lo cultural y de lo definible, especialmente después del desprecio que se ha manifestado por

aquellos valores que la *Carta de Venecia* de 1964 puso de evidencia como indispensable para avanzar en la tutela del patrimonio. Ajustándose a todos los vicios amenazantes sufrió la terciarización, se desarraigó a la población habitual y se le dotó de un nuevo carácter antisocial en tanto que fue usado desde unas perspectivas diferentes, y hasta a veces destructoras, de su cultura histórica²⁶.

Por otra parte, ajustándose a los objetivos actuales propuestos para Málaga, una ciudad entendida solo como histórica entre las coordenadas temporales de fenicios al XIX es insuficiente. De hecho, el fenómeno Museo Picasso ha hecho despertar la conciencia sobre la modernidad y ha provocado el empezar a plantearse una ciudad para el futuro y mirando hacia el futuro.

Como punto de arranque, pienso que hay que empezar reconvirtiendo el sentido de Málaga como ciudad. Quiero decir que si no es sólo sol, tampoco es sólo Historia, o Antigüedad y excepcionalidad histórica pensadas en clave de Antigüedad-XIX. La ciudad es algo más, es especialmente el territorio en donde el Centro Histórico es sólo una parte. Por lo tanto, uno de los objetivos del MUPAM es, desde el punto de vista territorial, disolver el concepto del límite y entender que la definición del lugar se puede encontrar en todo el territorio urbano.

De entrada, la ubicación del Museo y los elementos de enlaces que se establezcan entre él y la ciudad, acortarán distancias e incorporará otras áreas consideradas hasta ahora periféricas²⁷, entendiendo esos «no lugares»

²⁴ RIOBOO CAMACHO, F., y BAENA ALCÁNTARA, M^a D., «En la ciudad como en el museo», *Patrimonio y ciudad. Reflexión sobre Centros Históricos*, Cuadernos V, pp. 142-146.

²⁵ La existencia de museos en otros ámbitos territoriales no urbanos no contradice esta afirmación.

²⁶ HENARES, I., LÓPEZ GUZMAN, R., «Los Centros Históricos y su conservación», en *Villanueva de los Infantes*, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla la Mancha, 1993.

²⁷ Por ejemplo, al llamar la atención sobre el Cerro de la Alcazaba desde la superficie que ocupa los Campos Eliseos se hace de este espacio «otro» centro en cuanto se encuentran los restos más antiguos de la ciudad a partir de la necrópolis allí asentada; la incorporación del Muelle nº 1 a usos sociales imbricará el lugar para el ocio y la cultura y dará sentido a un espacio tenido en cuenta exclusivamente por su proximidad al mar; la expansión hacia el oeste y el nuevo eje creado de interrelación con el centro histórico tradicional que constituye el nuevo Paseo Marítimo de Poniente, con la parada monumental que supondrá el uso cultural que se piensa dar a la Tabacalera y la creación de una nueva unidad de patrimonio natural en el Parque del oeste ha convertido toda esta área periférica, e incluso marginal, en «otro» centro.

dossier

en principio como «antropológicos»²⁸ en tanto que son incomprensibles cuando se observan como «no centro», ya que sobre ellos ha estado ausente la mirada histórica-cultural que posee el Centro Histórico.

El museo se convierte, entonces, en un provocador de encuentros en los que el otro, los otros centros/lugares, dejan de estar marcados por la diferencia, por la alteridad, y se incorporan a la totalidad a partir de la creación de unos ejes-itinerarios que crean espacios, nuevos lugares para el encuentro. Por lo tanto, esos otros centros definidos entre su espacio y las fronteras surgidas de su alteridad, dejan de ser «otros» para formar parte de un todo, entendiendo ese todo como la nueva lectura que se hace de la ciudad.

Otro factor que posee el Museo para posibilitar la fusión de las partes en un todo desde sí mismo se encuentra en el edificio en donde está ubicado, estructura cúbica con fachada de cristal que facilita el concepto de lo ilimitado, entendiendo el mismo desde la idea lecorbusiana de museo. Esto es, atendiendo a la extensibilidad del espacio expositivo, en esta ocasión desde la relación museo-ciudad²⁹.

Porque toda cultura se ha inventado su propia forma de recitar su propio drama (mágico, mitológico o histórico) mediante una serie de objetos intencionadamente conservados, que expresen la relación del hombre con su mundo, donde mirar la realidad perdida que, en cierta manera, se recupera mediante el objeto investido de significado. Si desde esta perspectiva se entiende el museo, como una estructura de la existencia para recuperar el pasado³⁰ y éste se materializa en la ciudad, el vínculo entre territorio y museo debe establecerse desde la intimidad. O lo que es lo mismo, hacer que los objetos reales promuevan una doble misión, por una parte la

comprensión de la cultura universal a través de ejemplos puntuales y, por otra, la reelaboración por asimilación de la cultura propia³¹. Esta idea se plasma mediante la imbricación entre el objeto y el territorio a partir de considerar al museo como el agente mediador³².

Si coincidimos con Conrado Maltese en que el museo, al revestir a sus objetos de un contenido que siempre tiene que ver con la cultura de donde proviene, tiene una coordinación con el territorio³³, y también con donde se inscribe, y lo que se pretende es la comprensión del territorio, a lo que vamos es a una planificación sobre el correcto consumo del espacio, de nuevo pensando en ese sentido del museo en espiral de Le Corbusier.

Es por ello que, atendiendo a las características de la colección del MUPAM, consideramos que éste puede convertirse en la plataforma idónea para resolver las cuestiones anteriormente expuestas: por una parte, constituirse en el texto que relate las identidades del territorio, por otra, contribuir al proceso de musealización de la ciudad convirtiéndose en el museo base de unos itinerarios patrimoniales.

Como más adelante se verá, las características del inmueble en donde va a estar ubicado, así como en el fragmento de ciudad en el que se inscribe, lo convierte en la plataforma idónea para explicar una de las principales claves de identificación del lugar como es su excelencia medioambiental.

En principio, esos valores edénicos de la ciudad toman forma mediante la integración del edificio en su contexto territorial gracias a la disolución de su fachada sur, que al ser de cristal permite el desplazamiento en ambas direcciones del espacio exterior hacia el interior

²⁸ AUGÉ, M., *Los «no lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1993, pp. 49-79.

²⁹ BORALEVI, A., «La concezioni architettónica del museo in Le Corbusier», en *Museologia. Il museo...* ob. cit., pp. 66-74.

³⁰ ANGLE, I. C., «Storicità e pragmatività del museo», en *Museologia. Il museo...* ob. cit., pp. 27-29

³¹ HERREMAN, Y., «Museos y Turismo: cultura y consumo», *Museum Internacional* n° 199, (Vol 50, n° 3 1998, París UNESCO 1998, pp. 27-30

³² Idea que se desarrolla en la Declaración de Caracas de 1992 que trató sobre los *Museos: nuevos retos*. Vid. GÓMEZ DE BLAVIA, M., «El museo como mediador» en *Museum Internacional* n° 200, (Vol 50, n° 4 1998, París UNESCO 1998, pp. 21-26. RIOBOO CAMACHO, F., y BAENA ALCÁNTARA, M^a D., «En la ciudad ...» ob. cit.

³³ MALTESE, C., «Il museo come informazione sociale memorizzata», *Museologia. Il museo...* ob. cit., pp. 41-44 (p. 44).

y viceversa, creándose un itinerario reversible entre ambos factores.

El contexto privilegiado de su ubicación introduce e impregna la retina del usuario de los valores de luz y vegetación, e incluso del mar en los niveles superiores, llegando el visitante al lugar imbuido de los valores de excepcionalidad y edenismo de la ciudad. A la vez, que mediante ese inmejorable vestíbulo de entrada, con una debida actuación, proyecta la colección, o la información sobre el Patrimonio, hacia el exterior resolviendo en sí mismo una de esas secuencias establecidas como factor definidor del lugar como es el medio físico y la cultura. Una solución que ninguna otra unidad cultural local posee, todas encerradas en sí mismas y marcando un espacio de aislamiento y desconexión entre el visitante y el equipamiento cultural, que elimina una de las más importantes señas de identidad del lugar como es la de su excepcionalidad física.

El concepto de Excepcionalidad, así como los de Cosmopolitismo y Universalidad, son explicables a través de la historia del lugar y susceptibles de ser relatados a través del museo.

En el plano urbano, la historia se explicita puntualmente a través de determinadas secuencias que van desde el mismo nombre de las calles que marcan itinerarios histórico culturales a los hitos que representan los monumentos públicos y arquitectónicos, entre los que los que componen el conjunto Teatro romano-Alcazaba-Gibralfaro es el más significativo, junto a la Catedral.

La Alcazaba, de competencia municipal, es la única fortaleza hispánica que cuenta con un barrio castrense para desarrollar la vida cotidiana de al-Ándalus, temáticamente en diálogo con la vida política-administrativa que se explicaría en la zona de los llamados Cuartos de Granada. Constituye por ello una unidad museística única, no sólo en España sino también fuera de ella, pues la dimensión museística de la Alhambra de Granada, los Alcázares de Sevilla o Córdoba, la Aljafería de Zaragoza o la Alcazaba de Almería, carecen de estas posibilidades.

En la actualidad, se ha instalado en su interior un museo, de carácter didáctico, sobre la cerámica islámica, su elaboración y algunos ejemplos, que si bien resulta muy interesante no cubre el objetivo de explicar la excepcionalidad del monumento, ni sirve de elemento de enlace y difusor de otras unidades patrimoniales del periodo en la ciudad. Porque no se explica la ciudad medieval, 700 años de historia de un lugar que fue capitalidad en dos ocasiones, del califato Omeya una y otra de un reino taifa, ni que la fortaleza, la de mayores unidades defensivas de la Edad Media, cristiana o islámica, comparable solo a los castillos cruzados de Siria, fue crucial en el sistema defensivo de España y que Málaga fue identificada desde la Edad Media y durante la Edad Moderna como enclave estratégico del territorio hispano, entre otras circunstancias, por sus elementos defensivos de los que la Alcazaba-Gibralfaro eran los determinantes.

Algo similar puede comentarse del centro de interpretación de Gibralfaro, también de competencia municipal, más en consonancia con el sentido del monumento, pero con un insuficiente discurso representativo.

Por ello, para desarrollar el conocimiento de la historia de la ciudad se puede plantear la acción a partir del Museo, pero el MUPAM no es un Museo de Historia de la Ciudad.

La atención de las instituciones, especialmente desde la década de los setenta³⁴, por contemplar las identidades territoriales a partir del museo, ha provocado la creación masiva de *Museos de la ciudad* o *Museos de Historia de la ciudad*, como indistintamente se denominan, aunque no tengan que ser precisamente lo mismo, ni sus discursos internos coincidan³⁵, que generalmente utilizan la colección arqueológica que se ha ido exhumando a partir de las intervenciones urbanísticas o el objeto de

³⁴ BERANGER, E.M., «El museo comprensoriales, strumento di tutela e conoscenza del territorio», *Museologia. Il museo...* ob. cit., pp. 309-312. En este congreso se dedicó una sesión completa este tema.

³⁵ En este sentido basta con analizar dos museos especialmente atractivos dentro de esta modalidad, como son el de la Ciudad de Rotterdam o el de Carnavalet de París.

dossier

carácter etnográfico, para resolver el relato sobre la personalidad del lugar³⁶.

La mayoría de los Museos Municipales existentes son versiones de los arqueológicos o de los etnográficos, cuando no un híbrido entre ambos³⁷. En las ocasiones en las que la ciudad cuenta con una trayectoria cultural importante, el Municipio posee otras especialidades museables, generalmente obra plástica, aunque también documentación y cartografía, y los citados museos se resuelven eclécticamente entre lo arqueológico, lo etnográfico o de Bellas Artes, marcando unos recorridos que signifiquen la historia y personalidad cultural del municipio.

Actualmente, se está optando por unos museos de carácter puramente didácticos, en el que la «presentación» sustituye al objeto y el discurso se aligera para cubrir unas actividades que convierten a dichos museos en centros de interpretación.

Las ventajas sociales que este tipo de museos presentan son muchas. En principio, la ausencia del objeto original desmitifica el espacio, lo hace más accesible y la implicación del visitante es más fluida y coloquial llegando a la transmisión de conocimiento de forma eficaz y rápida.

En segundo lugar, ofrece una mayor posibilidad de explicación, haciendo ésta más completa y entendible, ya que al no estar condicionado por el objeto, el límite no existe y la reproducción, con variables hasta el infinito, puede desarrollar todas las secuencias históricas y definidoras del lugar en toda su amplitud.

En tercer lugar, al fundamentarse en la reproducción, ésta puede ser seriada y convertirse en un material de trabajo para el visitante que, por una parte, se familiariza con el objeto y, por otra, posibilita su conocimiento por otros medios menos elitistas que los de la contemplación

y el racionalizar las emociones.

Todas esas razones hacen que en esa dinámica emprendida de sociabilizar la cultura, los museos de historia de las ciudades estén aumentando, cumpliendo un importantísimo papel en el desarrollo del conocimiento de lo local.

Sin embargo, mi criterio es que no se debe prescindir del objeto original sino que, a partir de él, la Historia se difunde igualmente, además de añadirles otros valores, como son los de sensibilizar la mirada hacia las calidades matéricas del objeto, transmitir la idea de singularidad del mismo, referenciar el hecho histórico como suceso que alcanza unas consecuencias posteriores. Por ello, hay que ir hacia él con el respeto de su dimensión histórica, que viene a ser lo mismo que decir que fomenta el culto y el respeto al hecho histórico a través del testigo que es el objeto convertido en museable. Sería otra forma de educar e informar, que no tiene por qué ser inaccesible aunque sí más elitista, pero hay que tener en cuenta las expectativas del visitante, que no siempre quiere acción y facilidad, sino reflexión y profundización de conceptos para que las acciones de sensibilización, disfrute y ampliación de creatividad y conocimiento se resuelvan.

Cuando no exista la posibilidad de montar un discurso expositivo a partir del objeto, la opción didáctica de la reproducción, el montaje, lo que en términos teóricos se está llamando como «la manipulación artificiosa» es perfecta y, en mi opinión, absolutamente necesaria. Pero en el caso de Málaga, las posibilidades de ofertar el conocimiento histórico de la ciudad a través del objeto es posible gracias a las características de la *Colección del Patrimonio Municipal*, por lo que en el MUPAM la Historia de la ciudad puede, y debe, ser explicada. Y, mediante el objeto seleccionado, establecer esas líneas de enlace, unos itinerarios entre la ciudad y el objeto/museo, que posibiliten nuevos espacios para el encuentro, bien haciendo de la misma trama urbana un texto para la Historia, bien desde otras unidades museísticas, en las que se hayan singularizado testigos de esa historia y, con ello, estamos resolviendo la musealización

³⁶ En la provincia de Málaga, a partir del resto arqueológico o prehistórico, etnográfico, o de historia del lugar se han abierto en los últimos diez años 18 museos, estando incluidos en se han creado en la última década en la red de museos andaluces los de Benalauría, Teba, Pizarra y Mijas.

³⁷ Un estado de la cuestión de esta modalidad museística en JOHNSON, N., «Descubriendo la ciudad», *Museum Internacional* nº 187, (Vol. 47, nº 3, 1995, París, Unesco, pp. 4-II. HEBDITCH, M., «El museo de la ciudad», *Museum Internacional* nº 187, (Vol. 47, nº 3, 1995, París, Unesco, pp. 7-II.

del territorio.

Quiero aclarar que esta propuesta no se enfrenta al proyecto del *Museo de Historia de la Ciudad* ya que éste debe aspirar a tener una proyección diferente, más populista en el sentido que por su carácter didáctico deberá estar enfocado a un tipo de público que busca satisfacer su curiosidad a partir de un material que le dé más resuelta la interpretación de la secuencia temática que se desarrolle. Por ello, al haber una comunión más coloquial entre el objeto/tema y el visitante, se hace recomendable la reproducción y la interpretación a partir de montajes didácticos que popularicen la información, mientras que en el *MUPAM* el soporte del relato es el objeto, sobre el que se trabaja sin perder su valor de singularidad y excepcionalidad. Por lo tanto, siempre se crea en torno a él y con respecto al observador, un área de respeto que solemniza el contacto, la información, el aprendizaje y la experiencia.

Por otra parte, como ya he dicho, no es el objetivo «historiar la ciudad» desde el *MUPAM*, sino hacer entender que la colección Municipal es consecuencia de la Historia de la ciudad, por lo que el objeto se ha seleccionado desde otros planteamientos además del meramente histórico, lo que no quiere decir que en sí mismo no deba hacer referencia a la historia, o más específicamente a hechos o etapas históricas concretas que dieron lugar a la posesión de esas piezas de la colección.

Si llevamos estas circunstancias al objeto cultural susceptible de museificación y su interacción con la ciudad, que es de lo que estamos tratando, nos encontramos con que tradición, universalidad, y cosmopolitismo son los referentes de un producto cultural acuñado por una sociedad abierta, liberal y acomodaticia, en la que lo viejo y lo nuevo conviven con facilidad.

La «Tradicición» la tenemos representada en la ciudad en un pasado artístico de respetable calidad, expresado por objetos producidos desde el siglo VIII a C. al XX d. C., en los que se marcan varias etapas cruciales:

- S.VIII- a.C. IV- d.C.
- S. XI-XV
- S. XVII-XVIII
- S. XIX-XX.

Mazas de ceremonia, Sala I

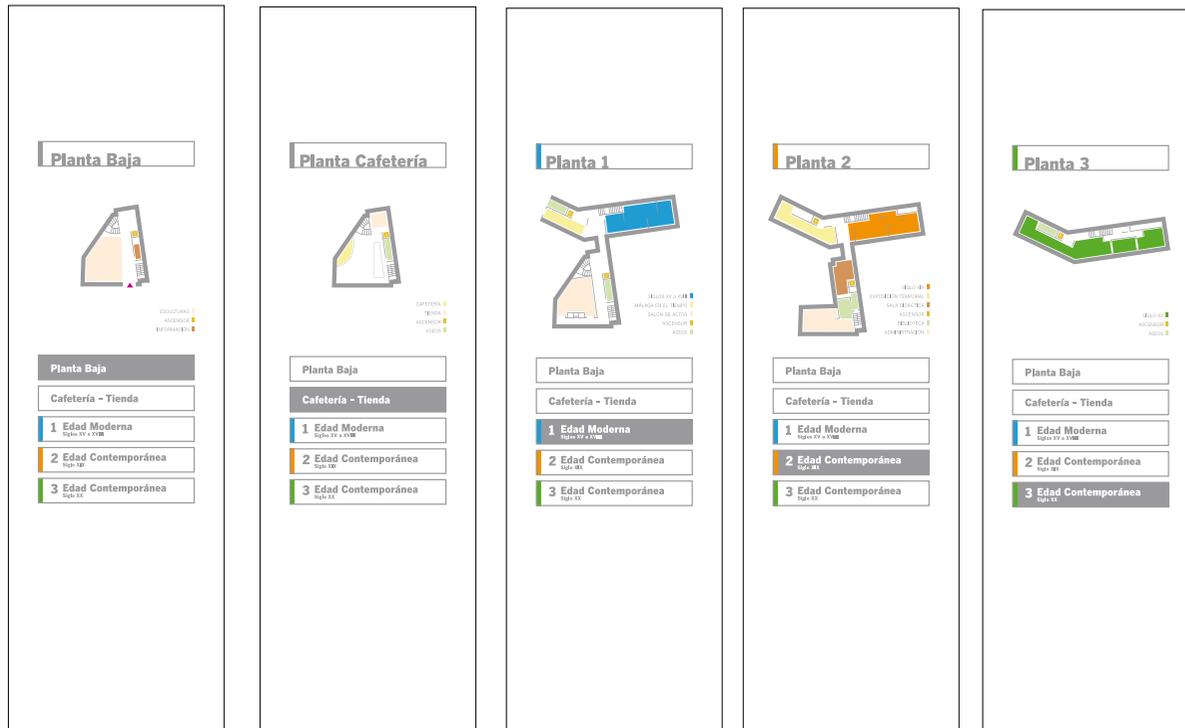


Pero Málaga actualmente no cuenta con un Museo de Bellas Artes ni un Arqueológico para tener acceso a ese conocimiento, porque el contenido en edificios eclesiásticos o civiles institucionales son de difícil acceso y las piezas no están organizadas para transmitir un discurso de conocimiento y comprensión.

La familiaridad con esta clave de definición se consigue a partir de las salas dedicadas a ellas en el *MUPAM*, ya que mediante las piezas pertenecientes a estos siglos, aunque su estructura de exhibición no se efectúa bajo la intención de realizar un recorrido histórico, sí tienen capacidad para acercar al visitante a la comprensión de las circunstancias culturales de esos siglos, y sin aspirar

dossier

Directorio de las distintas plantas del MUPAM



a sustituir al Museo de Bellas Artes, actúa como un complemento del mismo al ofertar piezas de la misma, y a veces superior, calidad que las pertenecientes a los fondos del de titularidad estatal.

La «Universalidad» queda rotundamente explicitada a través de la figura de Picasso, y el «Cosmopolitismo», independientemente de él, por todo un arte que tiene su fundamento en la asimilación de modelos estéticos extra locales, internacionales y especialmente nacionales de los centros que en su momento fueron los rectores del panorama artístico nacional.

Sin duda, Cosmopolitismo y Universalidad están absolutamente expuestos en Málaga a través de la figura de Picasso y de las unidades culturales del *Museo Picasso Málaga (MPM)* y *Fundación Picasso-Casa Natal*.

El *Museo Picasso* se ha convertido en paradigma de los Museos malagueños. La inversión realizada en él ha permitido la habilitación de un espacio en el que no se ha prescindido de la historia y del pasado a través del ya-

cimiento arqueológico, aunque éste haya sido concebido como un montaje escenográfico sólo advertible a la mirada del especialista y del conocedor de la historia malagueña y se haya ocultado, si no destruido, otras secuencias arqueológicas de igual valor que las conservadas.

La colección permanente, al no cubrir totalmente las expectativas puestas en el organismo, ni en su coste, se complementa con unas temporales, apoyadas por la familia Picasso que están convirtiendo al Museo en un referente mundial de la figura de Picasso.

Por otra parte, la Corporación Municipal es la gestora de la *Fundación Picasso*, fundamentada en la Casa-Natal, sobre la que ha hecho recientemente una apuesta por convertir sus fondos en un monográfico de obra gráfica picassiana.

Pese a estos fondos, la *Fundación Picasso* no es un museo ni pretende competir con el *Museo Picasso*. Su originalidad radica en materializar los orígenes del pintor, y esto tiene inexorablemente que ver con la ciudad. Difundir los orígenes del pintor desde su malagueñismo, lo que

quiere decir afianzar el binomio Picasso-Málaga, debe ser el primer objetivo de la Fundación, y esto a través de la documentación y la investigación, lo que no quiere decir que desaproveche la oportunidad de trabajar sobre su faceta artística, siendo un espacio de difusión de sus valores a través de sus fondos gráficos. Esa otra proyección del arte contemporáneo al amparo de la dinámica de inquietud que genera Picasso se ha visto parcialmente desplazada hacia el CAC Málaga, el otro organismo cultural municipal encargado de señalar los signos de cosmopolitismo y universalidad de la cultura malagueña.

El CAC Málaga es un Centro de Arte Contemporáneo, no un Museo de Arte Contemporáneo. Por su contenido y forma de actuar sobre él, estaría en la clasificación de lo que Calvo Serraller ha enunciado como *Museo post-histórico*, aunque su dinámica no se encuentre exactamente en el punto de la posthistoria, porque sus fondos y sus temporales no «están más allá de la historia»³⁸. La operatividad de su espacio esta en función de la improvisacionalidad de sus fondos, porque los que hay son más una colección reunida por criterios de preferencias que por un programa definido en función de explicitar cuestiones de carácter formativo y porque se encuentra alejado de esos objetivos de ser un elemento explicitador de las señas de identidad del lugar.

El objetivo del CAC Málaga es generar actividades que tengan que ver con la difusión, familiarización y consumo del arte contemporáneo, y si me apuran, del más rabiosamente actual, aunque sí hay una intención institucional que es la de apostar por la difusión de muestras y obras de máxima calidad. Por ello, y a causa de ello, su programación está enfocada a publicitar el arte actual foráneo, especialmente internacional a partir de relumbrantes figuras, convirtiéndose, así, en un Centro de Arte Contemporáneo, en el que el objetivo es el acercamiento a la ciudadanía de los valores más resaltados del arte actual, a la vez que atender a una demanda priorizada por la

sociedad actual como es la de la diversión, resuelta en el caso local con un programa de educación que parece ser el sustentante del organismo, aunque lamentablemente está excesivamente enfocado a los niveles escolares desatendiendo a otros sectores con una mayor preparación y otros intereses más intelectualizados sobre el arte contemporáneo, al que se contempla esencialmente mediante las exposiciones temporales, excelentes por otra parte, pero no por ello no necesarias de una activación participativa que produzca un encuentro más cómodo entre este tipo de arte y su receptor.

La necesidad de atender al artista y al arte actual local, de explicitar las cualidades del arte contemporáneo malagueño a partir también de su contextualización en unas esferas más amplias en las que no están ajenas las internacionales y la difusión del arte contemporáneo malagueño como expresión cultural que apoya los signos identificadores del lugar, no se contempla actualmente en la ciudad ni está presente en ese circuito de organismos generadores de la cultura actual local. Por lo que el MUPAM puede constituir ese ente que recoja las expectativas actuales sobre el arte actual local, cubriendo esa faceta del Museo de Arte Contemporáneo inexistente en la ciudad, a partir de una amplia sección dedicada a los fondos de la colección perteneciente al siglo XX.

Precisamente, la colección municipal está compuesta mayoritariamente por este tipo de obras y la representación de artistas locales es bastante completa, no estando exenta la representación nacional e internacional, de manera que a partir de la oportuna selección de sus obras, el MUPAM podrá cubrir esas necesidades constituyéndose, si no en un sustituto de un Museo de Arte Contemporáneo, en un espacio en donde se cubran las necesidades que genere esta faceta.

Pero, además, Picasso también puede, y debe, estar representado en él, en principio por derecho propio, ya que fue en el Museo Municipal donde el Picasso adolescente completaba su formación cuando en verano visitaba la ciudad. La particularidad de conservar las obras por él copiadas nos permite intervenir en el espacio museístico recreando la presencia de Picasso en ese lugar, convirtien-

³⁸ CALVO SERRALLER, F., «El fin de los Museos de Arte Contemporáneos», en TUSSELL, J. (COORD.), *Los Museos y la conservación del Patrimonio*, Fundación Argentaria-BBVA, 2001, pp. 31-38.

dossier

do el Museo en ese referente material de los orígenes de la vocación pictórica de Picasso, único lugar en el circuito picasiano mundial en donde se expliciten esos inicios y el vínculo con su ciudad desde el punto de vista artístico. Así, el Museo actuará como un complemento de la Casa Natal en el recorrido picasiano municipal. Además, como referente del arte contemporáneo local y junto al conjunto de obras de la *Generación de los 50*, la presencia material de Picasso estará presente mediante unas puntuales obras de la colección municipal, explicitando los valores de la misma en cuanto al arte contemporáneo se refiere.

Por todo lo dicho, el *Museo del Patrimonio Municipal*, como más adelante se desarrolla, puede constituirse en ese ente monográfico en el que, a través de sus fondos, se proyecte la ciudad desde los valores definidores de la misma. No será «un museo más», sino «el museo» desde donde el público, local o foráneo, se asome a la ciudad y adquiera una comprensión de ella desde su esencialidad, a la vez como complemento y enriquecimiento de la información transmitida desde el museo, en confluencia, y no en conflicto, con las otras unidades culturales existentes en la localidad.

La colección y su organización

Si hasta ahora se ha visto lo que hemos de conservar y para qué lo conservamos, corresponde ahora analizar el cómo lo vamos a conservar y vamos a entender ese «cómo» desde el ejercicio reflexivo sobre su organización y operatividad.

Todo lo expuesto con anterioridad patentiza que el *MUPAM* se ha planteado como un puente entre el territorio y su cultura a partir de los objetos. Por lo tanto, la inserción del objeto artístico en un circuito comunicativo convierte al museo en un acto de comunicación³⁹

³⁹ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Ed. Trea, 1998. ZUNZUNEGUI, S., *Metamorfosis...ob. cit.*

de manera que el objeto es un producto a través del cual se realiza la interacción entre los interlocutores.

A partir de aquí, la organización del museo se somete a un proceso de intertextualidad en cuanto el espacio se simbolizará por un texto que adquiere comprensión al imbricarse con otro expuesto fuera del espacio físico del museo, disolviendo fronteras y haciendo de los lugares externos e internos un único museo en el que se resuelve el discurso del mismo.

Esta idea implica una concepción del interior que pretende basarse en la despersonalización del espacio, no con la intención de anularlo, sino de convertirlo en el lugar de la nada, donde el visitante, mediante su tránsito, desmaterialice la concepción del estar (en el sitio, ante la obra...) y haga posible la experiencia de la relación con ese mundo particular del lugar que se manifiesta a través de la obra y su organización para darse a conocer.

Por lo tanto, la primera intención ha sido la de simbolizar el lugar por un texto que actúe de impulsor de la parada para leer, pero el texto invita al movimiento, al recorrido y, frente al estatismo del lugar que tiene su esencialidad en el estar, se propone como un «no lugar» para salir y transitar fuera de él.

El texto da sentido y elabora una entidad espacial ficticia, que no existe en sí misma sino a partir de la relación que se establece entre el lector, el que se posiciona en ese espacio y el entendimiento del texto. Al ser un espacio para la metáfora (histórica, artística, urbana) ese espacio se expande y se encuentra con otros fuera de ese lugar que sí tiene categoría física, pero al articularlos mediante diversos relatos se convierten en asociables a ese no lugar que es el museo⁴⁰. Según esto, lo que proponemos no es un «no lugar» desde la intención antropológica⁴¹, sino un espacio vacío que se ha llenado de cosas que te quieren decir algo si tú quieres aceptarlas, un lugar en donde actúas con libertad o te sientes libre en cuanto la

⁴⁰ Con ello estamos contradiciendo la tesis de Michel de Certeau en *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, París, Gallimard, 1990, y positi-
vamos el contenido del «no lugar»

⁴¹ AUGÉ, M., *Los «no lugares...ob. cit.*



Inmaculada de Fernando Ortíz. Sala I

dossier

información la recibes si tú quieres o si te dejas llevar y la recibes sin violencia, apaciblemente; un lugar en el que te sientes flotar como si no estuvieras sometido a la ley de gravedad. De esta manera, pasaríamos de estar en un espacio de soledad o anonimato⁴² a un espacio de/o para la independencia.

Pero entiendo que hay otros factores a tener en cuenta. Mi posición como historiadora del arte hace que mi mirada sobre la museología, sobre la dinámica de los museos actuales, sea foránea y, por lo tanto, adopto una posición crítica que me permite una objetividad de la que carecería si mi mundo fuera exclusivamente el del profesional del museo, el del que vive dentro del mismo todas sus circunstancias y vicisitudes. Por eso, mi propuesta conceptual para el MUPAM se efectúa desde la distancia, desde un alejamiento intencionado que me ha permitido plantear un diseño que responda a los criterios de operatividad y funcionalidad que me demanda la institución promotora y también la sociedad a la que va dirigida.

Mi criterio es que debe ser un museo que cubra las necesidades actuales de este tipo de organismo, pero también las necesidades de la sociedad que ha sacralizado el museo como los nuevos templos del saber o del conocimiento, pero también del ocio.

Actualmente, a los museos no se va exclusivamente para aprender, para adquirir conocimiento, sino especialmente para divertirse.

Como un coleccionista ansioso, la sociedad acude a los museos para rellenar casillas de conocimientos que parece que sólo se pueden adquirir a través de los mismos. Ya no importa esa experiencia religiosa, por intimista y casi mística, que se realizaba antiguamente cuando todo el diálogo se resumía al que se establecía entre el observador y la obra, acto aislado e individual que provocaba experiencias emocionales sólo controladas por el individuo que las conducía, y a mayor sensibilidad y conocimiento, mayor éxtasis. El ideal era el síndrome de Sthendal.

Hoy día, lo importante es divertirse aprendiendo, como si escolares perpetuos fuéramos; por ello, los ac-

tuales museos se conciben como centros de comunicación en donde lo primordial es la forma de transmitir más que lo que se transmite; por eliminar, a veces hasta se elimina el objeto, la colección, y pensemos en el fenómeno Guggenheim de Bilbao y, si me apuran, en el Picasso de Málaga, que durante sus primeros años de funcionamiento lo de menos ha sido, o ha llegado a ser, la colección permanente de Christine.

Mi mirada crítica sobre el tema me hace reflexionar sobre el disparate al que se puede llegar si se sigue en esa línea, aparte del agotamiento, físico y mental del visitante, a la pérdida del horizonte museístico, pues siempre, en cualquier época y bajo cualquier objetivo, este horizonte lo debe constituir la obra, la pieza museable sobre la que se construye el discurso de exhibición.

Mi propuesta sobre la organización de la colección municipal en el MUPAM ha estado fundamentada en esta línea. Mi punto de partida es la colección, su personalidad y significado.

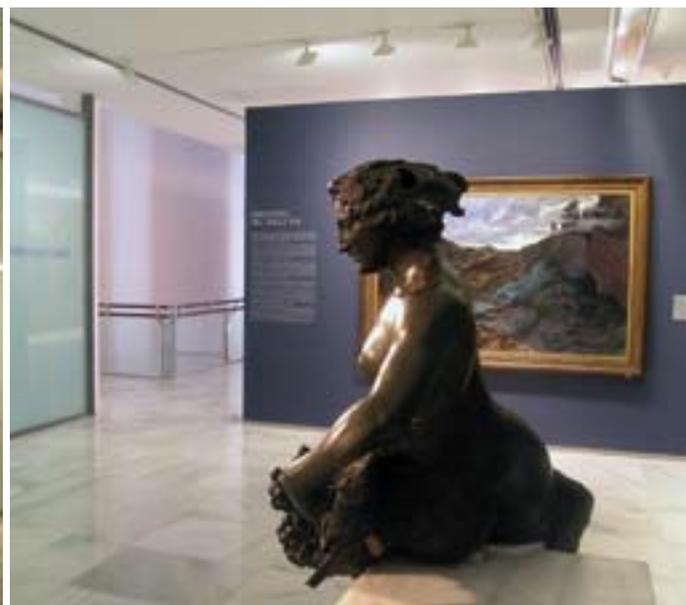
Como historiadora del arte no renuncio a facilitar esa comunión personal que se establece con el producto artístico y la vía de apertura de sensaciones que se experimenta mediante ese contacto, por encima de las intelectualizaciones que se hagan del acto a partir de la formación que se posea sobre el producto artístico.

La obra de arte, base de esta colección, posee como valor intrínseco esa facultad de provocar sensaciones e invitar a un diálogo. Renunciar a ello sería como eliminar algunas de las principales categorías de la artisticidad. Por lo tanto, un museólogo, o en su defecto un gestor cultural que desarrolle su actividad a partir de un museo, no debe despreciar este potencial por muy tradicional que suene la postura y por muy criticado que pueda ser por esos sectores del ramo, *snobs* del ramo, que por ser modernos ya quisieron, como Nietzsche, acabar con Dios y, durante las Vanguardias, con el arte. El tiempo ha demostrado que era tarea imposible.

Tampoco se puede eliminar el museo, o por lo menos de él, la personalidad del objeto y su capacidad de crear en torno a él un espacio unipersonal y solemne. En un diseño moderno de museo, en el que parece que

⁴² Ibid.

Enim el dolore modo eugait ut nim
veraese quipsum dignissisi bla facilla
oreetue er sumsan hent.



rentabilización y comunicación son los objetivos priorizados, se debe aprovechar el potencial de comunicación de la pieza para producir atracción y, en consecuencia, rentabilización de la gestión, y a partir de él establecer todas las estrategias mercantilistas que queramos, porque por poco que se haga, el magnetismo del producto, si es artístico más, siempre facilitara la labor.

A partir de esta «declaración de principios» he propuesto una conceptualización para el MUPAM que contenga la suma de soluciones tradicionales con otras nuevas, en las que no estén ausentes el concepto de Museo Histórico y el de la Nueva Museología aunque reduzcamos las posturas elitistas de la museología tradicional y sociabilicemos los objetivos como indica la Nueva Museología.

Esta estrategia hace que partamos de un *leit motiv* básico para ordenar la colección y es que ésta es consecuencia de la relación del Consistorio con la Ciudad, por lo tanto, la misma se explica a partir de aquellos objetos que han sido consecuencia de esta relación. Esto nos permite «ser modernos» y no plantear un discurso lineal basado en la historia y sus periodos, que nos obligaría a no «dejar huecos», sino crear unidades temáticas inde-

pendientes y con autonomía, posibilitando el reciclaje continuo de lo expuesto. Una manera de crear acción y obligar a las visitas continuadas para seguir recibiendo información, que bien no haya sido transmitida en montajes anteriores o no se hayan explicado con toda amplitud.

Este sistema se encuadra en los objetivos de la Nueva Museología y, a la vez, permite la inclusión de temas considerados periféricos tradicionalmente y sin cabida en la Museología histórica, pero que se incorporaron a partir de movimientos que debatieron sobre la renovación museística y que tenían como objetivo democratizar el proceso de exhibición.

Esta «democratización» no se consigue sólo con la inclusión de temas o intereses considerados hasta el momento como marginales, sino especialmente desacralizando el objeto, desolemnizándolo, haciendo que, al incluirlo en unidades temáticas puntuales, se valore por su representatividad, tanto o por igual, que por su significado. Esta pérdida de protagonismo del objeto lo dimensiona hacia otros parámetros que lo hacen más asequible para el público. Se puede decir que al acer-

dossier



carlo se democratiza y se cumple ese actual objetivo de sociabilizar la cultura, en este caso, al museo.

Sin embargo, no es el propósito anular la personalidad del objeto haciendo que pierda protagonismo al hacerlo depender sólo de su representatividad. En la selección programada se han elegido, precisamente, piezas de un gran protagonismo y espectacularidad para no abandonar el objetivo del espectáculo que genera la acción y el divertimento. Se han utilizado «objetos santificados culturalmente» por la memoria local, bien por ser documentos esenciales en la historia de la ciudad, bien por ser obras de arte que han adquirido en el imaginario colectivo malagueño la categoría de mito, por su iconografía o por su firma, al margen de la calidad real de la obra, y que de forma circunstancial han pasado a formar parte del Patrimonio Municipal.

Por lo tanto, sin despreciar normas tradicionalistas, el museo se piensa en clave de modernidad, como respuesta, también, a las características de la colección,

ya que no es un conjunto agrupado bajo los principios elitistas de la suntuosidad o propaganda, sino consecuencia de la Historia del lugar. Pertenece además al municipio que es lo mismo que decir a la sociedad local, por lo tanto, popular, y ese sentido de lo familiar de la colección expresa una personalidad que se corresponde con esa dinámica actual de la sociabilización de la cultura, un factor que no se debe desaprovechar a la hora de estructurar el concepto sobre el que se ha organizado el museo y su colección.

El Patrimonio Municipal se ha generado por circunstancias históricas que si tienen algo en común es la intención de servicio de la Corporación a su ciudad. En ningún momento las piezas pasaron a formar parte del Patrimonio por un ejercicio de suntuosidad o propaganda expresa mediante el gesto de posesión del objeto singular, dinámica propia de un determinado tipo de coleccionismo, de nuevos museos o de políticas culturales específicas que basan la idea del

prestigio a partir de la ostentación premeditada. Para bien o para mal, no es este nuestro caso.

La colección se ha generado por y para la ciudad, hasta las obras donadas, ya que éstas responden a una iniciativa de correspondencia con el Consistorio. Por ello, es una colección popular y responde a una nueva idea democratizadora del ejercicio de coleccionar.

Por otra parte, el hecho de que se posean obras «respetadas» y «respetables» hace que se mantenga el discurso de la individualidad, un valor que va a quedar explícitamente señalado en el apartado que he denominado de «Obras maestras» y no solo mediante ellas, sino también por el tratamiento personalizado que recibirá cada pieza, en diálogo con el resto de las que conformen cada unidad temática.

Lo que se pretende es producir un doble efecto: individualidad y elitismo al potenciar creatividad y sensaciones unipersonales a partir del contacto entre el objeto y el sujeto, y, a la vez, transmitir complicidad por el conocimiento, al librar factores sacralizadores del producto/objeto en beneficio de su capacidad de diálogo, apoyado en el discurso del asunto seleccionado.

Esto hace que se aumente el sentido de unicidad de la pieza (y del museo) porque se hace comprensible sólo a partir de su contextualización, y su contexto no es extrapolable a otros/as (museos, ciudades). La pieza se dimensiona hacia la unicidad por su capacidad de representación al margen de la calidad o singularidad intrínseca.

Por otra parte, el museo, atendiendo a ese objetivo de diferencia y modernidad, en correspondencia también con el edificio, favorece un contacto que no tiene porqué ser ordenado, sino anárquico, de «guerrilla» como se pretendió cuando se montó el MoCA de Los Ángeles (EE.UU)⁴³, porque cada unidad argumental mantiene su independencia por encima del discurso total o global del museo, lo que invita a múltiples visitas y diferentes modos de contactos: por las piezas, por su significación/justificación histórica,

por los autores..., rompiendo con ello el hilo histórico y encadenado de los museos tradicionales. Con ello se ha pretendido conseguir un museo dinámico, como exige la trayectoria museística actual, en oposición al museo estático tradicional, y ese dinamismo se ha enfocado a cubrir las expectativas que levantan los museos actualmente ante el público resolviéndose esa ecuación, determinada por el ministro francés Jacque Duhamel, de *comunicación ofrecida para una comunicación deseada*⁴⁴, que justificaría un viaje, una visita, y modificaría la imagen colectiva de la capital.

Esta idea de modernidad se concilia con el espacio de ubicación, el edificio destinado para albergarlo, que por sus características formales invita a respetarlo, y por lo tanto a desarrollar un montaje en el que se fusionen lo viejo y lo nuevo potenciándose mutuamente, conformándose un conjunto que pretende ser unitario para darle consistencia al organismo desde el continente al contenido.

Atendiendo a las conclusiones sacadas tras el análisis de la colección, el texto que se debe difundir a partir del museo es, por una parte, el de implicación del Consistorio con su ciudad, porque esta circunstancia es la responsable del contenido de la colección, y en segundo lugar difundir las señas definidoras del lugar, factor que se posibilita por ser la representatividad uno de los valores de personalización de la colección. Según esto, los objetivos a resaltar son:

- 1º Mostrar la *diversidad* del Patrimonio Municipal, así como su riqueza, calidad y características.
- 2º Explicitar las *acciones* que el Consistorio ha realizado en la Ciudad y que han generado ese Patrimonio.
- 3º Marcar un *itinerario cronológico* que ordene las secuencias históricas de dicho Patrimonio.
- 4º En cada secuencia cronológica, definir *unidades temáticas* sobre sucesos significativos que hayan generado la posesión de las piezas.
- 5º *Potenciar la calidad o representatividad* de las piezas mediante la significación de «obra maestra».
- 6º Señalar una marcada intención de *impulsar el arte y los artistas locales*.

⁴³ BERELOWITZ, J. A., «La exposición inaugural del MoCA de Los Ángeles: epifanía de un proyecto conservador», en LORENTE, J. P. (Dir.) *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensa Universitaria, 2003, pp. 247-259.

⁴⁴ TUSSELL, J. (COORD.), *Los Museos... ob. cit.*, p. 10.

dossier

DESARROLLO DE LOS OBJETIVOS

Un museo de carácter municipal debe ser reflejo de las características de su patrimonio cultural. Por lo tanto, resulta oportuno estructurar un contenido expositivo de manera que se pueda acercar al ciudadano a la esencialidad de ese patrimonio.

La primera característica que define la colección municipal es su *diversidad*.

Por encima de lo llamativo que pueda resultar el conjunto de piezas artísticas, con la espectacular presencia de Picasso, y con el peso numérico que supone el arte actual en ella, no se puede obviar la relevancia de sus fondos documentales y bibliográficos, ya que son, singularmente, dos colecciones excepcionales, que posiblemente no todos los municipios posean debido a los avatares históricos. Por ello, su publicitación, mediante una intervención de carácter museable sobre ellos, es esencial y absolutamente necesaria. De manera que en los relatos estructurados para el desarrollo de las salas, se ha dado cabida a piezas de esta categoría, que por su singularidad e importancia sirven para transmitir los valores y las peculiaridades patrimoniales, a la vez que se ha procurado que sus presencias se imbriquen con comodidad en las unidades temáticas que desarrollen los hilos argumentales de la exhibición.

Por todo ello se ha pensado incluir, en el repertorio de piezas que han de constituir la base del Museo, el documento y el libro de características singulares, siempre puestos en relación con los otros relatos que acompañen el discurso expositivo. Esto quiere decir que sus presencias serán siempre puntuales y su valor testimonial, no constituyendo en ningún momento los fundamentos de la narración expositiva.

Por otra parte, hemos hablado de *riqueza*. Con ello nos referimos tanto a la *variedad* como a la *calidad*.

Aunque haya una descompensación numérica entre los conjuntos clasificados estética y cronológicamente, la presencia de obras de gran calidad de periodos muy escasamente representados hace oportuno, y necesario, incluirlos en la estructura argumental del Museo.

Ello nos ha obligado partir de una cota cronológica que arranca del siglo XV, en principio por la posesión de dos piezas realmente singulares: Il Parmigianino, y el *Cristo de la Salud*, ambas de la Edad Moderna, siglos XVI y XVII respectivamente, y en segundo lugar, porque se cuenta con documentos y libros del siglo XV de excepcional importancia. Comencemos con éstos.

En los *Libros de Provisiones, Colección de Originales y Actas Capitulares* del siglo XV, se recogen acuerdos y sucesos históricos de especial importancia para la ciudad, como puedan ser las R. C. de los Reyes Católicos otorgadas a la ciudad y que van a configurar la personalidad de la misma hasta nuestros días, o la primera crónica de la «toma» de Málaga, un incunable prácticamente desconocido que relata de primera mano este suceso histórico.

La difusión de este material, prácticamente inédito, ya que su conocimiento se restringe a investigadores y especialistas muy específicos, constituye un acción cultural de capital importancia ya que contribuye a fomentar, no solo el conocimiento, sino especialmente la valoración de un apartado patrimonial, como es el documental y bibliográfico, casi desconocido y por lo tanto no contemplado por la ciudadanía, como un valor a conservar y defender.

Por otra parte, *Los desposorios místicos de Santa Margarita* es una excelente obra del Manierismo italiano, pieza maestra del arte de la Edad Moderna europea y un privilegio su posesión, por lo que su exhibición se hace indispensable.

También resulta de un altísimo interés la talla del *Cristo de la Salud* de Micael y Alfaro aunque su exhibición resulte más complicada por ser imagen que se mantiene en culto en la iglesia del Santo Cristo. Aún así, puede formar parte de alguna unidad temática temporal, de corta duración, que se articule en el Museo.

Todo ello nos ha hecho plantear el arranque cronológico en la Edad Moderna, no descartando la posibilidad de comenzar el relato en épocas anteriores, bien a partir de exposiciones temporales, bien creando unidades temáticas a partir de objetos de nueva adquisición o en depósito.



La misma justificación es aplicable al siguiente periodo histórico: el siglo XIX, tremendamente explícito del «ambiente» artístico local y nacional, y que además posee la cualidad añadida de tener su justificación en ser el material que conformó el primer Museo Municipal de la ciudad, que a su vez fue el primer Museo que poseyó Málaga.

Por otra parte, en la Biblioteca se conserva una importante colección de revistas ilustradas del siglo XIX y principios del XX, que hacen pausable su exhibición en monográficos temporales y que tendrían sentido articuladas dentro del discurso de lo decimonónico, así como la colección de fotos e ilustraciones del mismo siglo.

No podemos eludir tampoco el contar con la exhibición del interesante material cartográfico que posee el Ayuntamiento.

La existencia del plano de Carrión de Mulas, en donde se detalla la parcelación urbana de la ciudad a finales del siglo XVIII, posibilita la integración de un material cartográfico y de vistas de la ciudad, existentes y conservados en el Archivo Municipal, que puede ilustrar la evolución urbana de la ciudad desde el siglo XVI hasta nuestros días, ofertando la posibilidad de hacer un «recorrido histórico» por la ciudad a través de su cartografía, pero dentro de las coordenadas de las lecturas urbanísticas y artísticas, que no de las meramente históricas.

Todo ello hace que se haya pensado en una colección permanente en la que tengan cabida todas estas opciones, articulándose unas narraciones a partir de una selección representativa de esa *variedad, riqueza y calidad* que posee el Patrimonio Municipal, susceptible de exhibición en un Museo.

dossier

El segundo objetivo que ha condicionado la selección del material es el de patentizar la *relación Ciudad-Consistorio*.

Si el Patrimonio Cultural del Ayuntamiento existe es porque a lo largo de la historia de la ciudad, el Consistorio ha efectuado una política, llámese cultural, social, urbanística, política, social, etc., que ha generado la adquisición-poseción de un conjunto de Bienes Patrimoniales. Téngase en cuenta que lo que menos ha habido han sido donaciones, y la generalidad ha sido consecuencia de acciones puntuales promovidas por la municipalidad. Por lo tanto, el Patrimonio Cultural del Ayuntamiento de Málaga es el resultado de acciones políticas emprendidas desde el mismo, por lo que esta circunstancia debe ser uno de los hilos conductores del discurso expositivo.

En un resumen drástico, se puede decir que el Ayuntamiento ha generado patrimonio por gestión cultural esencialmente y, en menor medida, como complicidad y apoyo a los intereses, inquietudes y necesidades que la ciudad le demandaba.

Este criterio ha condicionado el incluir como unidad temática la relación del Ayuntamiento con el Dogma de la Inmaculada, circunstancia que generó la promoción de obras de arte (estándarte de la Inmaculada, adquisición de pintura y escultura con esa iconografía) o el tutelaje de obras de artes que tenían relación con este hecho (Triunfo de la Inmaculada con escultura de Fernando Ortiz, hoy en depósito en el Museo de Málaga). A su vez, ha posibilitado la recreación del primer Museo Municipal, al ser consecuencia de la política de protección y fomento del arte local del Ayuntamiento de la Restauración; así como la presencia de los primeros becados del siglo XX, continuidad de los mismos criterios culturales decimonónicos en la primera mitad del XX. Y así todas y cada una de las secciones que componen el contenido de las salas del *Museo del Patrimonio Municipal*.

La tercera decisión ha sido la de la *articulación cronológica*, ya que al visitante se le ha de ofrecer una coherencia narrativa que puede perderse si se le presenta las unidades temáticas sin un hilo conductor general que a su vez articule los relatos individuales.

Este sistema presenta una doble ventaja, aparte de la claridad expositiva, la de posibilitar distintos tipos de recorrido que puedan marcar itinerarios generales o parciales, haciendo que el interés por el museo no se acabe en un primer contacto, sino que el contenido y el modo de ofrecerlo inviten a múltiples lecturas y cubra diferentes intereses, hechos que harán que el contacto entre el museo y el visitante sea interrumpido y sistemático.

Atendiendo a ese criterio de la diversidad, como cuarto objetivo se ha determinado crear *unidades argumentales* independientes, aunque no desgajadas de la estructura narrativa general, que serán las que facilitarán la rotación de las obras, a la vez que posibilita su sistemática exposición.

Estos hilos argumentales actuarán, a la vez, como punto de referencia de las exposiciones temporales que se acometan en el espacio del Museo dedicado a ello.

Un criterio a añadir ha sido el de que la selección de la pieza se ha efectuado respondiendo, en primer lugar, a su *calidad*, y en segundo lugar, a su *representatividad*. No siempre la obra aúna estas dos características, en principio porque las circunstancias que la han hecho pertenecer a la colección hayan sido coyunturales y no producto de una programación de adquisiciones consciente y reflexiva. Por lo que el criterio de calidad no tiene porqué haber sido priorizado en la decisión de admitir la obra, pero las razones sí podían estar en su representatividad. Pongamos un ejemplo: *La venida de Alfonso XII a Málaga* de Emilio Herrera y Velasco, una obra admitida por el Consistorio, y pagada, como apoyo a un artista local y por ser un tema que constituyó una efeméride, no es una obra de calidad y su adquisición no respondió a un mantenimiento de los criterios que seguía la política de adquisiciones del ayuntamiento decimonónico. Sin embargo, hoy día, la obra de Herrera tiene su interés y es merecedora de contar con ella para las unidades argumentales de la colección permanente por su *representatividad*.

Se da también el caso contrario, el de obras de extraordinaria calidad que están presentes por motivos ajenos a esa política cultural existente en el Consistorio y que, por lo tanto, no encajarían con esos hilos narrativos conductores que básicamente tratan de explicar la relación

del Ayuntamiento con la ciudad y la consecuencia de la formación de un Patrimonio cultural. Sin embargo, la singularidad de la pieza hace aconsejable su presencia permanente por lo que su discurso dentro del relato general de la exposición encaja en el apartado de «obra maestra», un esquema que sustenta un tipo de acciones enfocado a publicitar los valores de la colección, nuevas adquisiciones, puesta en valor de piezas, de autores, etc., por su tratamiento expositivo singularizado y colateral al desarrollo del relato general.

Por último, y manteniendo la dinámica iniciada en el siglo XIX, la colección permanente del Museo contempla como un objetivo priorizado el *apoyar y potenciar al arte y a los artistas locales* desde diversos planteamientos.

En primer lugar, creando unos relatos en los que se pueda valorar sus características y sus méritos, también enriqueciendo con adquisiciones este apartado, cubriendo ausencias o mejorando sus presencias con obras más significativas o de mayor calidad. En definitiva, realizando acciones complementarias que con carácter monográfico sirvan para ilustrar más profunda y ecuanímente las excelencias de estos autores o de la trayectoria artística malagueña.

Por último, cada periodo cronológico se interrumpe con una sección que se ha denominado «Obra maestra». El objetivo no es sólo resaltar una pieza de carácter excepcional sino romper el ritmo de lectura y marcar una secuencia presidida por el dialogo espontáneo entre el visitante y la obra.

La pieza se relaciona con el texto general del museo y con otro más amplio referido a fragmentos de la ciudad, pero se elimina el factor de integración con otras piezas: desde la obra en sí al montaje específico, se potencia el factor espectáculo marcando una alteración emocional por el factor diferencia/sorpresa y actuando como una activación de la visita así como un relajamiento de la misma, ya que el visitante no tiene que hacer el esfuerzo de comprensión al obligarse a interpretar una narración más amplia.

Por otra parte, esta sección contribuye a crear un proceso de identificación del visitante foráneo con el lugar

ya que, generalmente este apartado, por el carácter de excepcionalidad, se resuelve con obras de artistas no locales. Estaríamos aplicando, pues, algunas directrices expuestas en el congreso internacional de Nara (Japón) de 1994, en el que se invitaba a solapar los valores universales con los particulares

SELECCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

El museo no es alguien, es algo. Algo articulado por alguien que estudia los problemas, se marca unos objetivos y toma unas decisiones, en donde el objeto se pone al servicio del público. Por lo tanto, la dinámica actual entiende que sin público no hay museo. Esta idea dimensiona el museo hacia otros parámetros, aparte del tradicional de «conservar», y hace pensar en estrategias de comunicación que satisfagan las demandas socio culturales, de los clientes reales y de los potenciales. Para ello se establece toda una línea de trabajo enfocadas a incrementar el atractivo de la comunicación no exclusivamente como apoyo a la comprensión, sino también a aumentar la demanda del consumo⁴⁵, cuya finalidad es provocar el encuentro.

Se hace indispensable pues, se hace indispensable una selección y presentación muy intencionada⁴⁶, así como un proyecto de difusión que se entiende tanto como un instrumento que contribuya a la comprensión del contenido del museo como a su publicitación.

La *selección y distribución de las obras* en el MUPAM se han sometido a la realidad del espacio y la representatividad de las obras para ajustarse a los relatos bases que se emiten desde el museo. El primer condicionante ha

⁴⁵ DÍAZ BALERDI, I., « Museos: conflicto e identidad», en DÍAZ BALERDI, I., *Miscelánea...* ob. cit., pp. 47-56.

⁴⁶ Hugues de Varine-Bohan dirá:... *sin haber perdido nada de sus actividades científicas, de su vocación de conservador del PC, se ha convertido en uno de los elementos fundamentales del desarrollo cultural e intelectual del hombre, desarrollando así sus actividades de presentación y animación.* Citado por DÍAZ BALERDI, I., « Museos: ...» ob. cit., p. 52.

dossier

tenido como consecuencia que se haya seleccionado un total de 98 obras, y el segundo, que al criterio de calidad se le haya añadido el de significación. De este manera, el resultado es el que sigue.

Vestíbulo

Las posibilidades que ofrece este espacio, punto de unión entre el exterior, la ciudad, y el interior, las salas de exhibición, no pueden dejarse de aprovechar, por lo que he entendido que debe constituir un lugar más a contar para exponer los fondos del museo.

En principio y atendiendo al objetivo de explicitar las claves de identificación de Málaga, los conceptos de lo edénico, cosmopolita y vocación de universalidad que definen al lugar se expresan a través del juego entre el espacio, protagonizado por el muro de separación transparente que mantienen en contacto con el exterior, en este caso definido por la luz, el color y la vegetación como materializantes de los valores de lo edénico, y las esculturas seleccionadas. Obras de Broton (*Punto de partida, punto de retorno*), Antonio Jiménez (*Truncada*), Jesús Martínez Labrador (*Lázaro*), Carmen Perujo (*Alboréa*), Moreno Rodrigo (*Torso*), Franc Rebaxés (*Módulos*), José Luis Sánchez (*Ondas*), Diego Santos (*Pensar en silencio*) y Antonio Yesa, (*Ventana*) nos permiten realizar esa lectura a partir de la personalidad de los materiales, técnicas o formas que las hacen asociables a los valores antes indicados. Además, hacen un rulo de enlace con la tercera planta en donde la presencia de cerámica de Picasso y otros escultores cierran esa lectura sobre los valores de la Universalidad y el Cosmopolitismo que definen a la ciudad.

Planta Segunda

PASILLO DE TRÁNSITO AL MÓDULO DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Este espacio, concebido como lugar de tránsito entre el museo y la Sala de Exposiciones Temporales del Ayuntamiento y que cuenta con unas condiciones ambientales

muy específicas, se ha pensado como un medio para conectar al visitante con la ciudad mediante un recorrido titulado: MÁLAGA EN EL TIEMPO, itinerario marcado por textos que explican los principales hitos urbanísticos de la ciudad y que se ilustran con imágenes de la cartografía histórica de Málaga, planos e imágenes muy significativas del lugar.

SALA PRIMERA

Se ha dedicado a piezas de los siglos XV al XVIII de la colección municipal o en depósito. En ella tienen cabida bienes documentales, bibliográficos, estampas, artes suntuarias y artes plásticas.

La presencia en la colección de obras como *Los desposorios místicos de Santa Margarita*, de Il Parmigianino, justificaría, por sí misma, el iniciar el recorrido por un espacio dedicado a la Edad Moderna, una época de la que la colección municipal posee escasas obras, pero que por la calidad o significación que ostentan hacen indispensable su presencia en el Museo, y no estamos hablando exclusivamente de la citada obra manierista.

En principio, el comenzar por este periodo histórico, posibilita la presencia de múltiples categorías de Bienes Muebles pertenecientes a la colección del Patrimonio Municipal, como son las documentales, bibliográficas, Artes Suntuarias y Artes plásticas, que por sus características casan perfectamente con las intenciones programáticas de los argumentos planeados para el contenido del Museo. Esto es, explicitar la relación del Ayuntamiento con la ciudad, mostrar la riqueza de las características de la colección, exhibir obras de singular importancia artística y difundir los valores de los artistas y del arte local. Según esto, se ha diseñado un plan de exhibición que atiende a los siguientes hilos argumentales: *Málaga, ciudad castellana*, *Fiestas Barrocas en Málaga*, *Coleccionismo Barroco en Málaga* y *Obra maestra*.

Málaga, ciudad castellana: los orígenes

El inicio del recorrido comienza con un espacio dedicado a marcar el tránsito de ciudad medieval e islámica a cristiana y castellana significado por la obra: *La Málaga*



Obra Maestra

Los desposorios místicos de Santa Margarita.

Atribuida por la tradición al Parmigianino y donada al Ayuntamiento por el súbdito inglés B. Newbery para que se colgara en la capilla del Hospital Noble.

dossier

Paleta, varios autores, s. XIX. Sala II.



Musulmana de Emilio de la Cerda, acuarela en la que se recrea la ciudad islámica antes de la toma. Este espacio daría paso a otro, centrado a mostrar los orígenes de Málaga como ciudad castellana.

La narración se resuelve mediante documentos de una cronología que oscila entre 1487 y 1556⁴⁷. La primera fecha es la de la toma de la ciudad por los Reyes Católicos y mo-

mento en el que se originan una serie de disposiciones que plantean la organización del territorio y el asentamiento y condiciones de la primera repoblación y la última el año en el que se elaboran las Ordenanzas Municipales.

Esta documentación esta acompañada por la primera crónica de la toma de la ciudad, representaciones ilustradas del escudo de la ciudad y las mazas de ceremonia, símbolos del aparato de propaganda del Consistorio.

Fiestas Barrocas en Málaga

La participación del Ayuntamiento en celebraciones, bien de tipo festivo como la canonización de Fernando III o la proclamación del Dogma de la Inmaculada, o de carácter funerario, como las honras fúnebres de monarcas o personajes reales, ha generado un material patrimonial de singular relevancia que ha determinado la creación de las siguientes secciones:

El Ayuntamiento y el Dogma de la Inmaculada: A mediados del siglo XVII, el Concejo jura defender y guardar el dogma de la Inmaculada *hasta dar la sangre y la misma vida por ella, si en algún tiempo fuera menester*, voto que quedó sellado en una solemne ceremonia, celebrada en la Catedral el 8 de diciembre de 1654 junto al cabildo catedralicio. Días antes, en sesión capitular del 4 de diciembre, se había acordado financiar un pendón en donde quedara representada la Inmaculada, bordada en hilos de seda y plata sobre terciopelo azul. Con esta actitud se ponía al lado de una aspiración generalizada entre la feligresía malagueña por defender y promulgar la Concepción Inmaculada de María.

Su participación en la defensa del Dogma no sólo fue teórica sino que generó la promoción de obras de arte como fue esa *Inmaculada* donada a la Catedral, en paradero desconocido o desaparecida, y el citado estandarte de la Inmaculada.

Es a partir de esta pieza con la que se organiza la citada unidad temática. Consta de tres representaciones inmaculadistas como el analizado estandarte, una obra anónima del siglo XVIII procedente de la capilla del Hospital Noble y la escultura en mármol blanco atribuida a Fernando Ortiz.

⁴⁷ La investigación sobre este apartado se ha realizado a partir de los trabajos de: BEJARANO, F., *Documentos del reinado de los Reyes Católicos, Catálogo de los documentos existentes en el Archivo Municipal de Málaga*, Madrid, C.S.I.C., 1961. MORALES GARCÍA de GOYENA, L., *Documentos Históricos de Málaga*, Granada, Universidad, 1906. -Libro de los Repartimientos, vol. I, 1487, 7 de septiembre, fol. 33-33vº. *Disposiciones para que se haga el repartimiento de Málaga*. -Libro de Provisiones, vol. I, 1487, 14 de octubre R.C. RRCC, fol. 1 y vº. *Declaración de exención del pago de derechos de portazgo, almojarigazgo y otros, los bienes muebles y semovientes de los que fuesen a Málaga para avencindarse, dejándolos pasar libremente sin impedimento alguno*. -Libro de Actas, vol. I, 1489, fol. 1. *Constitución del Ayuntamiento de Málaga*. -Ordenanzas para el gobierno de la ciudad, 1489. -Libro de Provisiones, vol. I, 1494, 30-8, fol. 51 y vº, *concesión del escudo*. -Ordenanzas que complementan las del 89, 1495. • Col de Originales, vol. I, 1495, fol. 190, 20 XII, *uso del pendón*. • Libro de Actas, 1509, 14 mayo, *descripción del escudo y del pendón*. -Ordenanzas para el gobierno de la ciudad, 1556. • Col originales vol 21, RC 1642, 9 de diciembre, fol 15, *escudo de la ciudad*. • Libro de Actas vol. 196, 1806, 17 mayo, fol 215-216 vº, *escudo de Málaga con San Ciriaco y Paula*. -Discurso pronunciado por el obispo español D. Pedro Bosca en el Vaticano para celebrar la conquista de Málaga por los Reyes Católicos, Roma 1487. -Edición impresa de las Ordenanzas para el gobierno de la ciudad, 1611. -Titulo de regidor de Godoy, 1796, 6 de agosto (escudo de la ciudad). Portada de la Ejecutoria de la ciudad de Málaga sobre los pozos de Sierra Blanquilla, 1732 (escudo de la ciudad).

La escultura en mármol de la Inmaculada pertenece al Ayuntamiento desde 1810, fecha en la que se exclaustra el convento de San Pedro de Alcántara y, supuestamente, remataba el Triunfo que estaba situado en el compás del convento. Compuesto por basamento, columna de orden toscano y escultura, era un símbolo de esa adscripción inmaculadista de la ciudad y sus fieles.

Desamortizado y derribado el convento, el monumento se desmantela y pasa a ser propiedad municipal. El Consistorio lo saca de su almacenamiento en 1835 y lo traslada al cementerio de San Miguel y allí permaneció hasta 1916, momento en el que la imagen de la Inmaculada es depositada en la Academia de Bellas Artes para que sirviera como modelo a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes que completaban su formación copiando obras del recién instalado Museo de Bellas Artes, lugar donde actualmente permanece en su sala de reserva.

La presencia de esta pieza en el actual Museo del Patrimonio Municipal como elemento de un tema monográfico, es indispensable, ya que constituye la materialización, única, de ese tipo de hito urbano de carácter religioso tan significativo de la ideología ciudadana. Además, la existencia de un documento gráfico que permite conocer la realidad del monumento, nos ha permitido realizar un montaje que recrea el «triumfo» y actúa como un elemento esencial en ese juego narrativo que tiene como objetivo ambientar la repercusión del Dogma de la Inmaculada en la ciudad y el papel que el Consistorio tuvo en su desarrollo y afianzamiento.

La otra sección se ha denominado *Celebraciones Barrocas en Málaga*, en ella se exhiben los túmulos realizados para las honras fúnebres de Felipe IV, proyecto y dibujo de Antonio Díaz de Palacio, y las del príncipe Baltasar Carlos, trabajo de José Medina. Se completa la sección con dos libros que narran las fiestas organizadas en Málaga para celebrar la canonización de Fernando III y la coronación de Carlos IV.

Este espacio se cierra con el Plano de Carrión de Mula de 1791 que marca un después urbanístico a partir de las transformaciones sufridas en el suelo durante la Edad Moderna en contraste con la primera obra de la sala

que es el plano de la Málaga Musulmana de Emilio de la Cerda.

Coleccionismo Barroco en Málaga

Esta unidad temática pretende ser una ventana pública al coleccionismo particular. En ella estarán presentes obras que, por su interés y puntos de confluencia con la colección municipal, actúen de complemento de ésta. Tendrá una gran movilidad y sus contenidos se adaptarán a las necesidades puntuales de los discursos conceptuales que se quieran emitir a partir de esta sala.

Para la primera exposición, y a partir de la cesión en depósito de un *Ecce-Homo* atribuido a Alonso Cano por José Manuel Arnáiz, se ha titulado: *Alonso Cano y su huella en Málaga*. La obra nos servirá de punto de arranque de recorridos por la ciudad que marquen itinerarios sobre Alonso Cano y sus discípulos Niño de Guevara y Pedro de Mena, presentes en colecciones de acceso público como la Catedral, el Hospital de San Julián o la Abadía del Císter.

Planta tercera

SALA SEGUNDA

La Sala II tiene una significación muy especial dentro de ese programa de intenciones que se pretende transmitir a partir del Museo.

En principio, y desde la base de su catálogo, viene a significar los orígenes de la colección municipal y el punto de arranque de la puesta en marcha de una política cultural institucional que se puede entender en clave de modernidad y progreso con las mismas significaciones de contenidos que se pueden comprender actualmente.

El alcalde de entonces, José de Alarcón Luján, la inició como apoyo a la política de imagen que se estaba elaborando en España en torno a la Restauración Monárquica y Alfonso XII, mecanismos de propaganda en el que la cultura se utilizó como plataforma publicitaria de los intereses políticos, dirigidos en esos momentos a significar la recuperación y el progreso del país.

Málaga, en esos años iniciales, no había comenzado su crisis económica y el desarrollo de su cultura se

dossier

hacía sinónimo de su progreso, un juego en el que no estuvo ajeno Ferrándiz, auténtico director de esa política artística que se entendía consecuencia del desarrollo económico de la ciudad.

También entonces no se quiso vender de la ciudad solo el clima y la desarrollada economía, sino también cultura, y arte, y así se le expuso a Alfonso XII en la muestra que se le ofreció cuando en 1877 visitó Málaga.

Es por ello que las razones de la colección de pintura del siglo XIX en el Patrimonio Municipal no responden exclusivamente a una inercia acumulativa, sino a un proyecto premeditado que hizo efectuar encargos puntuales a los principales artistas locales del momento, que cuidó la calidad de la formación de los futuros artistas y que posibilitó y consolidó esa línea educativa con la creación de un Museo, el primer Museo de la ciudad, no como mero difusor de un patrimonio municipal, sino como un instrumento de educación y perfeccionamiento de las vocaciones artísticas de la ciudad.

El Museo Municipal decimonónico fue un elemento clave para la consolidación de esa plataforma artística que se afianzó en la ciudad en el último tercio del siglo XIX, una de las más interesantes de las existentes en el país en ese periodo, y responsable, sin duda, de esa inercia por la práctica artística que tan excelentes frutos dio en el XIX y en el XX, Picasso incluido.

Todo ello son razones más que suficientes para que el hilo argumental que presida esta sala deba estar centrado en explicitar con claridad los siguientes aspectos. En primer lugar, que son el punto de arranque de todo lo que vino después, y que se verá en la sala III, y en la ciudad, con su museo de esculturas al aire libre y en el catálogo de edificios singulares propiedad del Ayuntamiento que enriquecen arquitectónicamente la ciudad, desde la Alcazaba al Palacio de Congreso, pasando por el CAC o el mismo MUPAM.

En segundo lugar, la categoría de la producción artística decimonónica malagueña.

En tercer lugar, que estos cuadros en mucho tuvieron que ver con la vocación artística de Picasso, por lo

que el circuito mundial picassiano debe comenzar por esta sala, ya que constituye la base de su formación y es el único componente de su vida y trayectoria artística que no plantea competencia con otros «centros picassianos».

Sin embargo, en la colección del Patrimonio no se posee ninguna obra que patentice esta relación, circunstancia que no constituye un obstáculo para el discurso narrativo del Museo ni de esta sala, ya que con un reflexivo itinerario es posible transmitir ese mensaje, como demostraremos posteriormente.

Así pues, la organización de la sala se ha concebido en base a tres unidades temáticas: el Museo Municipal original, la presencia de Picasso en ese Museo y la patentización de la calidad de la pintura malagueña del siglo XIX a través de la representación existente en el Museo. Además, se destaca siempre una pieza en calidad de «obra maestra» en oportunidad del interés por difundir acciones culturales puntuales que se estén verificando dentro de la dinámica de gestión del Museo, como puedan ser nuevas adquisiciones, puesta en valor de las existentes mediante restauraciones o base de arranque a discursos en la sala del museo dedicado a ello, bien en la propia sala de Exposiciones del Ayuntamiento anexa al museo.

El Museo Municipal 1879-1900

Se accede a este espacio a través de una mampara de cristal al ácido en el que se haya impreso el arco de entrada de la puerta del convento de San Agustín, edificio desamortizado en el siglo XIX y sede del Ayuntamiento desde finales del siglo XIX a 1920. Un guiño que nos introduce en un lugar en donde se recrea el origen de la colección pictórica y el primer museo que poseyó el Ayuntamiento y la ciudad y en donde, intencionadamente el montaje museográfico responde a criterios decimonónicos.

Aunque los fondos del primitivo Museo Municipal contaban con material gráfico y arqueológico, su base fue la colección de pinturas que fue adquiriendo a los artistas locales.

La colección de obras del siglo XIX es de 55 piezas, de las cuales dos son esculturas y el resto dibujos, acuarelas y



Obra Maestra

La obra maestra seleccionada para esta sala es *Naufragio*, de Carlos Haes, por ser el autor uno de los primeros pintores que conformaron el prestigioso centro pictórico malagueño en el siglo XIX, maestro, además, de los principales marinistas que crearon escuela en la localidad.

óleos. Este volumen no es factible de exhibirlo en su totalidad, por lo que se ha procedido a una selección atendiendo a los criterios anteriormente señalados. Las mismas pautas nos han obligado a realizar una segunda selección para crear ese espacio monográfico sobre el primitivo Museo Municipal, cuyo criterio priorizado ha sido el tamaño, ya que prácticamente la totalidad del conjunto formó parte de ese primitivo museo, salvo *Pase de toros*, *Piropo* y los dos dibujos de Denis, los pasteles de Martínez de la Vega y *La fundación de Buenos Aires* de Moreno Carbonero, que entraron en la colección en el siglo XX.

Como se indica mas arriba, la sede del Museo estuvo en el que fuera Convento de San Agustín, que en esos años de finales del siglo XIX hacía las funciones de Ayuntamiento. Allí se habilitó una sala en la segunda planta

del edificio⁴⁸, que tuvo categoría de Museo al entenderse como sede permanente de la colección y con un desarrollo de actividades propias de este tipo de instituciones.

La documentación capitular informa que las obras que se colgaron en ese primer museo fueron: *Retrato de María de las Mercedes* de Denis, los *floreros* de Bracho Murillo, los *Cenacheros* de Talavera, Nido, Herrera y Grarite, *Una antesala de Cappa* y *Un murciano* de Moreno Carbonero, *Crepúsculo en el puerto de Málaga* de Ocón, el *Vendedor de paja* de Grarite y el de Blanco Coris, *Un palomar* de José Ruiz Blasco, *La llegada del rey Alfonso XII al puerto de Málaga* de Herrera y Velasco, *Una mo-*

⁴⁸ URBANO y DUARTE, *Guía de Málaga*, Málaga, Lib. Y Tip. de Santiago Taboaldel, 1888, pp. 75-76.

dossier

raga de Horacio Lengo, *Marina* de Guillermo Gómez Gil, *Un ciego* de Blanco Coris, *Estudio Natural* de Pedro Iniesta, dos paisajes de Ruz uno de ellos titulado *Paisaje de Barcenillas*, *Muros de la Alcazaba* de Felix Iniesta, *Castillo en ruinas* de Blanco Merino, *Estudiantes en una taberna* de Reyna Manescau y un *San Juan Bautista* de Buzo, *La Peña de los Enamorados* de Serafín Martínez del Rincón, *Un frutero* de Leonardo Camps, *El alegato* de Bernardo Ferrándiz, *Un piropo* de Leoncio Talavera. *Los Gaitanes* de Federico Ferrándiz, *La religión comprende al genio* de José Ponce Puente, *Pidiendo auxilio* de Verdugo Landi, dos cuadros de Benito Vilá y *Paseo en barca* de Guillermo Gómez Gil.

Dada la diversidad temática y el excesivo tamaño de muchos de ellos, se ha procedido a seleccionar para esta unidad temática los de pequeño formato, con el objeto de recrear un espacio que sugiera el decimonónico, ya que su tratamiento se enfocará a crear esa ambientación que existía en el primitivo Museo.

La selección propuesta es: *Floreros* de Bracho Murillo, los *Cenacheros* de Talavera, Nido, Herrera y Grarite, los *Arrieros* de Blanco Coris y Grarite, *Una antesala* de Cappa y *Un murciano* de Moreno Carbonero, *Palomas* de José Ruiz Blasco, *Marina* de Guillermo Gómez Gil, *Paisaje de Barcenillas* de Ruz, *Muros de la Alcazaba* de Félix Iniesta, *Castillo en ruinas* de Blanco Merino, *Estudiantes en una taberna* de Reyna Manescau, *Un piropo* de Leoncio Talavera, *Tropezón en el coro* de Simonet y una *Paleta* decorada por varios autores.

Las palomas de Ruiz Blasco reciben un tratamiento especial singularizando la obra en el conjunto para referenciar su papel de director del museo.

Picasso y el Museo Municipal

Entre 1881 a 1900, Picasso nació, vivió y veraneó en Málaga. Aquí hizo sus primeros dibujos y su primer óleo y mantuvo su aprendizaje durante los veranos malagueños visitando el Museo Municipal y copiando sus cuadros.

Ello hace que el Museo Municipal deba ser considerado como una secuencia básica en su trayectoria artística,



circunstancia que no concurre en ninguno de los otros museos del circuito mundial picassiano. Por ello no podemos eludir esta presencia y, de alguna manera, publicitar la fundamentación del Museo Municipal en la formación artística de Picasso.

El hecho de que no poseamos ninguna obra de Picasso de esa época de existencia del museo municipal (s. XIX) no es obstáculo para que se elabore una unidad temática que explicita este hecho. En ella pretendemos recrear la actividad de Picasso dentro del museo y evidenciar los orígenes de su formación artística. Éstas se basan en el ejercicio de la copia.

Como es sabido, la formación del pintor decimonónico pasaba por un duro aprendizaje en el que el dominio de la técnica era una de las condiciones más atendida. De hecho, el paquete de asignaturas que debía cursar el alumno estaba centrado en las asignaturas prácticas, por encima de las teóricas, si bien las dedicadas al dominio del dibujo se jerarquizaban por encima de las del color. El conjunto iba encaminado a formar a pintores en el dominio técnico.

Emilio Ocón y Rivas
Crepúsculo en el puerto de Málaga



El Eclecticismo estético que imperaba en el gusto de la oficialidad y en el planteamiento teórico de las Academias hacían que, junto a la pulcritud del dibujo, se le uniera la riqueza expresiva del color, del dominio del color, y éste, en el academicismo y en la España del último tercio, se aprendía tanto del trabajo directo sobre el natural como del conocimiento que aportaban los grandes maestros, especialmente los del Barroco español.

Se sabe que Picasso antes de llegar a Málaga el verano de 1895 visitó el Museo del Prado y allí se acercó a Velázquez, dato que se deduce de los apuntes que realizó del *Tonto de Vallecas* y de *Calabacilla*, por lo que se puede pensar que esa incipiente formación que había adquirido en la Escuela de La Coruña lo había conducido por una metodología formativa ceñida a los cánones ortodoxos docentes. Por eso no sorprende que en su estancia malagueña continuara con la misma inercia y visitara el Museo para continuar trabajando en su formación.

No era la primera vez que Picasso copiaba una obra del Museo Municipal malagueño, ya que se tiene docu-

mentado su primer óleo, de hacia 1889, que representa una marina en donde se refleja el puerto de Málaga. La obra es una versión del cuadro de Ocón, *Crepúsculo en el Puerto de Málaga*, que su padre había copiado con anterioridad⁴⁹. Parece lógico pensar que el trabajo de Pablo Ruiz lo realizó en su casa y no en el Museo, ya que tenía solo ocho años, aunque la obra pueda resultar sorprendente si atendemos a la edad del niño.

⁴⁹ Palau Fabre la registra como su primer óleo pero no alcanza a conocer que es copia de Ocón, vid. *Picasso vivent, 1881-1907. Infantesa i primera joventut d'un demiür*, Barcelona, ed. Polígrafa, 1980, p. 35. El dato lo confirma Agustín Clavijo en *Picasso y lo picassiano en las colecciones particulares malagueñas*, Málaga, UMA, 1981, p. 51 dato que repite Ana Fábregas en «Paisajes infantiles. Málaga y La Coruña» en OCAÑA, M^a T. (dir.), *Picasso. Paisajes 1890-1912, de la Academia a la vanguardia*, Barcelona, Museo Picasso-Ed. Lunwerg, 1994, p. 46.

dossier

El cuadro escogido para copiar en 1895⁵⁰ fue *Colón en la Rábida*, la obra de Ponce que estaba colgada en las salas desde 1892, la pintura más académica de todas las que poseía el Museo.

Las entradas de piezas en el Museo Municipal se correspondían con las temáticas más generalizadas en la ciudad, con una demanda por parte de la burguesía promotora, de pintura ligera y sin complicaciones narrativas, en donde primara lo cotidiano contado con verosimilitud pero sin agresividad. Era el Eclecticismo que impuso Ferrándiz siguiendo el modelo de Fortuny y al que todos se plegaron. Solo se salían de él para optar a recompensas en los certámenes nacionales e internacionales, pero el Ayuntamiento, al promover al pintor local, le dejaba hacer a la vez que quería obras representativas de sus catálogos. De ahí que en el Museo abundaran los paisajes y la pintura de género, la pintura de Historia fue excepción, pero sin embargo, para el alumno, la solemnidad de estos cuadros era lo que buscaban para introducirse en los mecanismos prácticos de la carrera oficial. Picasso no fue excepción y, como en Barcelona después y en la Lonja⁵¹, en Málaga se acercó a la pintura de Historia.

La obra escogida es de 1887 y la realiza su autor para enviarla a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid y con la que aspira a obtener alguna recompensa. Elige un tema relacionado con el descubrimiento de

América: *Colón en la Rábida*, que él subtítulo con el literaturizado cartel de: *La religión comprende al genio*. Se trataba de una solemne composición histórica en donde se vuelve al esquema compositivo de 1856 y al famoso cuadro de Eduardo Cano de la Peña: *Colón en la Rábida*, la primera I Medalla en la primera Exposición Nacional de la España isabelina.

La escena se centra en un interior y el autor concentra la dramatización en la caracterización de los personajes, la paleta se vuelve «castiza» y los sepias, grises y negros invaden el lienzo al más ortodoxo gusto barroco, de nuevo la España eterna con regusto imperial, se asoma a un tibio noventayochismo, más que tibio oportunista, de la posterior estética del 98 que empieza a vislumbrarse.

Ponce, que estaba empezando y no quería arriesgarse, utilizó todos los componentes para el éxito pero no lo consiguió, pues le faltó soltura, originalidad e imaginación. La obra vino a Málaga y el Ayuntamiento acordó su compra, a raíz del ofrecimiento del autor con motivo de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América.

Conviene destacar el trabajo del joven Picasso⁵². Cuando estamos hablando de copias nos estamos refiriendo a un ejercicio literal del original. Para hacernos una idea, recordemos que en pleno periodo romántico, en el que Murillo se convirtió en paradigma, a Esquivel se le achacaba que por ser fiel al maestro sevillano reprodujera en sus cuadros el virado amarillento de los barnices del cuadro y el craquelado de su pintura⁵³. Hasta este punto llegaba el sometimiento a la obra original copiada; sin embargo, Picasso afronta la copia desde otras perspectivas.

Si comparamos las dos obras, se aprecia el desinterés del alumno por el cuadro a copiar: los personajes, Colón y el prior de la Rábida, se desmaterializan para pasar

⁵⁰ He determinado la fecha de 1895 como la de la realización de la copia atendiendo a sus características técnicas. Los trabajos realizados en 1896, verano que igualmente pasó en Málaga y en el que pudo realizar el ejercicio del Museo, son mucho más elaborados, ya que aclara su paleta y el trazo compositivo es más suelto y expresivo. Recordemos que 1896 es el año de *La primera comunión*, una obra que indica una mayor madurez técnica y que los trabajos académicos que realiza en la Lonja plantean un entendimiento de la técnica en clave mucho más libre y suelto que en los realizados en 1895, año en el que se muestra aún muy dependiente de lo aprendido en La Coruña. En ese corto periodo de tiempo, las figuras picassianas, copiadas o no, se estilizan, se desmaterializan al imprecisarse en ellas detalles pero, a la vez, se concretan en su esencia de manera mucho más correcta.

⁵¹ Resulta esclarecedor constatar como en septiembre de 1895, recién llegado a Barcelona, solicite permiso al director de la Escuela de Bellas Artes para realizar copias en el Museo de la institución, vid. PALAU I FABRE, J., *Picasso vivent*, París, Albin Michel, 1981, p. 88.

⁵² El pequeño lienzo ha permanecido en la colección de la familia del pintor hasta 1970, fecha en la que Picasso donó todo el conjunto de trabajos de su infancia y periodo de formación al Museo Picasso de Barcelona, vid. PICASSO. *Catálogo de pintura y dibujo*. Museo Picasso, Barcelona, Ayuntamiento, 1987, p. 134.

⁵³ SAURET GUERRERO, T., *El siglo...*, ob. cit., pp. 319-320.

José Ponce Puente
Colón en la Rábida



a ser dos modelos de estudio que tienen más de los pescadores y personajes populares sobre los que trabaja en La Coruña y en Málaga que los paradigmáticos personajes históricos. Picasso parece interesarse más por los problemas puramente pictóricos y por resolver los contactos entre las fuertes manchas oscuras con las claras, a la vez que ser capaz de graduar y diferenciar las tonalidades desde esa limitada gama de marrones. Picasso tiene 15 años, estamos al final de siglo y la modernidad pictórica está trabajando sobre la autonomía de la forma, la valoración de lo estrictamente matérico por encima, y sobre todo, de lo narrativo. No hace falta recordar, que después él será el que pueda resolver esta cuestión desde *Las Señoritas del Avignon* y el Cubismo.

El trabajo sobre el cuadro de Ponce no fue más que un ejercicio. Lo demuestra su procedimiento de trabajo, primero utiliza un lienzo en el que ya había empezado una

composición floral⁵⁴, lo desestima y acomete la copia, pero desde la soltura, casi la improvisación, si no el respeto del acatamiento al modelo, quedándose de la obra exclusivamente con sus valores pictóricos, con aquellas cuestiones que le permitieran liberar esos valores del cuadro, las masas y el color. Era Picasso, y tenía quince años.

Será pues este trabajo, depósito del Museo Picasso de Barcelona, el que ilustrará este texto, que estará acompañado por el *Crepúsculo en el puerto de Málaga* de Emilio Ocón, primer lienzo que copia Picasso del Museo y su primer óleo, junto a su reproducción del mismo,

Con un montaje claro y didáctico se ha resuelto la imbricación entre Picasso y el Museo Municipal, del que su padre era el director y se completa un itinerario picassiano malagueño que tiene su inicio en la Casa Natal, continúa en el Museo del Patrimonio Municipal y concluye en el Museo Picasso.

Pintura malagueña del siglo XIX

Cuando hemos hecho mención a la política de protección y fomento de las artes locales iniciada en el siglo XIX se han enumerado las obras que se adquirieron y sus autores, pero no la significación de las elecciones.

El Ayuntamiento entre 1878 a 1900, encargó y compró obras a los mejores pintores activos en Málaga en esos años, al margen de que, como una política de motivación al alumnado de la Escuela, adquiriera las obras premiadas en los concursos que se celebraban en el ámbito docente o a artistas noveles. Pero esas no son las razones por las que en la colección estén *La moraga* de Lengo, los *Floreros* de Bracho Murillo, *El alegato* de Bernardo Ferrándiz, la *Marina* de Ocón, el *Palomar* de Ruiz Blasco, los retratos de Denis o Martínez del Rincón o *La Peña de los Enamorados* de éste último, sino la de la conciencia de formar una colección con las primeras firmas del lugar.

Las dimensiones y la variedad temática de las mismas nos obligan a elegir un número determinado, que para este primer montaje se ha decidido que sean las más

⁵⁴ Agradecemos al Museo Picasso de Barcelona el habernos facilitado la información y el material gráfico.

dossier

representativas del tipo y las características de la pintura malagueña del siglo XIX.

El apartado dedicado a la pintura malagueña quedará ilustrado con *El Alegato* de Bernardo Ferrándiz, la figura más carismática del centro, el responsable de su formación y con la mejor obra de su mano que se conserva de él en colecciones institucionales. *La moraga* de Horacio Lengo por su temática, ya que es uno de los pocos cuadros de costumbres que hacen referencia a un tema local y específico de Málaga; *Los Gaitanes* de Federico Ferrándiz, un excelente paisaje que transmite la influencia de Muñoz Degraín en la localidad, con un tema local que engarza con los intereses de la modernidad paisajística del país en esa época y muestra de ese ejercicio de mecenazgo que ejercía el Ayuntamiento, pues fue una obra presentada a la Nacional de 1890 que no obtuvo recompensa y que el autor oferta al Consistorio dos años más tarde y es adquirida como un gesto de mecenazgo. El *Retrato de Guillén Robles* de Martínez de la Vega y *Pidiendo auxilio* de Verdugo Landi para completar el abanico temático.

El espacio se completa con dos excelentes piezas escultóricas de Mariano Benlliure: el *Retrato de Moreno Carbonero* y una figura alegórica que formaba parte del monumento al Marqués de Larios, hito escultórico urbano, que estará presente en la colección permanente mediante esta obra.

Planta cuarta

SALA TERCERA

El conjunto más numeroso de la colección lo constituyen las obras del siglo XX y está formado por pinturas, esculturas, obra gráfica (2502 piezas en la que están representados cerca de 200 autores actuales locales, nacionales e internacionales), fotografías y carteles. Entre ellas hay que señalar la importante colección monográfica sobre Picasso compuesta por libros ilustrados, dibujos, cerámica y obra gráfica con un total de 355 obras, en constante incremento.



Entre los criterios seguidos para organizar esta sala se encuentran los de exponer secuencias cronológicas que ilustren las diversas generaciones artísticas que ha producido la ciudad en este siglo, evidenciar el mecenazgo del Ayuntamiento, su promoción y apoyo a las artes plásticas y sus artistas actuales, revalorizar a los artistas locales y constatar mediante el testimonio de Picasso su responsabilidad en la renovación plástica local. Estos objetivos han generado las secciones que han constituido la primera exposición permanente y que serán renovadas sucesivamente para dar cabida al resto de la colección en diferentes montajes.

Los Primeros Becados

Una de las vías empleadas por el Ayuntamiento para promocionar el arte local fue mediante la creación de becas o pensiones que permitieran a los artistas ampliar su formación en otros centros artísticos. Para ello, se crearon las pensiones a principios del siglo XX y

las Becas Picasso a partir de la década de los setenta. La primera de estas iniciativas está representada en el Museo mediante una unidad temática dedicada a los primeros pensionados.

Del conjunto de obras que posee el Ayuntamiento de estos pensionados, treinta y dos piezas, no solo los ejercicios de pensionados sino otras posteriores adquiridas o donadas, hemos elegido para esta primera muestra las siguientes: *El Viejo de la rifa* de Ceferino Castro, *Autorretrato* de José Jiménez Niebla, *Tanto va el cántaro a la fuente* de Antonio Cañete, *Niño enfermo* de Félix Revello de Toro, *Zambra* de Juan Eugenio Mingorance Navas, *Desnudo femenino* de Manuel Mingorance Acién y *Maternidad* de Juan Vargas.

La justificación se encuentra en que son obras muy representativas de la dinámica artística generalizada en la España de la primera mitad del siglo XX en donde el academicismo (*Desnudo femenino* de Manuel Mingorance Acién, *Autorretrato* de José Jiménez Niebla, *Niño enfermo* de Félix Revello de Toro) se combinaba con otras propuestas más incardinadas con la modernidad, aunque en el caso malagueño algo desfasada, como es el Regionalismo (*Zambra* de Juan Eugenio Mingorance Navas). Por otra parte, la escultura de Vargas es una muestra convencional de la especialidad aunque contenga una gran fuerza.

El resto de las obras de los pensionados, o son ejercicios de escasa calidad (Capulino) o son obras que no encajan en el relato que pretendemos emitir en esta sección, (Palma), por lo que hemos preferido no incluirlas.

Picasso

La presencia de Picasso es indispensable en esta sala, y de forma permanente. En principio, porque es una de las apuestas más fuertes del Ayuntamiento en cuanto a coleccionismo se refiere. En segundo lugar porque el MUPAM es el escaparate público de dicha colección y tiene la obligación de difundir su personalidad y diversidad. Y en tercer lugar, porque su presencia actúa como motor de reflexión y aprendizaje para la plástica local. Por ello, la presencia de Picasso en el Museo es en calidad de testimonio y mediante la exposición de un reducido número de obras que

se organizarán según sus condiciones técnicas (cerámica, grabado, aguafuerte, dibujo o litografía) o temáticas (taurromaquia, mitología, literatura). La primera muestra es de cerámicas, de las que se exponen: *Jarra con búho*, *Jarra con palomas*, *Plato con taurromaquia*, *Plato con rostro*, *Plato con pez* y *Plato con rostro esquemático*.

Los orígenes de la renovación plástica en Málaga

Bajo este epígrafe se han reunido aquellos pintores que en la década de los cincuenta iniciaron en Málaga un movimiento renovador hacia la modernidad. Se aglutinaron bajo el nombre de la *Peña Montmatre* primero, y después de que cuatro de ellos visitaran a Picasso en su casa de la Riviera francesa, se convirtieron, con el resto de malagueños que participaron de su entusiasmo, en el *Grupo Picasso*. Fueron los responsables de incluir a Málaga en la calidad artística del siglo XX en la línea de la disidencia y la modernidad. Por ello, este espacio se concibe como un homenaje a ellos.

La selección efectuadas la siguiente: Virgilio con *Tragedia*, un tema de Realismo social que también otros practicaron, como Chicano o Brinckman, y que significó en su momento una apuesta por la modernidad sin implicarse en la dinámica de las vanguardias europeas; De Ramón con *Barca fenicia*, que realiza con esta obra un acercamiento a la abstracción con toques expresionistas, en la línea de Santiago Lagunas y de las propuestas del Grupo Pórtico y que enlaza con el interés por ejercer una renovación desde las propuestas foráneas; Alberca con *Bodegón cubista*, obra cercana en fechas a su viaje a Villa California y muy similar a la que participó en aquella «exposición de pintores malagueños» que Picasso organizó en la escalera de su casa; José Guevara, presente con un paisaje que expresa su filiación al Figurativismo, con vocación expresionista por la técnica y Rodrigo Vivar, con *Cetro*, una excelente muestra de esos juegos experimentadores que realizaron en aquellos años los responsables de la renovación plástica en Málaga.

El resto de los miembros de esta generación han continuado investigando y experimentando caminos que los mantuvieron unidos a las propuestas artísticas

dossier

renovadoras. De esta manera, Eugenio Chicano con *Yo predico un amor inexorable*, hace todo un ejercicio de modernidad sin renunciar a su crítica social y a su militancia política, ni tampoco estética, sintetizando la figuración hasta acercarla a esos planteamientos que lo vinculan al Pop y al montaje fotográfico. Paco Hernández, está representado en este espacio con un retrato de Luis Molledo, elección de la pieza que responde a dos razones; una de ellas es hacer presente en este grupo a la figura de Molledo, artista singular que desde finales de los años veinte trabaja en Málaga e incorpora la ciudad a los conatos renovadores con un peculiar simbolismo basado en una surrealista fauna de seres híbridos a partir de formas anatómicas eróticas. En segundo lugar, por ser un trabajo de excelente calidad que ejemplariza perfectamente la capacidad artística de Hernández.

Las obras de Lindell y Brinkmann nos incluyen en el Informalismo y la Abstracción; la de Barbadillo en el sistema modular y por último, la de Stefan nos lleva a la postmodernidad de raíz mediterránea con sus juegos escultóricos.

Esta selección demuestra ampliamente que, gracias a ellos, Málaga no se quedó de espaldas al Arte Moderno.

Tendencias contemporáneas en la colección municipal

Esta sección, planteada de forma muy rotativa dada la cantidad de obras existentes en la colección, se ha organizado por unidades temáticas que atienden, en principio, a unidades generacionales, pero también dando cabida a otros monográficos que se ajustan a las diferentes técnicas y artes (obra gráfica, grabadores, Becas Picasso, carteles, fotografía...)

La obra de Brinckmann, titulada *Apuntes de elementos*, nos da la pauta para comenzar estos itinerarios por la Abstracción y el Informalismo, opción que se plantea, también, como una consecuencia de la apuesta por la experimentación y el riesgo que al impulso de Picasso adoptan buena parte de los pintores de la localidad, a la vez que constituyen valores que definen el arte del mismo Picasso. Su presencia actúa de bisagra entre es-

tos pioneros, representados en el espacio anterior, y las nuevas generaciones que optaron por apostar por los ecos de Las Vanguardias. A su lado, Francisco Peinado con *Viento en la montaña*, Dámaso Ruano (*Sin Título*), y Bornoy con *Vuelo*, fundamentan su concepto de lo abstracto en el color, azul-verde, como referencia a la influencia del lugar, valor que enlaza con uno de los discursos que se pretende exponer desde el museo, como es el de concretar y difundir las claves de identificación territorial y que se explicitaran a través de recorridos temáticos construidos a partir de obras del museo que se enlazarán con otros bienes patrimoniales con los mismos contenidos y situados en la ciudad.

Junto a ellos, la presencia de Pablo Serrano (*Guitarra A3*), Elena Laverón (*Mujer recostada griega*) y Pepe Seguiri (*Sin título*), cierran ese ciclo abierto en el vestíbulo de entrada en el que la expresión plástica de la contemporaneidad se funde con los valores de modernidad del edificio.

Por último, la sección «Diálogos» mantiene el objetivo y el concepto aplicado a la sección «Obra maestra» de las salas anteriores, esto es, realizar una parada independiente, libre y relajada, más un objetivo añadido, contar con un espacio para resaltar una obra por otras cualidades a parte de la de su excepcionalidad y calidad como pueda ser la de su representatividad. En esta sección se señalaran autores de una manera especial o tendencias artísticas contemporáneas que permitan mantener un diálogo con el resto de las obras expuestas y contribuyan a enriquecer la comprensión del arte contemporáneo actual.

Para la primera exposición permanente se ha escogido la obra *Quietud* de Fermín Durante; por ser la última que ha entrado en la colección municipal, para rendir un homenaje al pintor, académico de San Telmo y recientemente fallecido y para plantear un diálogo entre el surrealismo de su obra con la propuesta abstracta o informalista de las que se enfrenta. Tendencias artísticas contemporáneas que adoptan, o adoptaron, todos aquellos pintores locales que iniciaron el camino de la renovación plástica en la localidad y que continúan por el camino de la búsqueda. ■

Roberto Carvalho de Magalhães

DOCENTE DE HISTORIA DEL ARTE Y MUSEOLOGÍA.
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DEL ARTE DE FLORENCIA

Los museos

CÍVICOS

toscanos depositarios de la cultura del territorio

La historia y la situación de los museos cívicos toscanos, los principales depositarios de los testimonios culturales específicos del área geográfica en la que se encuentran, representan bien un fenómeno museológico italiano. De hecho, los museos cívicos, cubren casi toda la península; cualquiera que sea su especialización, la tarea primaria de una colección cívica es conservar y difundir los testimonios de la cultura local.

En este sentido, un museo cívico arqueológico como el de Fiesole concentra su interés fundamental en la exposición de los hallazgos descubiertos en el parque donde el mismo museo se encuentra y en las excavaciones del área fiesolana. (Es importante destacar que el extraordinario parque arqueológico de Fiesole se halla en el perímetro urbano de la pequeña ciudad colinar de la periferia de Florencia, a poco más o menos cincuenta metros de la catedral y de la plaza principal; en íntima relación con la ciudad.) Su actividad contrasta con la de su hermano mayor de tendencia universalista, el Museo Arqueológico Nacional de Florencia, que recoge antigüedades egipcias, griegas, romanas y etruscas, procedentes de diversas zonas geográficas. Aunque el museo de Fiesole acoge, pero en número limitado, hallazgos procedentes de otras partes, el ordenamiento y el aparato didáctico se proponen principalmente documentar la presencia del hombre en el territorio fiesolano desde el Neolítico hasta el siglo VI, período al que se remontan los hallazgos de la zona.

El museo fue creado en 1878 y está íntimamente relacionado con las campañas de excavaciones realizadas en el territorio desde 1878-79 hasta nuestros días.

Sin embargo, el Museo Cívico de Montelupo es mucho más reciente. Sitio en el palacio medieval Pretorial, fue abierto al público en 1983 y documenta la produc-

investigación

Museo Arqueológico y ruinas de las termas romanas del parque arqueológico de Fiesole.



ción local de la cerámica y de la loza desde el siglo XIII. Además, posee una sección arqueológica que recoge los hallazgos que testimonian la presencia del hombre en el territorio desde la Prehistoria. Puesto que la mano factura de la cerámica representa la principal actividad artesanal y económica de la historia del burgo situado cerca de Empoli, recorrer la evolución de tal producción es como entrar en la historia local, además de la de la loza y del gusto. Después, el museo mantiene relaciones con la Escuela Profesional de la Cerámica de Montelupo para organizar conjuntamente exposiciones temporales.

Estos dos ejemplos son suficientes para demostrar que el museo cívico se presenta como depositario de la

historia y de la cultura local, como lugar donde el ciudadano se ve identificado y donde la ciudad y su territorio se asoman, muestran su identidad a los «forasteros». Por lo que concierne a Toscana, las mismas sedes que hospedan las colecciones son, casi en su totalidad, edificios de relevancia histórica y arquitectónica, ya de por sí depositarios de la memoria de la ciudad. La decisión de destinar a museo un edificio ya existente, como bien saben todos los operadores del sector, representa un desafío tanto para el museólogo que debe predisponer la organización, es decir, los itinerarios de visita, los recorridos de la experiencia del visitante, como para el museógrafo que debe traducirlos en una forma concreta. El respeto del edificio, que a menudo requiere una lectura independiente de la de la colección, puede impedir una visión coherente de las colecciones, que, a veces, son heterogéneas, y por tanto necesitan espacios flexibles. Pero, en este artículo no nos ocuparemos especialmente del espacio físico, sino que indagaremos sobre todo en las actividades que relacionan al museo con la ciudad y su territorio.

De todas maneras, nos parece oportuno observar que tales edificios ocupan, la mayoría de las veces, una posición central en la ciudad, y por este mismo motivo gozan de un peso simbólico paragonable al de la catedral o al del ayuntamiento. Me refiero al anteriormente citado Palacio Pretorial de Montelupo, al Museo Cívico de San Sepolcro – sito en la antigua Casa Consistorial de la villa de Piero della Francesca –, al Museo Cívico de Pistoia –sede del Ayuntamiento del siglo XIV que se asoma a la plaza de la catedral–, a la Pinacoteca Cívica de Volterra– que expone el extraordinario «Descendimiento de la Cruz» de Rosso Fiorentino en un palacio de la localidad del siglo XVI–, al importante Museo Cívico de Prato –ubicado en el centralísimo Palacio Pretorial, construido en dos tandas entre el siglo XIII y XIV, y símbolo de la Edad Media de Prato– y, por último, al Cívico Museo Histórico, Artístico y Arqueológico de la Academia Etrusca de Cortona, instalado en un palacio medieval cuya construcción terminó en el siglo XVII.

En este marco, el Museo Arqueológico de Fiesole

constituye una excepción. Los hallazgos fueron organizados en el interior de un pequeño edificio neoclásico construido a principios del siglo XX en el perímetro del parque. Pero, recientemente la apertura del Antiquarium Costantini –en un palacete de la localidad fuera de la zona arqueológica cercada, pero adyacente al edificio que conserva el núcleo originario de la colección y unido al mismo gracias a un sugestivo pasillo subterráneo– crea una relación más estrecha con la ciudad. El visitante entra en el área de las excavaciones a través de un portón decorado que, pese a su modestia, subtraya el paso a otra dimensión, y, después de haber vagabundado entre los restos del templo etrusco-romano, las termas y el teatro, y después de haber visitado las colecciones, encuentra la salida en el Antiquarium y se halla repentinamente sumergido en la parte moderna de la ciudad.

No obstante el caso Fiesolano, características comunes de la mayoría de los museos cívicos toscanos son, aparte de la concentración de material histórico-artístico procedente de la región, la musealización de un edificio representativo de la historia civil y arquitectónica de la ciudad, preferiblemente situado en una posición destacada (los museos de Pistoia y de Prato ilustran perfectamente este aspecto) y, como consecuencia, un edificio fundido con la vida de la comunidad.

LA FORMACIÓN DE LOS MUSEOS CÍVICOS TOSCANOS. LOS MUSEOS CON VOCACIÓN ARTÍSTICA

La necesidad de salvaguardar la identidad local Toscana y de otras partes, dio un paso adelante sin precedentes gracias a la unidad de Italia de 1861. Otro paso decisivo hacia la formación de las colecciones cívicas fue la Ley Siccardi del 7 de julio de 1866 que liquidaba el patrimonio eclesiástico, determinando de esta manera la afluencia de material de diferentes tipos – en general, obras de arte y utensilios – procedente de toda la región y destinado a las galerías de arte de la ciudad. En cuanto

Palazzo Pretorial, sede del Museo cívico de Prato.



a las desamortizaciones y supresiones, la Ley Siccardi no era una novedad. Las desamortizaciones de los bienes de la nobleza y las supresiones de los órdenes religiosos y de los conventos puestas en práctica por la Revolución Francesa, se pueden considerar el verdadero origen del museo moderno concebido como bien público. Desde finales del siglo XVIII estas desamortizaciones contribuyeron a crear importantes patrimonios artísticos para el deleite del común ciudadano. Este fenómeno dio origen a grandes colecciones estatales que no tenían en cuenta los aspectos de la cultura local y la historia de la región.

Sin embargo, en Toscana, las desamortizaciones llevadas a cabo por los Lorena, anteriores a las na-

investigación

poleónicas, contribuyeron en la formación de colecciones de obras de arte locales, municipales, que, en muchos casos, constituirán, posteriormente, el núcleo inicial de los museos cívicos. Como por ejemplo, los museos de Pistoia y de Prato: el primero, fue instituido en el tardo 1922, pero su colección se amplía a través del tiempo iniciando con obras adquiridas por el ayuntamiento con las desamortizaciones de los centros religiosos de finales del siglo XVIII y en el XIX; el segundo, creado en 1778 como galería de cuadros destinada a una escuela de arte, nació gracias a la donación de Pietro Leopoldo de Lorena, grandduque de Toscana, con vendidos obras de inspiración jansenista procedentes de monasterios de la zona de Prato desamortizados en 1783, que anteriormente se encontraban bajo la custodia del obispo de Prato y Pistoia, Scipione de' Ricci.

La historia del actual Museo de Prato – institución que será descrita ampliamente, por su ejemplaridad y por su colección, una de las más significativas entre los museos locales – ilustra muy claramente el fenómeno de la formación de los museos cívicos toscanos. En 1858, muchas obras procedentes de los centros religiosos desamortizados a partir de finales del siglo XVIII se encontraban todavía en las salas del *Commissariato degli Spedali*, en las del Ayuntamiento y en otras sedes. La *predella* de Fra' Diamante (que se pensó en un tiempo que fuera de Filippo Lippi), procedente del convento de Santa Margarita, desamortizado en 1815, se encontraba en el Ayuntamiento, así como el retablo «La vocación de Mateo», obra de Leonardo Mascagni, representante local de la pintura contrarreformista. En aquel año, con el impulso del erudito pratese Cesare Guasti, fue inaugurada oficialmente, en dos salas del ayuntamiento, la pinacoteca cívica, con obras del Spedale della Misericordia e Dolce, importante institución ciudadana de origen medieval, con los espléndidos polípticos de Bernardo Daddi y de Giovanni da Milano. Estos dos polípticos fueron encargados a ambos artistas respectivamente antes y después de la peste que azotó a la ciudad en 1348 y fueron destinados a la iglesia del hospital.

El segundo piso del Museo Cívico de Prato con los retablos medievales y renacentistas (hasta 1999).



Al primer núcleo de la colección, como consecuencia de la Ley Siccardi, se suman otras obras, entre las cuales encontramos la *predella*, importantísima para la memoria de la ciudad, con «Las historias del sagrado cinto», de Bernardo Daddi, y la «Natividad con los santos Jorge y Vicente Ferreri» de Filippo Lippi y colaboradores. La *predella* de Daddi procedía de la catedral, después de su anterior colocación en la Capilla de San Martín; la «Natividad» de Lippi, del refectorio de San Domenico. Una vez concluidas las desamortizaciones de los bienes de la iglesia, la galería cívica se enriqueció ulteriormente con donaciones sea de particulares sea de instituciones locales – en tal sentido citamos de manera especial el legado de Paolo Vanni (1871, *tondo* de Luca Signorelli y escuela) y las donaciones del *Spedale della Misericordia* (1897 y 1933).

Por lo que se refiere al Museo Cívico de Prato, los nombres que evoca a nuestra memoria son los de Bernardo Daddi, Filippo Lippi y el de su hijo Filippino. El primer pintor, como ya se ha mencionado anteriormente, es el autor de la *predella* con la historia del cinto de la Virgen, reliquia conservada en la catedral de Prato y venerada por sus habitantes, de la cual hablaremos más adelante. Por su vez, Filippo Lippi trabajó en Prato entre 1452 y 1464, donde pintó un fresco

con la ayuda de sus colaboradores, «Historias de San Francisco y de San Juan Bautista», que se encuentra en el coro de la catedral. Contemporáneamente con su labor de pintor de la catedral de Prato, Lippi era el capellán del Convento de Santa Margarita de la misma ciudad, donde conoció a la monja Lucrezia Buti. En 1456, Fray Filippo y Lucrezia protagonizaron una fuga de amor y en 1457 vino al mundo, en Prato, Filippino Lippi. Este suceso clamoroso, además de curioso, no tuvo consecuencias dramáticas, visto que el fraile y la monja obtuvieron el perdón y la bendición papal. Pero, más allá del aspecto gustoso de la anécdota, la presencia de Fray Filippo Lippi en Prato a mediados del siglo XV marca, más que nada, un momento de gloria de la cultura de dicha ciudad: con él fueron introducidas las innovaciones artísticas florentinas de las que eran responsables Brunelleschi, Donatello (que realizó en Prato el famoso púlpito exterior de la catedral) y Masaccio. Además, las obras de Filippo Lippi del Museo Cívico documentan dos importantes aspectos de la cultura local: la «Virgen del Cinto» se refiere a la ya citada reliquia custodiada en la catedral, mientras que la «Virgen del Cepo» nos remite a la institución de la «Casa del ceppo de' Poveri di Francesco di Marco», creada por Francesco di Marco Datini, insigne personaje de la historia de la ciudad no sólo del siglo XIV, sino de todos los tiempos.

El Museo Cívico de Prato, no obstante la presencia en sus colecciones de material diversificado como armas, muebles, paramentos litúrgicos, cerámicas y una farmacia del siglo XVIII, la mayoría procedente del territorio, es sobre todo un museo de carácter artístico; y son suficientes las pocas obras o autores citados para poder valorizar la colección. En 1912, fue inaugurada la nueva sede del museo en el histórico Palacio Pretorial, gracias a la recuperación y musealización de este edificio medieval. El Palacio Pretorial está cerrado desde 1999, a causa de las obras de consolidación del edificio, de restauración y de adaptación a las normas más modernas de seguridad. La última organización del espacio era de los años cincuenta y hacía resaltar el núcleo medieval

y renacentista de las colecciones, que se encontraban en el salón del segundo piso (foto: El segundo piso del Museo Cívico de Prato con los retablos medievales y renacentistas (hasta 1999)).

También los museos cívicos de Pistoia, San Sepolcro y Volterra son de marcada vocación artística. Las colecciones del primero se formaron de manera análoga a la del museo de Prato, aunque, como ya dijimos, el Museo Cívico de Pistoia fue instituido por el Ayuntamiento en 1922, seis décadas después del nacimiento oficial del de Prato. Además de una rica participación de maestros locales, entre las obras resaltan la preciosa tabla del siglo XIII «Milagros post-mortem e historias de la vida de San Francisco», de un pintor anónimo de formación luquesa, y el retablo «Sagrada conversación» de Lorenzo de Credi.

El Museo Cívico de San Sepolcro, que conserva una notable colección procedente del territorio originada de forma similar a la de Prato y Pistoia, se erige como ejemplo de museo donde el aspecto artístico predomina sobre el histórico. De hecho, se encuentran allí dos obras de arte de Piero della Francesca, que, junto con Masaccio, Beato Angelico y Paolo Uccello, destaca como uno de los grandes fundadores de la pintura toscana del siglo XV y uno de los principales modelos para la cultura figurativa italiana y europea. Se trata del fresco que representa la «Resurrección de Cristo» y del monumental políptico con la «Virgen de la Misericordia». El fresco pintado por Piero, insigne hijo de San Sepolcro, que se encuentra en el palacio del viejo ayuntamiento, fue decisivo para alojar allí el Museo Cívico en el siglo XIX, a donde, sucesivamente, en 1901, llegó el «Políptico de la Misericordia». Naturalmente la presencia de una personalidad tan fuerte y universal como la de Piero della Francesca atrajo la atención general; y, de esta manera, la villa de San Sepolcro está inevitablemente identificada con él, como sucede con Salzburgo y Mozart, Toledo y el Greco, Arlés y Van Gogh, Aix-en-Provence y Cézanne, Delft y Vermeer, pequeños centros urbanos que han expresado, a través de sus hijos – de sangre o de adopción –, un mensaje cultural importantísimo. En este sentido,

investigación

para un «forastero» y para gran parte de los vecinos de San Sepolcro, la visita del Museo Cívico significa sobre todo la visión y la experiencia del universo perspéctico, volumétrico, de severa síntesis ideal entre el espacio y las figuras, de Piero della Francesca.

LOS MUSEOS DE FORMACIÓN MÁS RECIENTE

Entre los museos de más reciente formación, el de Montelupo es un caso ejemplar. Nacido no como resultado de las desamortizaciones de los siglos XVIII y XIX, sino para ordenar el importante hallazgo, fechado en los años setenta del siglo XX, de cerámicas y lozas que documentan la presencia de esta actividad en la zona de Montelupo desde la Edad Media, el Museo Arqueológico y de la Cerámica fue creado en 1983 por iniciativa del Ayuntamiento y de la población local y ha sido el destinatario de donaciones de coleccionistas del sector, y como ya dijimos antes, ocupa el Palacio Pretorial, ejemplo de arquitectura medieval. El hallazgo del importante material cerámico en un antiguo pozo, usado después como sumidero de las fraguas de la localidad, reveló la importancia de la producción local de cerámica y loza, especialmente entre el siglo XV y XVI. El desarrollo de la historia de esta técnica, su estrecha relación con el territorio –que suministraba a los habitantes del lugar abundante materia prima– y la colocación de Montelupo a lo largo del principal curso de agua de Toscana, entre Pisa y Florencia –que convirtió a dicha villa en uno de los mayores productores de cerámica de la cuenca mediterránea–, se ven reflejados eficazmente en la ordenación del museo. La actual importancia de la industria artesanal de la cerámica de Montelupo es una consecuencia de su historia. En este caso, la síntesis entre museo, territorio y ciudad, entre el pasado y el presente se logró con éxito. El museo refleja completamente la historia local; y la actividad productiva actual del territorio representa la continuación del pasado en el presente de Montelupo.

ASPECTOS LEGISLATIVOS Y ADMINISTRATIVOS DE LOS MUSEOS CÍVICOS TOSCANOS

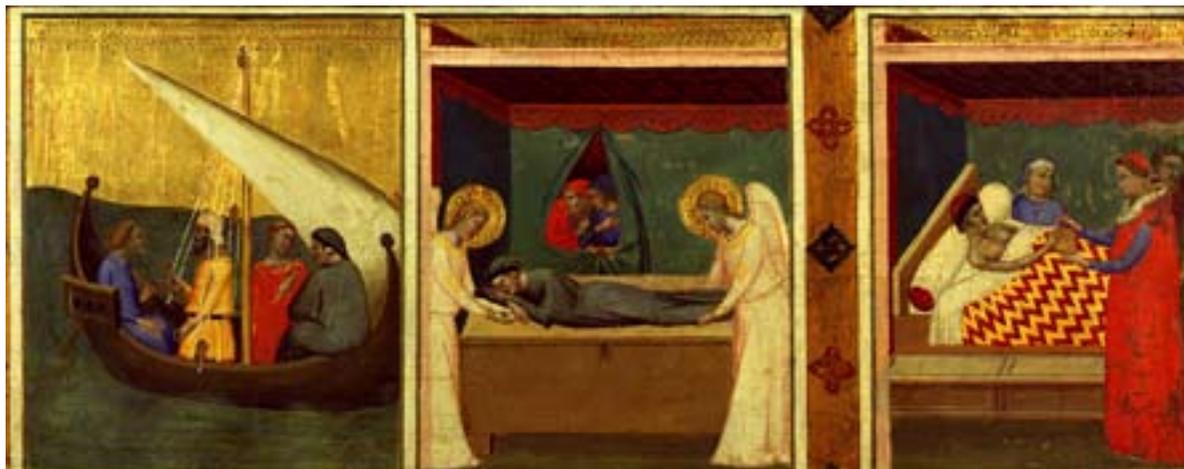
Según estas breves consideraciones sobre la formación de los museos cívicos, resulta evidente que éstos representan la cultura y la historia local y pertenecen a las regiones donde se encuentran.

Además de estar sometidos a las leyes ministeriales para la tutela de los bienes históricos, artísticos y ambientales – y, lógicamente, también a las normativas europeas –, los museos cívicos están regulados por disposiciones regionales que, naturalmente, varían, aunque sea poco, según las regiones. Por lo que concierne Toscana, la ley regional 89/1980, art. 10 establece, por ejemplo, que la Comisión de Gestión de los museos cívicos debe estar compuesta por representantes y/o exponentes de la cultura local – es decir, concejales, miembros de asociaciones culturales, de oficinas de tutela del Estado en la región – y, evidentemente, su director. Esto garantiza el carácter territorial, de expresión de la memoria local de los museos cívicos, aunque a veces puede surgir el inconveniente de su intromisión en el ámbito de competencia del conservador – generalmente un arqueólogo o un historiador del arte museólogo – el cual, debería poder decidir él solo en lo que concierne a la organización de las colecciones, la selección de las obras que hay que exponer, además de las etapas del itinerario de visita, para poner en evidencia tanto la importancia de las obras por sí mismas, como su significado para la cultura local.

Dos circulares ministeriales, una del Ministerio de Educación y Ciencia de 1960, la otra del Ministerio de Cultura y Ambiente de 1970, establecen la actividad de los museos estatales y locales.

La primera circular invitaba a los directores de institutos de educación secundaria a organizar visitas «a museos, galerías y monumentos de especial interés». La segunda decretaba la creación en los museos estatales de oficinas dedicadas a la organización de la sección didáctica. A pesar de que tales circulares no se refieren directamente a los museos cívicos, muchos de ellos basándose en la experiencia de

Bernardo Daddi (Florencia, ca. 1290-ca. 1348)
 Predella con la *Hitoria del Sagrado Cinto* (ca. 1337),
 detalle de *Los Apóstoles al rededor de la tumba vacía de la Virgen*.



los mayores museos estatales, se organizan con una sección didáctica o por lo menos un servicio didáctico finalizado a satisfacer las solicitudes de las escuelas para profundizar el conocimiento de la cultura y de la historia local. Tales secciones didácticas, no sólo se encargan de las visitas guiadas al museo, de proporcionar material escrito sobre la colección, sino también de coordinar visitas guiadas a la ciudad y a la región, verdaderas lecciones peripatéticas en las que se afrontan temas de interés local. Por consiguiente, además del carácter territorial de las colecciones que se exponen, los museos cívicos se proyectan hacia el exterior con una intensa actividad didáctica finalizada a la exploración de la ciudad, de la región y de su historia. Como ejemplos, entre otros, encontramos los museos de Pistoia, Prato y Montelupo, especialmente organizados en este sector.

LA ACTIVIDAD DIDÁCTICA COMO PROYECCIÓN DEL MUSEO EN LA CIUDAD Y EN SU TERRITORIO – EL EJEMPLO DEL MUSEO CÍVICO DE PRATO

Siguiendo el ejemplo de las secciones didácticas de los mayores museos italianos y, especialmente, de la Galería de los Oficios, fue creada en 1985 la Sección Didáctica del Museo Cívico de Prato. Su creadora, la encargada del museo, María Pia Mannini, goza de la colaboración de dos operadores culturales enviados por el Asesorado de Educación y Ciencia. Tanto si se trata de clases celebradas en el museo, –que, en el Palacio Pretorio, disponía de un aula de conferencias, donde estaba expuesta la

investigación

farmacia del siglo XVIII –, o en el exterior, como si son dirigidas a los profesores – que después, a su vez, pueden transmitir su experiencia a sus estudiantes –, el caso es que la didáctica es la actividad del museo que más lo proyecta a la ciudad y su región.

Entre los diferentes itinerarios culturales propuestos por la sección didáctica del museo, hemos escogido dos que ilustran claramente la relación entre museo, ciudad y territorio. El primero está elaborado basándose en la leyenda del Sagrado Cinto, de la que hablamos precedentemente. En una pilla de la Catedral de Prato, se conserva un cinto que, según la tradición, los apóstoles habían puesto a la Virgen muerta antes de que fuera enterrada. Durante su aparición a San Tomás, la Virgen entrega al santo tal cinto como testimonio de su ascensión en el cielo. Tomás, a su vez, entrega el cinto a un sacerdote. De este modo, el cinto pasa de mano en mano, de generación en generación, hasta el siglo XII, cuando el ciudadano de Prato Michele Dagomari, hijo del cruzado Stefano Dagomari, que participó en la liberación de Jerusalén, se casó justo en Palestina con una muchacha llamada María. Esta última, como dote para el matrimonio, entregó el cinto de la Virgen a Michele. El viaje de regreso a la patria se desarrolló de manera trágica para Michele, ya que María murió antes de su llegada a Italia. En 1141, Michele Dagomari se encuentra en Prato, con la reliquia de su desdichada esposa, que él guarda celosamente en secreto. Se cuenta que, por miedo de que se la robaran durante el sueño, Michele dormía sobre la caja donde guardaba el Sagrado Cinto; y que todas las mañanas se encontraba a los pies de tal caja, después de haber sido trasladado allí por los ángeles durante la noche para evitar que su comportamiento pudiese ofender el objeto sagrado. Antes de morir, Dagomari, a su vez, entregó el cinto al Arcipreste de la iglesia de San Esteban (la medieval catedral de Prato), contándole toda la milagrosa historia. Desde ahí en adelante, el cinto se convirtió en objeto de veneración del pueblo de Prato y el 8 de septiembre de cada año se festeja la ostensión.

Esta leyenda está representada en más de una obra del Museo Cívico de Prato: ya habíamos aludido a la

Filippo Lippi (Florencia, ca. 1406-Spoleto, 1469)
y Fray Diamante (Terranova Bracciolini, ca. 1430-1483)
*Virgen con el Cinto y los santos Margarita, Tomás,
Agustín e Tobías* (antes de 1458).



predella del siglo XIV (1337 cerca) de Bernardo Daddi, que muestra las etapas de esta prodigiosa aventura de un vecino de Prato del siglo XII; hemos citado la «Virgen del Cinto» de Filippo Lippi, que representa a la Virgen en el momento en que entrega su cinto a Tomás. Pero un fresco de Pietro di Miniato (1366-1446) en la planta baja del Palacio Pretorio, sede del museo, nos ilustra una vez más a Michele Dagomari que lleva el Sagrado Cinto a Prato. Además, la historia se prolonga en los bellísimos frescos con los que el maestro post-Giotto Agnolo Gaddi (documentado entre 1369-1396) decoró la capilla de la catedral donde se halla el Sagrado Cinto.

Este es el esquema de una lección que comienza en el interior del museo para terminar en la ciudad, en este caso la catedral, y que enseña a los estudiantes de E.G.B.

Filippo Lippi (Florencia, 1406 c.-Spoleto, 1469)
*La Virgen con el Niño entre San Esteban y San Juan Bautista, con
 Francesco di Marco Datini mientras presenta los cuatro benefactores
 del Cepo de los Pobres (1453)*



(cuarto y quinto curso) y a los de la segunda etapa una tradición local que al mismo tiempo es un elemento de agregación social.

El segundo itinerario propone la reconstrucción, tanto en una clase en el museo como a través de un itinerario por la ciudad, de la vida del afortunadísimo mercader y banquero pratese Francesco di Marco Datini, que vivió entre la Edad Media y el primer Renacimiento: de 1335 cerca a 1410. La fama de Datini está unida a la fundación de una importante institución pratesa, el «Cepo de los Pobres», a la que dejó una enorme fortuna. Fue a la Aviñon papal a la edad de dieciseis años, y se enriqueció con el comercio de armas y armaduras, tejidos de lana, lino y seda, cuadros sagrados con el fondo dorado, sal

y vino. Cuando la sede papal regresó a Roma, Datini volvió a su Prato natal, que se convirtió en el centro de su pequeño imperio económico con ramificaciones en Génova, Barcelona, Valencia y Mallorca. Al final de su vida, Francesco decidió donar una parte importante de su fortuna a obras de beneficencia destinadas a los pobres de la ciudad. Con esta finalidad se creó el «Cepo de los Pobres», así llamado para hacer referencia al tronco de árbol hueco colocado en las iglesias y en el que se depositaban las limosnas destinadas a los pobres.

Por toda la ciudad de Prato se pueden admirar todavía hoy las obras encargadas por Datini y, después de su muerte, las realizadas para el «Cepo de los Pobres». Entre ellas, se puede citar la residencia misma de Francesco Datini con sus habitaciones cuyas paredes están decoradas con frescos. En la fachada todavía se puede ver su característico blasón, sobrepuesto al símbolo del cepo de los pobres: una «f» minúscula enmarcada con una pequeña cruz encima, tras las cuales se ve un cepo, encima del que, a su vez, hay una cruz más grande. La placa de mármol que cubre su tumba fue realizada justo después de su muerte según la tipología del siglo XIV de la figura entera insertada en un tabernáculo y aún se encuentra delante del altar mayor de la pequeña Iglesia de San Francisco. Entre otras cosas, por expresa voluntad de Datini, según su testamento, fue construido el claustro contiguo a la Iglesia de San Francisco, costado por el «Cepo de los Pobres». También con el contributo económico de tal institución, fue realizada, por Filippo Lippi, la decoración pictórica de la Capilla Mayor de la Catedral de Prato. Para terminar, la «Virgen del Cepo», ejecutada por Filippo Lippi en 1453 para el patio del Palacio Datini convertido en sede de la institución, representa a Francesco Datini mientras presenta los personajes ilustres del Cepo a la Virgen en el trono con el Niño y a los Santos Esteban y Juan Bautista. Esta obra forma parte de la colección del Museo Cívico de Prato.

La lista de las huellas dejadas en el territorio por Francesco Datini podría continuar, pero consideramos que estos pocos ejemplos son suficientes para mostrar el itinerario histórico-artístico proyectado por la sección didáctica. Estas

investigación

obras (huellas) conducen al visitante del Museo Cívico a la ciudad, a la búsqueda de los lugares protagonistas de la historia y de la cultura de Prato. También este recorrido está destinado, sobre todo, a los estudiantes de cuarto y quinto curso de E.G.B. y a los de la segunda etapa.

CONSIDERACIONES FINALES

Tal y como hemos visto que sucede con el Museo de Prato, muchos otros museos cívicos organizan actividades didácticas que llevan a grupos de escolares o adultos a descubrir la ciudad y su territorio.

A través de sus programas, la Sección Didáctica del Museo Cívico de Pistoia, por ejemplo, propone el redescubrimiento de la arquitectura civil y religiosa de la plaza de la catedral y de su significado para la historia local. El museo de Montelupo, por su parte, además de proponer la historia de la cerámica local –que está, como dijimos antes, estrechamente relacionada con la historia del territorio– también organiza visitas a las excavaciones arqueológicas del territorio de Montelupo mientras están todavía abiertas.

De este panorama de la historia, las colecciones y las actividades de los museos cívicos toscanos, se puede deducir que su relación con la ciudad y el territorio está determinada, en primer lugar, por el carácter mismo de los edificios históricos que los alojan y de sus colecciones, que ya por sí mismos expresan la historia y la cultura locales. En segundo lugar, a través de un denso programa didáctico dirigido más que nada a la escuela, tales museos llegan a las calles de la ciudad a la búsqueda de otros testimonios histórico-artísticos que, junto a la exposición del museo, componen

un panorama más completo de la cultura ciudadana.

Para concluir esta explicación, nos parece oportuno resaltar dos cuestiones. La mayor parte de las actividades didácticas de los museos cívicos, como de tantos otros museos italianos, está dirigida a la escuela, a sus profesores o a los estudiantes. Se excluyen tantas categorías sociales, por no hablar del anónimo curioso, al que no son destinadas actividades particulares y, en muchos casos, ni siquiera un claro itinerario de visita de las colecciones con sus inevitables ramificaciones en la ciudad. Además, el carácter demasiado acentuado de «lección» de tales visitas guiadas pueden transformar el museo en un simple capítulo del programa de la escuela, en vez de considerarlo como un lugar que ofrece múltiples experiencias independientemente del sistema educativo oficial.

La segunda cuestión se refiere a la tendencia a exaltar exclusivamente el significado histórico de la obra de arte que, sin embargo, merecería un trato más comprensivo. Aún reconociendo sus méritos, esto es lo que se deduce recorriendo los dos itinerarios del Museo Cívico de Prato. La obra de Filippo Lippi, por ejemplo, supera los aspectos secundarios y los confines de la historia local. Sin embargo, su importante significado para la cultura figurativa, para el arte del siglo XV, no es tratado en los itinerarios didácticos – que parecen dar más importancia al personaje que encargó las obras al artista y a los temas de la «Virgen del Cinto» y del «Cepo de los Pobres» ilustrados en sus cuadros. Por consiguiente, uno de los mayores y más importantes desafíos que los museos cívicos toscanos tendrán que afrontar es el de hacer convivir en armonía el fuerte carácter artístico de muchas colecciones con las instancias municipales de difundir la historia local. ■

Los nuevos museos de arte

contemporáneo en el cambio de milenio: una revisión conceptual y urbanística

El papel de los museos en los procesos de revitalización urbana ha estado en el punto de mira preferente de mi atención como museólogo desde hace más de una década, de ahí que haya escogido como tema de mi artículo para el nº 1 de la revista *Museo y Territorio*, abordar desde el punto de vista de la topografía urbana una revisión de los últimos ejemplos e interrogantes surgidos entre mi tipología museística favorita:

los nuevos museos de arte contemporáneo¹. Dada su extraordinaria proliferación en los últimos veinticinco años quizá podría considerarse este periodo como una nueva «edad de oro» de los museos de arte contemporáneo, pues ya no son una exclusiva de las grandes metrópolis, sino que se han convertido en una provisión cultural perfectamente habitual en poblaciones de cualquier tamaño.

Aunque el Centro Pompidou de París no constituyó un nuevo paradigma museístico que sustituyera al MoMA neoyorquino como modelo internacional, sí marcó un hito a partir del cual comenzó un periodo histórico distinto en este tipo de museos. Puede que su innovadora silueta no tuviera muchos émulo directos, pero en lo sucesivo se hizo irrenunciable para todo nuevo museo contar con un edificio singular, que destacase poderosamente en su entorno, atrayendo el interés de la prensa y de todos los ciudadanos, incluso los que no frecuentan los museos; de hecho la arquitectura museística pasaría a ser uno de los más vistosos emblemas de la postmodernidad, tanto si se trataba de inmuebles reutilizados o de nueva planta. Las diatribas entre ambas opciones,

¹ Este mismo ensayo aparecerá como «Epílogo» final en mi libro *Los museos de arte moderno o contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, que tiene previsto publicar Editorial Trea de Gijón a finales de 2008.

investigación

a veces presentes en una misma ciudad, como ocurrió en Los Angeles con el Temporary Contemporary y el MoCA, hicieron correr ríos de tinta en los años ochenta, sin que nadie pareciera preocuparse tanto por cuestiones más fundamentales en estos museos, como su colección o sus apuestas artísticas; luego llegó el momento de gloria del Guggenheim bilbaíno y de la Tate Modern londinense, que a su vez serían en seguida eclipsados por la espectacular ampliación del MoMA en 2004 u otros ejemplos más recientes. Se trata de una carrera por la fanfarria arquitectónica y mediática, que eclipsa la atención por otras cuestiones y parece tener cuerda para rato, pues a pesar de las voces críticas de profesionales de museos que reclaman prioridad para la adecuación a los contenidos, parece que vamos a seguir muchos años prisioneros de esta espiral de costosas inauguraciones y ampliaciones.

La vitalización urbana es otro aspecto del «fenómeno Beaubourg» que quizá antes no se tenía tanto en consideración pero desde entonces constituye un asunto estelar e insoslayable, sobre todo para los museos y centros de arte contemporáneo, pues son los más susceptibles de generar en su entorno la llegada de arte público, galerías, artistas, cafés y restaurantes de ambiente bohemio, etc. La expectativa del «milagro» de la regeneración de un barrio venido a menos o incluso de toda una ciudad en crisis ha marcado tanto algunas inversiones como la Tate of the North en Liverpool, o el Mass MoCA, que muchos las juzgaron en seguida como fracasos en función de indicadores económicos, de su impacto urbanístico, o del flujo de turistas venidos de fuera... sin tener en cuenta su colección, su programación expositiva, sus actividades educativas, su ejemplar funcionamiento como museos. También en esta obsesión por reclamar de los museos un impacto en la regeneración de su entorno parece que no hay marcha atrás, a pesar del escepticismo de quienes han señalado que cuando se pone de moda un entorno urbano antes degradado suele producirse un proceso conocido como *gentrification*, que no mejora la vida de los desfavorecidos sino que los traslada a otros sitios.

LOS USOS ARQUITECTÓNICOS/ URBANÍSTICOS DE LA POSTMODERNIDAD Y SU LEGADO EN EUROPA

Es más apropiado hablar de arte en la postmodernidad que de «postmodernismo», para evitar el equívoco de identificar como un ismo o un estilo determinado una corriente cultural que precisamente se define por su pluralidad estética y la ruptura con cualquier canon. Pero es cierto que, al menos en arquitectura, sí hubo en los años ochenta y noventa una *maniera* internacional reconocible por un alegre eclecticismo populista que mezclaba todo tipo de materiales y colores brillantes, por unas fachadas-decorado que ocultaban la estructura interna con un rebozo de citas eruditas de vuelta al clasicismo: frontones, columnas, ventanas palladianas, falsas ruinas, etc. Estos homenajes históricos parecían especialmente tentadores para la arquitecturas de museos y, de hecho, el crítico norteamericano Charles Jencks, que fue el gran padrino de esta moda arquitectónica, en seguida destacó como uno de los edificios pioneros del «postmodernismo» la ampliación realizada por el escocés James Stirling para la Stadtgalerie de Stuttgart en 1977-84, que también fue analizada por el propio Douglas Crimp como prototipo de «The Postmodern museum»² (artículo para la revista *Parachute*, n°46, 1987, recogido en Crimp, 1993: 282-325). Los nuevos museos de arte contemporáneo no fueron inmunes a esta tendencia, y también fue unánimemente considerado como emblemático de la misma el Abteiberg Museum de Mönchengladbach construido en 1982 por Hans Hollein, que sería caracterizado por Rosalind Krauss como postmoderno por su juego de vistas³. Luego, han sido aclamados como

² Artículo para la revista *Parachute*, n° 46, 1987, recogido en CRIMP, D., *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.)-Londres, The MIT Press, 1993 (esp. el cap. «The art of exhibition», pp. 236-281).

³ Cf. su artículo en GREENBERG, R., FERGUSON, B. W. Y NAIRNE, S. (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996, p. 347; páginas más adelante, la propia Reesa Greenberg aducía que lo más típicamente postmoderno de este edificio era el contraste entre el exterior tan animado y pintoresco con su personalidad interior, calmada, fría y elegante: p. 363).

epítomes de la arquitectura postmoderna los perfiles dinámicos y plantas laberínticas de edificios deconstructivistas, como el Guggenheim Museum de Bilbao acabado por Frank Gehry en 1997 y el Museo Judío de Daniel Libeskind inaugurado en Berlín en 2001. Pero entre tanto los críticos de arquitectura han evolucionado de una caracterización meramente estilística, ya muy superada, a entender también ellos lo postmoderno a partir de consideraciones filosóficas⁴.

Desde este punto de vista menos simplista, la historia de las alternativas museográficas en este periodo ha dado pie a algunas revisiones de conjunto donde se han propuesto determinadas clasificaciones o interpretaciones, destacando algunos museos de nueva planta o instalados en edificios reutilizados como ejemplos paradigmáticos⁵. Por lo general, en esas revisiones internacionales se ha ido difuminando la importancia que en su día se concedió al «efecto Beaubourg»; pero sin necesidad de insistir en el hecho de que el Centro

Pompidou en París no llegó a marcar un hito de la museografía «postmoderna», es obvio que la cultura francesa ha de ser el referente primero al definir la postmodernidad a partir de una corriente de pensamiento cuyos apóstoles fueron Alain Badiou, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Lipovetsky, etc. Desde luego el dilema postmoderno sobre la reutilización de edificios históricos o la construcción de museos de nueva planta estaba ya vigente en Francia desde la época de la Ilustración. Y si la Revolución Francesa había instalado los primeros museos en palacios, castillos, iglesias, conventos, u otros edificios representativos del Antiguo Régimen, que de esta manera se hacían accesibles a todos los ciudadanos, no estuvo menos cargada de simbolismo la proliferación en la Francia postindustrial de museos y centros de arte contemporáneo, abiertos casi siempre en edificios emblemáticos de la era industrial: antiguas fábricas, silos y almacenes.

El precursor fue el CAPC de Burdeos, instalado en el antiguo *entrepôt réel des denrées coloniales*, un almacén decimonónico en desuso donde en la época colonial se guardaba azúcar, café, algodón, especias u otros productos, situado en la zona franca del puerto bordelés, área otrora restringida para el público ajeno a esas actividades⁶: uno no puede evitar pensar en los espacios de control disciplinar estudiados por Foucault al vagar libremente por el vasto espacio positivo de este almacén donde antes se afanaban los operarios bajo la estricta vigilancia de supervisores que a su vez eran controlados desde la azotea, zona antes sólo accesible al patrón o su capataz de confianza, y que en cambio está abierta ahora a los visitantes incluso cuando en la planta baja no hay exposiciones temporales, pues precisamente hay allí arriba una instalación permanente de Richard Long y otras piezas de la colección. Otros ejemplos no menos emblemáti-

⁴ KRAUSS, R., «Postmodernism's museum without walls» en GREENBERG R., FERGUSON B. W. Y NAIRNE S. (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996, pp. 341-348. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., «Museos para no dormir: la postmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural», en LORENTE, J. P. (dir.) y ALMAZÁN, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 125-144.

⁵ MONTANER, J. M. Y OLIVERAS, J., *Los museos de la última generación*. Barcelona, Gustavo Gili, 1986 (simultáneamente publicado en inglés por las editoriales St. Martin's Press de Nueva York y Academy Books de Londres, en italiano por la editorial Hoepli de Milán, y en alemán por la editorial Karl Kramer de de Stuttgart y Zürich). DAVIS, D., *The Museum Transformed. Design and Architecture in the Post-Pompidou Age*. Nueva York, Abbeville Press, 1990. MONTANER, J. M., *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990 (simultáneamente publicado en italiano por la editorial Jaca Book de Milán). MONTANER, J. M., *Museos para el nuevo siglo/Museums for the New Century*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995 (edición bilingüe español-inglés). MONTANER, J. M., *Museos para el siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (edición bilingüe español-inglés). LAMPUGNANI, V. M. Y SACHS, A. (eds.), *Museums for a New Millennium. Concepts, Projects, Buildings*. Munich-Londres-Nueva York, Prestel, 1999. GIEBELHAUSEN, M. (ed.), *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*. Manchester: Manchester University Press, 2003. LAYUNO ROSAS, M. A., «Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico», en LORENTE, J. P. (dir.) y ALMAZÁN, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 109-124. NEWHOUSE, V., *Towards a New Museum. Expanded Edition*. Nueva York, The Monacelli Press, 2006 (ed. orig. 1998).

⁶ GUILLEMETEAUD, F., *L'esprit du lieu. L'entrepôt. CAPC Musée Bordeaux*. París, Scala, 2000.

investigación

cos son el Centro Nacional de Arte Contemporánea Le Magasin de Grenoble, la Laiterie de Poitiers, el Musée d'Art Contemporain de Lyon, el MAC de Marsella, Les Abattoirs EAMC de Toulouse, o el MAC La Piscine de Roubaix. Tal ha sido la identificación de esta tipología museística con la «arqueología industrial», que incluso los arquitectos encargados de diseñar museos de nueva planta han imitado el perfil de las factorías, como ocurre en el MAC Lille Metropole en Villeneuve d'Ascq, mientras que desde 2002 se ha reutilizado para el arte más reciente la antigua sede del MNAM en el Palais de Tokyo remedando un espacio en bruto; aunque, por supuesto, también ha habido en Francia soberbios ejemplos de rutilante arquitectura high-tech, como el MAC de Estrasburgo —curiosa imitación del Centro Pompidou en muchos detalles, incluidos los «periscopios» de ventilación en la plaza—, el MAC de Val-de-Marne, la adición de Renzo Piano al MAC de Lyon, el MAMC de Niza o el Carré d'Art MAMC de Nîmes.

En Italia, que en la época de la *trasavanguardia* se convirtió en importante epicentro del arte postmoderno, esta querencia por la instalación de museos en edificios reutilizados también tenía muchos antecedentes históricos, que igualmente podrían retrotraerse a las primeras fundaciones museísticas de los estados preunitarios; aunque sin duda el precedente más vigente eran los brillantes *allestimenti* de Carlo Scarpa u otros arquitectos de postguerra como el grupo BPR o el propio Carlo Minissi, a la vez autor e influyente teórico de este tipo de intervenciones en edificios-monumento.⁷ Un país con tantos turistas y con tanto patrimonio arquitectónico que conservar, seguiría implementando con naturalidad la política de abrir a los visitantes muchos edificios restaurados mediante su transformación en museos de cualquier tipo, incluidos los de arte contemporáneo, que en esto no fueron un

caso especial, aunque sólo a partir de los años ochenta volvieron a experimentar la misma pujanza que habían conocido a principios del siglo XX.

Abrió el fuego el del Castello di Rivoli, en los alrededores de Turín, inaugurado en 1984 tras largos años de restauración y una atrevida musealización del monumento diseñada por Andrea Bruno, quien supo sacar excelente partido a un edificio complicado, denominado *Manica Lunga* por su forma alargada, que para más dificultad había quedado inacabado tras siglos de intervenciones e indecisiones⁸. Se había llegado a plantear a finales de los años setenta una compra de la colección Panza di Biumo de arte americano de postguerra, pero aquello no resultaba políticamente correcto para los partidos de izquierda, que en su lugar propusieron resaltar el papel central de Turín en el desarrollo del *arte povera*; así que al final las autoridades encargaron de formar una colección a Rudi Fuchs, quien como director del Museo van Abbe de Eindhoven había destacado precisamente por su prédica contestataria al modelo de la modernidad americana, y consecuentemente apostó por contrastar el espacio palaciego con obras de Beuys, Mario Merz,

⁷ MINISSI, F., *Il museo negli anni '80*, Roma, Ed. Kappa, 1983. MINISSI, F., *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma, Multigrafica Editrice, 1988. HUBER, A. et al., *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*. Milán, Edizioni Lybra, 1997.

⁸ Sobre los restos de un antiguo castillo medieval, se levantó a comienzos del siglo XVII una edificación inusual, con una planta de sólo 7 m. de ancho por 140 de largo, porque iba destinada por Carlo Emanuele I de Saboya a ser su galería de pinturas. Tras padecer un incendio, Vittorio Amedeo II quiso convertirla a principios del siglo XVIII en una lujosa residencia cortesana, que encargó al arquitecto barroco Filippo Juvarra, aunque los trabajos se paralizaron cuando sólo se había realizado una tercera parte de lo previsto, sin haber llegado a destruir la *Manica Lunga*. El ilustrado Carlo Emanuele III de Saboya reemprendió las obras, pero de nuevo se interrumpieron, esta vez por la invasión napoleónica. En 1860 fue alquilado a los monarcas por el Ayuntamiento de Rivoli, que finalmente se haría con la propiedad del conjunto, donde alojó un batallón de infantería. Tras la Segunda Guerra Mundial, se fraccionó el último piso de la *Manica Lunga* en alojamientos para la gente sin casa, mientras en la parte baja había establos de animales. A partir de los años sesenta se emprendieron obras de restauración sin tener previsto un uso específico, hasta que en 1978 la región Piamonte —hay una gestión mixta público privada, en la que participan la Región Piamonte, la Fundación CRT, la Cámara de Comercio, Artesanado y Agricultura de Turín, el Ayuntamiento de Turín, y el grupo bancario Unicredit— tomó la decisión definitiva de destinarlo a Museo de Arte Contemporáneo (Véase: PIVA, A. et al., *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*. Venecia, Marsilio Editore, 1993, pp. 121-128).

Instalaciones del Musée d'Art Moderne et Contemporain de Toulouse abierto en 2000 el antiguo matadero al otro lado del Garona.



Pistoletto, o el arte minimal...⁹ Hoy en día se presenta en el Castello una colección histórica dedicada al arte desde 1910 hasta la actualidad y complementada por ambiciosas exposiciones temporales, en recorridos ordenados convencionalmente donde se tiende a presentar salas monográficas dedicadas cada una a algún artista o grupo concreto. Pero aún se mantienen aspectos novedosos de la museografía inicial en la que a veces se optó por presentar salas totalmente decoradas en blanco o en otros tonos, y todavía sorprende por el contraste buscado del arte contemporáneo con el respectivo escenario histórico. El éxito fotogénico de estos contrastes, ha sido luego emulado en otras ciudades italianas, incluyendo la capital, cuya municipalidad creó en 2002 el Museo di Arte Contemporanea di Roma —MACRO— con dos sedes, una la antigua fábrica de hielo de la marca de cervezas Peroni en via Reggio Emilia 54, y la otra en el ex matadero del Testaccio. Como en este caso, se trata a menudo de edificios de la era industrial, lo cual no sólo implica una sutil diferencia cronológica sino también una ma-

yúscula amplitud espacial, que por cierto es la solución inversa a la estrechez y abigarramiento inicialmente preconizados para este caso por Rem Koolhaas¹⁰, el actual arquitecto-estrella de la postmodernidad reinterpretada filosóficamente, pero sin duda en la intrincada¹¹ política cultural italiana es también la tendencia dominante en nuestra época primar las naves de vastas dimensiones en estos museos¹², cosa que queda corroborada en la propia Roma con el Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo —MAXXI— construido por Zaha Hadid en el antiguo cuartel de Montello. De hecho, ya venía a la mente la amplitud de este tipo de naves de la periferia urbana al visitar por dentro uno de los pocos ejemplos previos de edificios erigidos *ex novo* en Italia que aquí cabe citar, el Centro para el Arte Contemporáneo Luigi Pecci de Prato, cuyo exterior aparece tan típico de la primera *maniera* postmoderna por su mezcla de citas

⁹ WEST, T., «Circé dans les Musées», *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne*, Musée National d'Art Moderne, n° 17/18 *L'oeuvre et son accrochage* (1986), p. 18-34 (29-31).

¹⁰ En la exposición *Retrace Your Steps: Remember Tomorrow* organizada en 1999-2000 en el Sir John Soane Museum de Londres, Koolhaas presentó la maqueta de Roma en relación con uno de los modelos de Soane para explicar que en su proyecto no realizado para un Museo de Arte Contemporáneo en la capital italiana había pretendido una museografía hiperdensa, evocando una especie de Merzbau. Curiosamente, uno de los fervientes admiradores de esta estrechez museográfica ha sido Hans-Ulrich Obrist, responsable de exposiciones en la Serpentine Gallery de Londres (Véase: WADE, Gaven: *Curating in the 21st Century*. Walsall-Wolverhampton, The New Art Gallery Walsall- University of Wolverhampton, 2000, pp. 45-6.).

¹¹ Ya no queda rastro ni de la jerarquización centralizada por el fascismo ni del tácito reparto de competencias museísticas entre el Estado y los ayuntamientos otrora vigente (Lorente, 1998). Hoy en día, lo habitual es que los nuevos museos italianos estén gestionados por una aglutinación de iniciativas privadas y poderes públicos, entre los cuales van adquiriendo cada vez un mayor peso los gobiernos regionales. A veces se hecha de menos una mayor coordinación entre ellos, sobre todo si operan en un mismo lugar: en Roma no está clara la distribución de actividades entre la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea y el Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, ni se han planteado acuerdos formales entre estos dos museos estatales y el municipal MACRO—Museo d'Arte Contemporanea di Roma—; en Nápoles, donde ya operaba desde 1998 un centro municipal de arte contemporáneo en el Palazzo Roccela, la región Campania ha inaugurado en 2005 el Museo di Arte Contemporanea Donna REGINA —MADRE— en un antiguo palacio rehabilitado por Álvaro Siza en pleno casco histórico, cerca del Duomo, del Tesoro de San Genaro y del Museo Arqueológico.

¹² BONITO OLIVA, A. *et al.*, *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*. Roma, Gangemi, 2004.
PRATESI, L. (ed.), *I musei d'arte contemporanea in Italia*. Milán, Skira Editore, 2006.

investigación

historicistas y populismo kitsch. Cuando fue inaugurado el 25 de junio de 1988 en el cinturón urbano de esa localidad toscana, este edificio, obra del arquitecto florentino Italo Gamberini, fue exageradamente aclamado como el primero construido y concebido a propósito para un museo italiano de arte contemporáneo, olvidando los precedentes de Turín o Bolonia¹³ y pasando por alto el hecho de que en principio iba a ser un mero centro de exposiciones; aunque ahora ya tiene colección permanente, particularmente rica en obras del *arte povera* y la *trasavanguardia*, que se muestra rotativamente en una reciente ampliación. Eso sí, es cierto que se trata de un caso excepcional sin émulos destacables pues, como queda dicho, en Italia lo habitual sigue siendo alojar los museos en inmuebles antiguos restaurados —hay ejemplos recientes en Bérgamo, Bolzano, Génova, Módena, Molfalcone, Nápoles, Siracusa, etc— y las construcciones museísticas de nueva planta suelen ser ampliaciones o edificios anejos, como el diseñado por Mario Botta para el Museo di Arte Moderna e Contemporánea di Trento e Rovereto.

Ahora bien, no puede decirse que ante la reedición postmoderna del dilema decimonónico entre arquitecturas museísticas de nueva planta o reutilizadas, nuestra época haya repetido la división operante en el siglo XIX entre los países latinos y los de influencia germánica. Puede que en Francia y especialmente en Italia la crisis de la modernidad supusiera también una vuelta a sus tradicionales querencias por la rehabilitación museística de edificios históricos; pero en España y Portugal no ha habido una tendencia clara al respecto,

Ágora cubierta por una gran cúpula, construida entre 1988 y 2003 por Mario Botta para la ampliación del Museo de Arte Moderna e Contemporánea di Trento e Rovereto



¹³ Recuérdese que en Turín se había inaugurado en 1959 el edificio de la Galería d'Arte Moderna e Contemporanea, construido a partir de un concurso que ganaron Carlo Brassi y Goffredo Boschetti, aunque es cierto que en los años ochenta el museo permaneció cerrado durante doce años, hasta que en 1993 volvió a inaugurarse, tras profundas obras de renovación. En Bolonia, la sede actual de la Galería d'Arte Moderna en el barrio de la feria de muestras fue inaugurada en 1975, en un edificio expresamente proyectado por Leone Pancaldi para albergar su colección permanente —en el segundo piso— y las exposiciones temporales —en el primero—. Dicho museo cuenta con otra sede en Villa delle Rose, una mansión suburbana donada con ese fin al Ayuntamiento, que la abrió al público en 1926 y la restauró en 1989.

mientras que tampoco ha existido un liderazgo claro de Alemania y las naciones de su entorno en la construcción de nuevos edificios para musealizar el arte más reciente. Durante los años de la Guerra Fría, los museos de arte moderno erigidos en la República Federal de Alemania habían sido prototípicos escaparates del Estilo Internacional que representaba los valores del mundo occidental y su apuesta por la modernidad; pero ya no ha habido un canon arquitectónico ni museológico común para los museos de arte contemporáneo abiertos tras la caída del muro. Entre estos últimos, resulta tentador destacar especialmente los surgidos recientemente en antiguos países comunistas¹⁴, que en absoluto representan un eventual triunfo de la norma de la modernidad artística otrora emblemática del bloque capitalista. En buena medida, simplemente cabría argumentar que el fin del Movimiento Moderno no trajo consigo un nuevo modelo hegemónico, por lo cual, ante la duda sobre qué tipo de museos cumplía ahora construir, se ha optado a menudo por restaurar edificios históricos o se ha recurrido a las grandes firmas de arquitectos estrella que son siempre una apuesta segura de éxito mediático¹⁵.

El caso más divulgado y ejemplar de la primera opción fueron las Hallen für Neue Kunst, que en 1984

abrió al público en Schaffhausen (Suiza) la colección Crex de arte contemporáneo, definiéndose como un lugar de experimentación para mostrar el arte sin mediación curatorial ni pedagógica: una consagración del espacio en bruto ligada a una actitud radical que no pasó desapercibida al director de la Tate Gallery¹⁶ y para la cual trazó un estudio de precedentes uno de sus subalternos¹⁷. En cuanto a la opción por la arquitectura de autor, como ya ha quedado dicho, la *maniera* del «postmodernismo» de los años ochenta encontró en Alemania con el arquitecto Hans Hollein uno de sus más celebrados referentes en el Abteiberg Museum de Mönchengladbach inaugurado en 1985, que fue además el ejemplo donde su director, Johannes Cladders, consagró la moda de las «presentaciones ahistóricas»¹⁸

¹⁶ SEROTA, N., *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. Londres, Thames & Hudson, 1996, p. 42-45.

¹⁷ NAIRNE, S., «The institutionalization of dissent» en GREENBERG, R., FERGUSON, B. W. Y NAIRNE, S. (eds.): *Thinking about Exhibitions*. Londres-Nueva York, Routledge, 1996, p. 387-410.

¹⁸ «La instalación del museo de Mönchengladbach no es cronológica. A mi juicio, la cronología es la cosa más simple de la historia: todo el mundo conoce o sabe dónde puede aprenderla. Existe un gran número de fuentes para ello. La cronología, por sí sola, no representa un principio organizador para un museo. Para mí, lo más importante es probar que existen ciertos puentes entre las obras, puentes de carácter, de mentalidad o incluso de color. Por ejemplo, tenemos una sala dedicada al blanco, con artistas como Fontana, Sol Lewitt y otros. (Véase: Johannes Cladders, citado en BOLAÑOS, M. (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón, Trea, 2002, p. 382 traducido en la versión en francés recogida en WEST, Thomas: «Circé dans les Musées», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Musée National d'Art Moderne, nº 17/18 *Œuvre et son accrochage* (1986), p. 125; ver también su texto en MENDOZA CASTELLS, F. et al., *El Arquitecto y el museo*. Jerez-Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental-Junta de Andalucía, 1990). En realidad, esta moda postmoderna podría retrotraerse a Rudi Fuschs, Jan Hoet y Harald Szeemann en los años setenta y ochenta, con precedentes en muestras como Modern Art Old and New organizada en 1955 por Willem Sandberg en el Stedelijk Museum de Amsterdam, o incluso a experimentalismos de principios del siglo XX, pues ya Max Sauerlandt había yuxtapuesto xilografías expresionistas y figuras arcaicas griegas en la Kunsthalle de Hamburgo, y Karl Ernst Osthaus, había combinado las vanguardias europeas con el arte primitivo africano u oceánico en su Museo Folkwang (Véase: MEIJERS, D. J., «The museum and the 'ahistorical' exhibition: The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?» en GREENBERG, R., FERGUSON, B. W. Y NAIRNE, S. (eds.), *Thinking about Exhibitions*. Londres-Nueva York, Routledge, 1996, pp. 14-15. SCHUBERT, K., *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. Londres, One-off Press, 2000 (reed. 2002), p.135).

¹⁴ La reconstrucción en 1995 del edificio de la feria de muestras de Praga —Veletrzní palác— como sede de la galería nacional checa de arte moderno y contemporáneo no puede explicarse como la reconversión política de un icono del estado comunista, pues en realidad ese edificio funcionalista data de 1925-9. Todavía podría darse alguna interpretación política al Ars Aevi Sarajevo, un museo de arte contemporáneo fundado como un símbolo de resistencia cultural durante la guerra de los Balcanes en la capital de Bosnia-Herzegovina, para el cual ha diseñado Renzo Piano un nuevo edificio que se espera inaugurar en 2009. Pero mal podría proyectarse alguna interpretación de este tipo sobre el Museo de Arte Moderno de Moscú, fundado en el centro de la capital por la Academia Rusa de las Artes bajo la presidencia del controvertido político y escultor monumental Zurab Tsereteli, con una sede principal inaugurada en 1999 en una mansión dieciochesca de arquitectura neoclásica donde se expone en permanencia fundamentalmente obras precedentes de la colección privada de Tsereteli, y una subselección para exposiciones temporales en otro edificio histórico abierto al público en 2003.

¹⁵ MONTANER, J. M. Y OLIVERAS, J., *Los museos...* ob. cit. MONTANER, J. M., *Nuevos museos...* ob. cit.

investigación

Pero poco duraron sus años de gloria cuando el edificio dejó de ser novedad y la célebre colección Marx que albergaba en préstamo prolongado fue retirada a principios de los años noventa para formar en Berlín el núcleo de una subse de la Neue Nationalgalerie especializada en arte reciente, que fue instalada en 1990-96 por el arquitecto y urbanista Joseph Paul Kleihue en una estación de ferrocarril decimonónica en desuso, la Hamburger Bahnhof. Éste ha sido sin duda el ejemplo más prototípico en Alemania relativo a la musealización de arquitecturas históricas, aunque luego ha habido otros ejemplos no menos impactantes¹⁹. En cuanto a las arquitecturas de nueva planta, ha habido otros ejemplos de gran resonancia crítica, como sobre todo el Museum für Moderne Kunst —MMK— en Francfort, que se hizo conocido por su provocador director Jean-Christophe Ammann²⁰ y cuyo edificio, de Hans Hollein, fue inaugurado en 1991 junto a la catedral (lo mismo que el Museum Ludwig en Colonia, o la Tate Modern en Londres, una cercanía entre museos postmodernos y catedrales históricas ya comentada por Javier Gómez²¹ o el impresionante cubo de más de 50 metros de alto y 40 metros en cada lado del Zentrum

für Kunst und Medientechnologie —ZKM, una nueva Bauhaus del arte electrónico para conferencias, arte experimental y performances— diseñado por Rem Koolhaas y su Office for Metropolitan Architecture, inaugurado en 1997 en Karlsruhe al lado de la estación de tren, en un solar junto a las vías férreas —dos años más tarde se abrió en la misma ciudad el Museum für Neue Kunst en un antiguo edificio industrial—. Se trata siempre de arquitecturas de firma, con los estilemas personales que son la imagen de marca reconocible de determinados superestudios arquitectónicos, sin que puedan hallarse muchos rasgos comunes en ellos. A lo sumo, sería posible rastrear en la reciente arquitectura de museos una especial prevalencia en Alemania y su zona de influencia cultural por aglomerar la oferta museística de todo tipo en determinados focos urbanos, al estilo de lo que ya se había implantado allí en el siglo XIX a partir de la *Museumsinsel* de Berlín o del área de Königsplatz de Munich²². Así, en los años ochenta se hizo célebre la *MuseumsUfer* de Francfort²³, que luego tuvo seguimiento en Bonn con la Bundeskunsthalle y el Museo de Historia Alemana, o más recientemente con el complejo del Museum Kunst Palast de Düsseldorf y, sobre todo, el distrito llamado *Kunstareal* en Munich, que reúne entre otros museos a la Alte y Neue Pinakothek, la Pinakothek der Moderne inaugurada en 2002, y el Branhorst Museum construido en 2008.

Pero en lo relativo concretamente al arte contemporáneo, Viena es quizá el referente más señalado en la apuesta por la concentración urbana: si en 1979 la capital austríaca había abierto un *Museum moderner Kunst* en el barroco palacio Liechtenstein, situado en el rico barrio norte de Rossau, como contestación postmoderna al *Museum des 20. Jahrhunderts* que desde 1962 funcionaba

¹⁹ Como el MARTa de Herford, abierto en 2005 en una antigua industria musealizada y ampliada por Frank Gehry, o el Museum Gunzenhauser en Chemnitz, inaugurado en 2007 en la ex sede central de la *Sparkasse Chemnitz* —la caja de ahorros local—.

²⁰ Algunos le achacaron que cuando estuvo al frente del MMK entre 1989 y 2002 lo concibió como si fuese su colección personal —la llamaban «Museo Ammann»—; pero este personalismo que hubiera chocado en una institución financiada con dinero público se «justificó» por el hecho de que se le retiró toda subvención municipal y además J.C.A. se defendía diciendo que para él resultaba desolador visitar museos históricos y, después de pasar por salas tan homogéneas en gusto, llegar a las del arte contemporáneo y ver una reunión arbitraria de cosas heterogéneas, porque el director no se atrevía a marcar una selección, y añadía: «En el futuro, cada museo se presentará de otra forma de acuerdo con la decisión subjetiva de su director. Lejos quedan los tiempos en los que los museos compartían los mismos artistas, sin dejar de espiarse mutuamente, e incluso tratando de competir entre ellos». (Véase: AMMANN, J. C., «El espíritu de los tiempos», *Letra Internacional* n.º 46, 1996, p. 46).

²¹ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., «Museo y metáfora catedralicia», en LORENTE, J. P. (dir.) y ALMAZÁN, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 163-182 (175-180).

²² LAYUNO ROSAS, M. A., «Museos de arte contemporáneo...» ob. cit. en LORENTE, J. P. (dir.) y ALMAZÁN, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 110. GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón, Trea, 2006, pp. 85-89.

²³ GIEBELHAUSEN, M. (ed.), *The Architecture of the Museum... ob. cit.* Manchester: Manchester University Press, 2003, pp. 75-107.

Museo de Arte Contemporáneo Kiasma, inaugurado en 1998 en Helsinki, diseñado por Steven Holl.



en el *Sweizergarten*, luego se focalizaría toda esta oferta en el *Museums Quartier*, inaugurado en 2001. Además de adecuar los antiguos establos imperiales como *Kunsthal* para exposiciones temporales, en dicho recinto se erigieron a ambos lados el *Museum Moderner Kunst* —MUMOK— dependiente de la Fundación Ludwig de Viena y el *Leopold Museum* —a partir de una colección de arte austriaco del siglo XX propiedad de Rudolf Leopold—, más el centro de arquitectura, el centro de danza, locales para artistas en residencia, etc...

No hay en el resto de Europa una concentración urbana semejante en el emplazamiento de museos y centros de arte contemporáneo mezclados con otros espacios artísticos; aunque sí se ha despertado en todas partes una generalizada conciencia respecto a su papel como dinamizadores de un posible *cultural district* indepen-

dientemente de si se los instala en edificios reutilizados o de nueva planta. De entre los abiertos en arquitecturas históricas, uno de los casos más elocuentes es el MUHKA de Amberes —*Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen*—, sobre el arte flamenco e internacional de 1970 en adelante, instalado en 1987 en un antiguo silo de grano a orillas del río Escalda, una zona muy cercana a la plaza del Museo de Bellas Artes, de forma que entre ambos museos ha surgido un reclamo cultural y turístico, reforzado por la concentración en ese vecindario del distrito «Zuid», donde ahora operan casi todas las galerías de arte contemporáneo en esta ciudad belga. Pero habría muchos más ejemplos que citar, empezando por la cercana ciudad de Gante y su *Stedelijk Museum voor Actuele Kunst* —SMAK, famoso por las iniciativas pioneras de su director Jean Hoet por llevar

investigación

el arte a otros espacios urbanos²⁴—, también abierto en un edificio reutilizado en el Parque de la Ciudadela, cerca del Museo de Arte Histórico, hasta terminar la lista en el extremo diametralmente opuesto del mapa de Europa²⁵.

Entre los instalados en edificios erigidos de nueva planta, uno de los mejores ejemplos es la nueva sede del Museo de Arte Moderno construida por Rafael Moneo entre 1991-98 en Estocolmo al lado del barracón donde fue fundado, que ha pasado a ser Museo de Arquitectura, situados ambos en una localización privilegiada, con vistas al Museo Vasa, en la pequeña isla de Skeppsholmen —donde también está el Museo de Arte Oriental—, unida por una pasarela al Museo Nacional de Arte. Pero sin dejar los países nórdicos podríamos señalar otro excelente caso en Helsinki, donde el Museo de Arte Contemporáneo Kiasma diseñado por el arquitecto estadounidense Steven Holl quedó inaugurado en 1998 a apenas trescientos metros de la Galería Finlandesa de Arte y en una localización buscada como encrucijada

—*kiasma*, o «quiasma» en español, es el nombre que se da a cruce entre nervios o ligamentos— de la naturaleza despejada de la bahía de Töölö y las arquitecturas del Finlandia Hall de Alvar Aalto al norte, el Parlamento Nacional al oeste, y la estación de Eliel Saarinen al este. Aún es un mejor ejemplo, no erigido de nueva planta, sino excavado en el subsuelo, el nuevo *Musée d'Art Moderne* de Bruselas, construido en el «Mont des Arts» en 1979-84 junto al museo real de arte antiguo, o el *Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean* —Mudam—, inaugurado en la ciudad de Luxemburgo en 2006 en un edificio de I.M. Pei, en el barrio de Kirchberg, junto al reconstruido Fuerte Thüngen y cerca del auditorio u otras instituciones; mientras que el recorrido por los no menos numerosos ejemplos de este tipo podría concluir en Lisboa, en el Centro Cultural de Belém —CCB—, una verdadera «ciudad de las artes»²⁶ construida de 1988 a 1993 en un distrito turístico y monumental, junto a la Torre de Belém y al Monumento a los Descubrimientos.

Por supuesto, hay muchísimos más *cultural districts* o «barrios artísticos», como algunos hemos empezado a denominarlos en español²⁷; pero no es casual que la terminología dominante en este campo sea inglesa, pues las Islas Británicas y Norteamérica son el principal referente mundial en estos temas, e incluso no hay traducción fácil para términos como *arts-led urban boost*. Por eso, en este excursus sobre arte y vitalización urbana en Europa, es necesario consagrar un párrafo especial al Reino Unido e Irlanda, pues aunque sus fundaciones de museos de arte moderno y contemporáneo han sido a menudo modestas y casi siempre muy recientes, han brotado precisamente bajo la asunción de que debían

²⁴ Jan Hoet organizó en 1986 la exposición *Chambres d'Amis* que llevó el arte contemporáneo y su público a casas particulares (él mismo lo cuenta en KLÜSER, B. y HEGEWISCH, K. (eds.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt-Leipzig, Insel Verlag, 1991, pp. 238-245 (también disponible en traducción al francés: *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*. Paris, Ed. du Regard, 1998). La idea ha sido varias veces emulada, pero sobre todo ha producido contrarréplicas museísticas, es decir, salas de museos que se ofrecen a artistas jóvenes no consagrados como un soplo de aire fresco en la institución: es el caso del llamado «Espacio Uno» en el M.N.C.A «Reina Sofía» de Madrid, o del Espai 13 en la Fundació Joan Miró de Barcelona.

²⁵ Ya se inauguró en 2004 un Museo de Arte Moderno en un antiguo almacén del distrito Tophane, en Estambul, donde en 2007 la Universidad Bilgi ha abierto en la otrora más importante central termoelectrónica del antiguo Imperio Otomano, un complejo cultural en el que, además de residencias para artistas, biblioteca, sala de conciertos, anfiteatro y un museo de energía, la principal atracción es el nuevo museo de arte contemporáneo. Mientras, en 2008 han culminado los trabajos de restauración como sede del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas —EMST, fundado en 2000 sin sede ni colecciones— de la antigua fábrica de cerveza Fix, situada en su época de actividad en el cinturón industrial de la ciudad, pero que debido al crecimiento urbano de la capital griega ahora aparece muy céntrica y, sobre todo, queda al lado del Nuevo Museo de la Acropolis, de manera que se ha creado así un paseo en el cual la antigüedad y el arte contemporáneo se combinan para atraer visitantes, que pronto llegarán por la nueva estación de metro, tranvías y trenes que se está construyendo desde la Avenida Kallirrois.

²⁶ Además de un centro de congresos, un centro de espectáculos, y un centro de exposiciones, según el ambicioso proyecto original, del arquitecto italiano Vittorio Gregotti y del portugués Manuel Salgado, irían añadiéndose otras dependencias culturales, algunas de las cuales sí se han materializado con el tiempo, destacando el Museu Coleção Berardo inaugurado en 2007 para albergar esta importante colección de arte europeo y americano desde la Segunda Guerra Mundial a nuestros días.

²⁷ BELDA NAVARRO, C. Y MARÍN TORRES, M. T. (eds.), *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia-Fundación Cajamurcia, 2006, pp. 75-102.

tener un impacto urbano, hasta el punto de que se ha llegado a medir el éxito o fracaso de dichas instituciones no tanto en función de sus actividades propias sino de su repercusión en la mejora del entorno, en la economía local, el turismo, etc. Fue el caso del Irish Museum of Contemporary Art instalado en 1991 con escasos fondos y menguada repercusión pública en un antiguo hospicio situado en una zona del cinturón de Dublín, cerca de la fábrica Guinness, como contrapartida estatal y contemporánea a la histórica Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, famosa por su colección del impresionismo francés en adelante²⁸. Pero sobre todo se tildó injustamente de mala inversión la Tate Gallery de Liverpool en el Albert Dock, el único de los muelles victorianos de esa ciudad portuaria que había sobrevivido a la piqueta, aunque fuera en estado casi ruinoso y que, tras un proceso de restauración en el que James Stirling dio un toque muy postmoderno al pintar de rojo vivo la columnata —un rasgo kistch y también una posible alusión culta al palacio de Cnosos—, se abrió al público en 1986 como un complejo turístico, donde además de la primera subse de la Tate Gallery, se fundó un museo marítimo, un centro de interpretación dedicado a los Beatles, y una gran variedad de espacios recreativos o comerciales... Los turistas llegaron, sobre todo en el primer año, pero pronto se descubrió que sus estancias en la ciudad eran tan breves, si es que llegaban a hacer noche en Liverpool, que el resultado de la inversión quedaba lejos de las expectativas generadas, a pesar del alto nivel de su oferta museística y del impacto que ha tenido en el sector artístico de la ciudad, sobre todo en el aldeaño *Creative Quarter*²⁹. Quizá por eso, cuando la propia Tate Gallery abrió otra subse de en el solar de un antiguo depósito de gas en St-Ives, un puerto pesquero

en crisis, se optó por darle un perfil bajo³⁰; nada que ver con el hincapié que se haría de nuevo sobre la gran apuesta por la regeneración urbana de la orilla sur del Támesis o de los distritos londinenses de Lambeth y Southwark³¹ en vistas de la inauguración en 2000 de la Tate Modern en una antigua central termoeléctrica³².

El principal impulsor de este proyecto fue Nicholas Serota, que siempre había lamentado que el 85% de la colección de la Tate estaba almacenado, por lo que había impulsado la apertura de subse de y la rotación anual de las piezas en la presentación permanente; pero si su elección de un antiguo edificio industrial como sede del nuevo museo no sorprendió (teniendo en cuenta la admiración con la que se había referido a ese tipo de espacios artísticos que había visitado en Bonn, Francfort, Mönchengladbach o Maastrich, etc...),³³ y tampoco era nada nuevo su decisión de presentar la colección permanente en montajes que irían cambiando con los años, en cambio sí fue muy controvertida la opción que tomaron

²⁸ HERRERO BOIX, M., «El arte moderno en Irlanda: la negociación de la modernidad y la postmodernidad», en LORENTE, J. P. (dir.) y ALMAZÁN, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 261-273.

²⁹ LORENTE, J. P. (ed.), *The Role of Museums and the Arts in the Urban Regeneration of Liverpool* Leicester, Centre for Urban History, 1996.

³⁰ GIEBELHAUSEN, M. (ed.), *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*. Manchester: Manchester University Press, 2003, pp. 108-124.

³¹ Tate Modern abrió durante las obras un Visitor Centre con una pequeña exposición e información sobre el proyecto, publicó un periódico cuatrimestral de información buzzoneado a 4.000 hogares del barrio y a comercios o empresas, e impulsó la creación de Bankside Business Partnership y de Bankside Community Development Partnership, dos agencias de intervención en el barrio. Desde su apertura, los servicios educativos del museo colaboran activamente en escuelas locales y centros de educación de adultos del barrio. Se creó un programa de formación del personal de las salas en el que eran prioritarios los contratos a vecinos de Lambeth y Southwark, como resultado del cual se acabó dando empleo en el nuevo museo a veintidós vecinos, y lo mismo en lo concerniente a los cafés y restaurante del museo, donde 30% del personal son gente de la zona. Hubo intervenciones artísticas en el barrio y desde 1997 un Tate Annual Event, que es una reunión festiva para gente local organizada por algún artista. (Véase: COCHRANE, G., «Creating Tate Modern: 1996-2000» en Ian COLE & Nick STANLEY: *Beyond the Museum: Art, Institutions, People*. Oxford, Museum of Modern Art Oxford, 2000, p. 8-11).

³² BARKER, E. (ed.), *Contemporary Cultures of Display*. New Haven-Londres, Yale University Press-The Open University (vol. 6 de la serie «Art and Its Histories»), 1999. MOORE, R. et al., *Building Tate Modern*. Londres, Tate Modern Publishing, 2001.

SABBAGH, K., *Power into Art*. Londres, Penguin Books, 2001.

³³ Cfr. SEROTA, N., *Experience or Interpretation...* ob. cit.

investigación

él y los responsables directos del museo encabezados por el director Lars Nittve³⁴ al presentar la primera instalación de la colección siguiendo la reciente moda «ahistórica» centroeuropea, que a partir de ahí se consagró internacionalmente —hasta el MoMA de Nueva York la seguiría en exposiciones como la titulada *Open Ends* dentro del ciclo MoMA2000—. En realidad, su búsqueda de ocurrentes asociaciones visuales —Cézanne con Carl Andre, Monet y Long, Matisse con Dumas, Collins y Salcedo; Giacometti y Newman; Hamilton con Kiefer— ya contaba con precedentes ingleses como el Sainsbury Centre for Visual Arts en Norwich, construido en 1978-91 por Norman Foster para la University of East Anglia, aunque obviamente el antecedente académico del primer montaje temático en la Tate Modern —la vida cotidiana, el paisaje, el cuerpo y la sociedad— eran los géneros pictóricos decimonónicos —cuadros de historia, desnudo, paisaje, naturaleza muerta, etc— aunque considerados de forma tan laxa que según Stephen Bann

este «ordenamiento» más bien marcaba el regreso del museo de arte contemporáneo al origen de los gabinetes de curiosidades³⁵.

Según el sociólogo español Vicente Verdú, «el recurso temático despierta con mayor facilidad el interés del público poco introducido en pintura, suscita la curiosidad de la comparación y proporciona un entretenimiento de por sí liberado de la necesidad de entender»³⁶; pero en cambio el profesor de Oxford Diarmuid Costello afirmaba que sólo los iniciados con buen conocimiento del arte moderno y contemporáneo podían reconocer los guiños y personales cortocircuitos a las periodizaciones históricas allí propuestos, por encima de los cuales no había ningún discurso ni interpretación³⁷. Quizá estas voces críticas acabaran calando, o sencillamente se pasaron de moda los criterios anteriores, pero el caso es que desde 2006 la nueva presentación de la colección ya no se organiza por temas, sino enfocando teóricamente determinados puntos nodales en el arte del siglo XX reunidos bajo títulos alusivos: *Poetry and Dream* —pintura metafísica, surrealismo, realismo, instalaciones poéticas—, *Material Gestures* —en torno a la abstracción en los años 40 y 50, el expresionismo y expresionismo abstracto—, *Idea and Object* —constructivismo, minimalismo, arte conceptual—, *States of Flux* —cubismo, futurismo, vorticism, arte pop, arte digital—. Y ahora la máxima expectación se ha puesto en el papel que va a darse a la fotografía, el vídeo y la labor social en la ampliación al sur planeada para 2012, en una pirámide de vidrio que también han diseñado los propios Herzog y De Meuron, con la que la institución quiere simbolizar su mayor implicación con el vecindario. En definitiva,

³⁴ El sueco Lars Nittve, licenciado en económicas pero con larga trayectoria en el mundo de los museos e incluso del arte (como fotógrafo). Crítico de arte en revistas como Art Forum o Svenska, fue conservador jefe del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, luego director del Museo Louisiana de Arte Moderno en Dinamarca. Tras su dimisión por discrepancias con Nicolas Serota, en el 2002 fue sustituido por Vicente Todolí, formado en el IVAM y que a la sazón dirigía el museo de la Fundación Serralves en Oporto. Otra personalidad a tener en cuenta, por estar al frente del equipo responsable de la presentación de la colección en Tate Modern es Frances Morris, que argumentaba convincentemente al respecto: «I think what we've tried to do at Tate Modern is create a number of stories around the collection [...]. What we have done is allowed a number of different narratives to come into play, a series of different display typologies which will evolve [...]. None of those conversations are etched in stone. Conversations move on and will be replaced by other conversations.» (Véase HILLER, S. (ed.), *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*. Gateshead-Newcastle, Baltic Centre for the Arts-University of Newcastle, 2000 (vol. 1) y 2001 (vol. 2), p. 68-69). Pero contra estas «conversaciones» entre obras de diferentes periodos que se han puesto tan de moda, incluso en el Centro Pompidou de París, donde en 2005 se inauguró un montaje de la colección permanente por secciones temáticas, ha escrito no menos apasionadamente Jean Clair, achacándole la culpa a Malraux y su museo imaginario de estos diálogos neoformalistas: «une Vierge romane, dans le façonnage de ses volumes, serait comparable à une sculpture cubiste, une statue de Laurens par exemple[...]. Qui n'a vu Malraux, en cet état d'ivresse intellectuelle, courir agité d'un cimaise à un autre en visitant une exposition, et tirer du rapprochement des oeuvres les plus diverses, les plus éloignées dans l'espace et dans le temps, des théories suprenantes, enthousiasmantes parfois, mais toujours farfelues (Véase: CLAIR, J., *Malaise dans les musées*. París, Flammarion, 2007. pp. 110-111).

³⁵ BANN, S., «The cabinet of curiosity as a model of visual display: a note on the genealogy of the contemporary art museum», en BERNIER, C. (dir.), *Définitions de la culture visuelle. Revoir la New Art History*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1995. pp. 61-70.

³⁶ Recogido en BELLIDO GANT, M. L., *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón, Trea, 2001, p. 201.

³⁷ COSTELLO, D., «The work of art and its 'public': Heidegger and Tate Modern» en Ian COLE & Nick STANLEY: *Beyond the Museum: Art, Institutions, People*. Oxford, Museum of Modern Art Oxford, 2000, p. 17-21.



El Baltic Centre for Contemporary Art de Gateshead, inaugurado en 2002 en un antiguo edificio industrial harinero

parece que la mayor contribución de la Tate Modern, que nunca ha sido cuestionada, ha sido precisamente su éxito como catalizador de la regeneración urbana del entorno.

El caso es que, independientemente de la «vuelta al orden» que se impone en las prácticas curatoriales británicas de puertas adentro, el horizontal itinerario lineal de la *enfilade* ha sido sustituido por otro itinerario no menos forzado que se desarrolla en vertical³⁸, mediante escaleras mecánicas o ascensores transparentes que ascienden los visitantes descansadamente —a diferencia de las escalinatas de los museos victorianos que simbolizaban el esfuerzo necesario para elevar su educación— en un recorrido estudiado para que vean y les vean, para que se maravillen del espacio interior y, si su status económico está a la altura, compren en las tiendas o disfruten de una estupenda vista de la ciudad en el casi siempre muy caro restaurante de la terraza superior —el espacio expositivo es en ese edificio mucho menor y menos importante que el dedicado al consumo—³⁹. ¿Lecciones aprendidas de Beaubourg? Quizá sólo en parte, en lo que se refiere al protagonismo dado a la arquitectura y al emplazamiento en el corazón de la ciudad, pues durante el último cuarto de siglo la rehabilitación de edificios industriales y la vitalización urbana se han convertido en verdaderos talismanes para conseguir financiación de los poderes públicos en el

³⁸ «Travelling on an escalator is as prescriptive as walking through the *enfilade*: you cannot get off until you reach the top, and, in this sense, it is its vertical equivalent. Once each work of art, instantiating a moment in art history, was revealed through horizontal walking; now the gallery itself is revealed through vertical ascent through the building. Visual (as opposed to physical) movement is further stimulated and accommodated by the apparatus of balconies, mezzanines, internal windows and Beijing platforms that characterize the contemporary gallery. Looking down on and through gallery space produces a view of art as an ensemble effect; it distracts attention from the individuated work of art.» (Véase: REES LAHY, H., «Producing a public for art. Gallery space in the twenty-first century» en Suzanne MacLEOD (ed.): *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. Londres, Routledge, 2005, pp. 108-117 (p.114)).

³⁹ MONTANER, J. M., *Museos para...* ob. cit.; PRIOR, N., «Having one's Tate and eating it: Transformations of the museum in a hypermodern era», en McCLELLAN, A. (ed.), *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*. Malden-Oxford-Melbourne-Berlin, Blackwell, 2003, p. 51-74.

investigación

Reino Unido, tradicionalmente renuentes al gasto en política cultural⁴⁰. Incluso algún museo «alternativo» y rabiosamente independiente como el de Oxford, ha acabado por asegurarse su continuidad gracias al apoyo de los poderes públicos no tanto a su programación —que continúa decidiendo autónomamente— sino a lo que representa su presencia en el tejido urbano⁴¹. Esta moda política también se ha manifestado ostentadamente en nuevos ejemplos como la Galería de Arte Moderno de Glasgow —GoMA— abierta en 1996 en un edificio neoclásico del centro urbano, cuya cobertura mediática ha sido mucho mayor por lo que respecta a su posible impacto como dinamizador urbano que en lo relativo a su colección y actividades. Del mismo modo, el buscado «efecto dominó» en cuestiones de regeneración urbana, mejora de imagen o elevación de la autoestima local ha sido una de las motivaciones políticas más aireadas para la lluvia de millones procedentes de la nueva lotería nacional invertidos en infraestructuras culturales por las regiones otrora industriales del Norte de Inglaterra⁴², donde han proliferado impresionantes museos y centros de arte contemporáneo, a menudo en edificios reutilizados como el Baltic Centre for Contemporary Art de Gateshead, inaugurado en 2002 en un imponente edificio industrial, que ha servido como colofón institucional a la apuesta local por el arte contemporáneo como elemento de revitalización de esta población situada en frente de Newcastle, al otro lado

El Museo de Arte Contemporánea diseñado por Alvaro Siza para los jardines de la Fundación Serralves inaugurado en 1999 en Oporto.



del río Tyne; aunque no faltan ejemplos de flamantes edificios de nueva planta, como el Middlesbrough Institute of Modern Art inaugurado en 2007, o la New Art Gallery of Walsall, localidad del cinturón industrial de Birmingham, una institución emblemática de un nuevo «renacimiento regional» comparable al del movimiento filantrópico de finales del siglo XIX según su primer director, Peter Jenkinson⁴³.

Ahora bien, si en algún país la fundación de nuevos museos ha sido emblema político de un proceso de descentralización en la política cultural, es sobre todo España⁴⁴. La reciente etapa de prosperidad democrática y del desarrollo territorial de comunidades autónomas ha dado lugar a una constelación de museos y centros de arte contemporáneo, pero sin ningún patrón común

⁴⁰ Este argumento ya fue desarrollado por Claire Doherty en WADE, G., *Curating in the 21st Century*. Walsall-Wolverhampton, The New Art Gallery Walsall- University of Wolverhampton, 2000, p. 105.

⁴¹ Recuérdese que el Museum of Modern Art de Oxford, fundado en 1965 por el arquitecto Trevor Green al frente de un colectivo de artistas, universitarios y ciudadanos locales, quedó primero establecido temporalmente en una casa en King Edward Street, pero desde 1966 está instalado en la antigua fábrica de cerveza Hall's, un edificio de finales del siglo XIX alquilado al Ayuntamiento de Oxford, el cual renunció en 1989 a sus propios planes para el solar renovándoles el alquiler por 99 años. Se ha definido siempre como una «galería no comercial», un espacio alternativo donde ir a ver lo más nuevo en arte nacional e internacional, pero hoy día, además del apoyo del propio ayuntamiento local, recibe financiación de la Universidad de Oxford y del Arts Council.

⁴² MacLEOD, S. (ed.), *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. Londres, Routledge, 2005.

⁴³ WADE, G., *Curating in the...* ob. cit.

⁴⁴ BOLAÑOS, M., *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón, Trea, 1997 (existe una 2ª ed. corregida y ampliada, publicada en 2008). HOLO, S. R., *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*. Madrid, Akal, 2002 (ed. orig. inglés, 1999).

El Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, abierto en 2003 en el antiguo mercado de abastos.



ni en sus planteamientos ni, por supuesto, tampoco en cuestiones arquitectónicas o urbanísticas; aunque es cierto que casi siempre se ha pretendido que tuvieran un buscado efecto de dinamizadores del entorno, independientemente de que unas veces se hayan rehabilitado edificios antiguos, otras se hayan construido ex novo, y a menudo se hayan combinado ambas opciones⁴⁵. Vuelve

⁴⁵ Véase JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., «Los museos de arte contemporáneo», en CALVO SERRALLER, Francisco (ed.): *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets (col. «A mejor vida»), 1993, p. 135-160; DIEGO, E. de, «La historia de la historia. Sobre los nuevos museos españoles» *A & V*, n.º 39, 1993, p. 35-40; LORENTE, J. P. (ed.), *Espacios para el arte contemporáneo generadores de revitalización urbana* (coordinador de la edición) Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1997; LOMBA SERRANO, C., «En el comienzo del milenio: Los museos y centros de arte contemporáneo en España», en CABAÑAS, M. (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, CSIC, 2001, p. 497-509; BONET, J. M. y POWER, K. (comisarios), *Museo de museos. 25 museos de arte contemporáneo en la España de la Constitución*. Madrid, MNCARS, 2003; MARTÍN, F., «Panorama de los centros de arte contemporáneo en España: proyectos y realidades» en LORENTE, J. P. (dir.) y ALMAZÁN, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prentas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 293-316; y sobre todo LAYUNO ROSAS, M. A., «Museos de arte contemporáneo...» ob. cit.

a haber, como en el siglo XIX, muchos ejemplos instalados en conventos u otros edificios históricos reutilizados, siendo el caso más destacado el MNCARS⁴⁶ en Madrid inaugurado en el antiguo hospital de San Carlos en 1986 y que desde 2005 cuenta con una ampliación de nueva planta proyectada por Jean Nouvel.

Pero con iguales intenciones también se ha disparado en todo el territorio español un *boom* constructivo sin parangón, pues desde la inauguración del IVAM en Valencia en 1989, para mejorar el empobrecido entorno de la muralla septentrional de la ciudad, o el MEIAC de Badajoz construido entre 1989 y 1995 en el solar de una antigua cárcel, han sido muchos los edificios de nueva planta, algunos de

⁴⁶ El antiguo hospital de San Carlos, obra del arquitecto Francisco Sabatini se inauguró en 1986 como Centro de Arte Reina Sofía. Poco después, en 1988, fue declarado museo por real decreto, fundiéndose en él el antiguo MEAC, por lo que fueron necesarias obras de ampliación del edificio hasta 1990, para que dos años más tarde pudiese empezar a presentarse una instalación parcial de la instalación de la colección permanente del museo, siguiendo un criterio cronológico, temático, espacial y de valoración específica de algunas individualidades. En el 2º piso se colocó el arte hasta 1945 (moderno) y en el 4º desde la II Guerra Mundial (contemporáneo). La ampliación de Jean Nouvel inaugurada en 2005 ofrece en torno a un patio cubierto tres nuevos edificios: el de la biblioteca, el edificio del auditorio, sala de protocolo y bar restaurante, y el edificio de exposiciones temporales, único que conecta con la sede principal. Otros ejemplos de edificios reutilizados para usos similares incluyen algunos museos y centros instalados en conventos, como el CA Santa Mónica en Barcelona abierto en 1989, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo —CAAC— de Sevilla instalado desde 1997 en lo que fue cartuja y luego fábrica de lozas, o el Museo de Arte Contemporáneo Español «Patio Herreriano» en Valladolid inaugurado en 2002—, antiguos almudíes, graneros o mercados —como La Panera en Lérida operativo desde 2003, o el CAC en Málaga inaugurado en 2003 en el Mercado de Abastos de Luis Gutiérrez Soto—, murallas y baluartes —existía desde 1969 el precedente del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, y en 2004 se ha inaugurado el MAMC Es Baluard en Palma de Mallorca—, antiguas cárceles —el MARCO en Vigo abierto en 2002—, u otros edificios institucionales —el Museo de Arte Contemporáneo de Elche abrió en 1980 en el ayuntamiento viejo—, o casonas históricas —en una de ellas comenzó en 1989 comenzó sus actividades el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas, pero podríamos remontarnos a 1966, cuando se inauguró en las famosas «Casas Colgadas» el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca que luego pasó a depender de la Fundación Juan March, la cual desde 1996 ha instalado un Museo de Arte Español Contemporáneo en una casa noble del casco histórico de Palma de Mallorca, y también es muy antiguo el caso del Museo Municipal de Arte del siglo XX en Alicante, inaugurado en la Casa de la Asegurada allá por 1977, que ahora se está ampliando en un solar anejo con un edificio de nueva planta—. Y esta lista no incluye los museos y centros monográficos consagrados a un artista, o las instituciones no museísticas dedicadas a la creación y exposición temporal.

investigación

ellos diseñados por famosos arquitectos internacionales, como el portugués Álvaro Siza que junto a la parte norte del recinto histórico de Santiago de Compostela, en el cementerio del convento de Santo Domingo, levantó el CGAC inaugurado en 1993, o el norteamericano Richard Meier con su edificio del MACBA en el Raval, un barrio barcelonés conocido hasta la inauguración de este museo en 1996 como zona de prostitución callejera, o especialmente el canadiense residente en California Frank Gehry, que escogió el solar de los antiguos astilleros de Bilbao para erigir el Guggenheim en 1997, sentando un modelo de intervención arquitectónico-urbanística que ha sido muy debatido⁴⁷. Siguiendo su ejemplo, otros edificios museísticos se han levantado ya fuera del casco histórico, en la zona del ensanche típica de la modernidad industrial, como el edificio de Artium en Vitoria erigido en 2002 en el solar de una estación de autobuses, o el MUSAC de Luis Mansilla y Emilio Tuñón inaugurado en León en 2005, un museo cuya gran extensión en horizontal corresponde a un afán de colonización y expansión urbana que mal podría explicarse como un caso de regeneración de la ciudad histórica. Incluso hay ya ejemplos creados fuera del tejido urbano, como el CDAN construido por Rafael Moneo en Huesca, operativo desde 2006, que es un caso llamativo, no sólo por situarse en un entorno de mesocráticas villas suburbanas, sino también por estar rodeado de jardines y viñedos como los museos ideados por van de Velde, Sert, etc.

En cambio, esto último es muy habitual en Portugal, donde los principales museos y centros de arte contemporáneo apenas han seguido en tiempos recientes la tendencia postmoderna a regresar al tejido urbano ni la tradicional política de los países latinos de reutilizar edifi-

cios restaurados⁴⁸, sino que más bien han persistido fieles a la querencia por las periferias verdes del Movimiento Moderno. Así, la Fundación Gulbenkian de Lisboa, como complemento al centro de exposiciones e instalaciones administrativas, y al famoso museo que alberga las colecciones de arte histórico legadas por el coleccionista éponimo, levantó en 1983 al otro lado del lago que adorna sus jardines el Centro de Arte Moderna —conocido por las siglas CAMJAP porque desde 1993 lleva el nombre del primer presidente de la Fundación, José Azeredo de Perdigão—; aunque quizá el ejemplo reciente más conocido sea la Fundación Serralves en Oporto, instalada desde 1989 en una espléndida villa *art déco*, pero que desde 1999 tiene su sede principal de operaciones en el flamante Museu de Arte Contemporânea construido por Álvaro Siza en los jardines de esa quinta suburbana⁴⁹.

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COMPLEJOS DE OCIO Y NEGOCIOS: RECIENTES TENDENCIAS EN AMÉRICA Y AL OTRO LADO DEL PACÍFICO.

La pervivencia de la tradición moderna que acaba de ser comentada como punto final del panorama europeo, ha de ser la valoración que encabece este apartado final,

⁴⁷ Ver TELLITU, A., ESTEBAN, I. Y GONZÁLEZ CARRERA, J. A., *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Bilbao, Diario El Correo, 1997; ZULAIKA, J., *Crónica de una seducción: Guggenheim-Bilbao*, Madrid, Nerea, 1997; FRÍAS SAGARDOY, M. A., *Arquitectura y percepción: El Museo Guggenheim de Bilbao*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie «Estética y Teoría de las Artes», nº 1), 2001; ESTEBAN, I., *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Anagrama, 2007; GUASCH, A. M. y ZULAIKA, J. (eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007 (ed. inglés 2005).

⁴⁸ Con señaladas excepciones como el Museo de Arte Moderna de Sintra, abierto desde 1987 en el edificio *art déco* de un antiguo casino, o el Centro de Arte Contemporânea dos Açores que se está construyendo en el inmueble de la antigua alcoholera de Ribeira Grande, en la isla de S. Miguel.

⁴⁹ Es curioso que el ejemplo al que aspiraban a parecerse fuese el Centro Pompidou, con cuya colaboración organizó en 1990 la Fundação Serralves un coloquio internacional titulado *O Museu, Novo Destino de Arte Contemporânea*, para reflexionar sobre su futura personalidad... que tan poco se parece al supuesto modelo francés, no sólo en cuestiones urbanístico-arquitectónicas, sino incluso en su gestión, pues ninguno de estos nuevos museos portugueses de arte contemporáneo depende del estatal Instituto Português de Museus, sino que son gestionados autónomamente por fundaciones que gestionan fondos públicos y privados (Véase: GUIMARAES, C., *Arquitectura e museus em Portugal. Entre reinterpretação e obra nova*. Oporto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004, p. 263).

cuyo epígrafe bien podría haber lucido la expresión *diehard modernism* si no fuera porque su punto de partida conviene situarlo fuera de la América anglófona, empezando por el sur del continente americano. El crecimiento a lo largo del siglo XX de las grandes ciudades latinoamericanas estuvo tradicionalmente ordenado por élites de influencia norteamericana empeñadas en construir bastiones de la modernidad, así que no es sorprendente que las alternativas arquitectónico-urbanísticas relacionadas con la postmodernidad todavía no hayan acabado de cuajar allí en realidades museográficas destacables⁵⁰. Recuérdese que bajo la dictadura de Pinochet fue trasladado el MAC de la Universidad de Chile desde su sede histórica en Quinta Normal al Parque Forestal, donde todavía sigue operativo en el monumental edificio de la Escuela de Bellas Artes reabierto como sede del museo en 2005; aunque al menos hay un ejemplo chileno más en línea con las tendencias arriba comentadas: el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, fundado por la Universidad Austral de Chile en 1994 a la vera del río Calle Calle sobre las ruinas restauradas de la antigua cervecería Anwandter. En Buenos Aires, quizá la más europeizante metrópoli americana, sí se intentó crear en el céntrico barrio popular de San Telmo un polo de revitalización urbana cuando en 1987 se inició el reacondicionamiento como nueva sede del Museo de Arte Moderno del almacén de tabacos construido en 1918 por la compañía Piccardo y Cía. Ltda. Pero no se ha avanzado gran cosa, ni tampoco se han materializado los planes que en el cambio de siglo anunciaban los dueños del diario La Nación sobre la creación de su Museo de Arte Contemporáneo en Puerto Madero; en cambio sí se ha hecho realidad en 2001 la apertura de un Museo de Arte Latinoamericano —MALBA— a partir de la colección de Eduardo F. Constantini, aunque se ha enclavado en el moderno distrito de La Recoleta, en un edificio diseñado a propósito por los argentinos

⁵⁰ A pesar de meritorias iniciativas como las comentadas en BELLIDO GANT, M. L., *Arte, museos...*, ob. cit., pp. 101-264.

Vista de la Bahía de Guanabara, con Rio de Janeiro al fondo, y en primer plano el Museu de Arte Contemporânea de Niterói construido por Oscar Niemeyer en 1991-96.



Gastón Atelman, Martín Fourcade y Alfredo Tapia, siguiendo los diseños de neutralidad arquitectónica del tradicional «cubo blanco». Es fuera de la capital argentina donde están surgiendo por fin ejemplos como el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario —MACRO— inaugurado en 2004 en los antiguos silos de grano Davis, a orillas del río Paraná. Lo mismo ocurre en Perú, donde la capital todavía no tiene sede definitiva para el Museo de Arte Contemporáneo de Lima —LiMAC—, fundado en 2002, para el que está proyectada una edificación subterránea junto a una de las carreteras que conducen a la ciudad; mientras que en Arequipa se inauguró ya en 2003 un Museo de Arte Contemporáneo con sede en una casona donde estaba la Gerencia de Ferrocarriles del Sur, y en las afueras de Trujillo el afamado pintor local Gerardo Chávez, propietario de una finca que fue un emporio azucarero, ha inaugurado en 2006 un Museo de Arte Moderno que lleva su nombre. Pero quizá el mejor ejemplo de esta desvinculación de las novedades museográficas postmodernas latinoamericanas respecto a la oferta museística de las capitales sea Ecuador, pues no es en Quito sino en Guayaquil, la mayor urbe del país, donde el Banco Central ha erigido en 2003 el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo —MAAC— como

investigación

una de las principales atracciones del «Malecón 2000», un complejo comercial y de ocio que ha regenerado la orilla del río Guayas, justo al lado del antiguo barrio de Las Peñas, emulando el modelo de Bilbao, hasta el punto de que se habla del «efecto Guayanheim»⁵¹.

También podrían plantearse las alternativas más contemporáneas como una contestación a la anterior generación de «museos de arte moderno»; pero lo cierto es que esta dialéctica apenas ha funcionado en América del Sur, ni en lo relativo a las colecciones ni en la ubicación. En Brasil, tras la escisión en la gestión y colecciones del histórico *Museu de Arte Moderna* de Sao Paulo se encargó a la arquitecto Lina Bo Bardi en 1982 reformar su sede en el Parque de Ibirapuera, y en ese mismo campus universitario se erigió en 1992 otro edificio para el *Museu de Arte Contemporânea*, que a pesar de su nombre no pretendía postularse como su respuesta postmoderna, sino como el «verdadero heredero» del MAM, por lo que era crucial edificarlo en sus inmediaciones y con idéntica especialización cronológica; mientras que en Rio de Janeiro la alternativa al MAM situado en el Parque Brigadeiro Eduardo Gomes, conocido como Aterro do Flamengo, no ha sido un museo de arte reciente en el casco histórico o en alguna zona urbana a revitalizar sino el espectacular Museo de Arte Contemporáneo construido entre 1991 y 1996 por el ya centenario arquitecto-estrella del Movimiento Moderno Oscar Niemeyer en la ciudad periférica de Niteroi, atalayando el horizonte sobre un cabo rocoso de la Bahía Guanabara. Su estampa recuerda la del frustrado MAM de Caracas, que tanto ha marcado el desarrollo de instituciones que tomaron su testigo en las ciudades venezolanas, desde el Museo de Arte Contemporáneo erigido en 1973 en la zona de Parque Central por iniciativa de la periodista Sofía Imber, hasta el Museo de Arte Contemporáneo de Maracaibo construido por la Universidad del Zulia en los propios terrenos del cam-

En Guayaquil uno de los principales activos de la regeneración del Malecón es el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo construido en 2000-2003 por Luis Zuloaga y colaboradores



pus en 1989. En Colombia, el pionero Museo de Arte Moderno de Bogotá —MAMBO— fundado por Marta Traba y Gloria Zea en plena Guerra Fría nunca tuvo una marcada alternativa postmoderna en el Museo de Arte Contemporáneo —MAC—, ni en contenidos ni en términos urbanístico-arquitectónicos, a pesar de estar enclavado en una barriada popular, pues el edificio inaugurado en 1970, obra del arquitecto Eduardo del Valle, es una típica arquitectura de la tercera generación moderna —su silueta troncocónica está inspirada en la del Guggenheim de Nueva York—; y en Medellín se da la circunstancia de que el MAM fundado en 1978 sobrevive sin grandes alharacas en un barrio pequeño-burgués del extrarradio mientras que la regeneración del peligroso centro histórico la ha liderado el Museo de Antioquia, cuyas colecciones de todas las épocas y especialidades están instaladas desde el año 2000 en el antiguo ayuntamiento de la ciudad.

Más intensidad cobra esta disyuntiva entre arte moderno y contemporáneo, entre modernidad y postmodernidad, cuanto más cerca queda la influencia cultural

⁵¹ Cf. VERDECIA VILIER, G., *El círculo global del arte. La frontera institucional y la paradoja de la periferia oficial*. Murcia, Asociación Murciana de Críticos de Arte, 2004, pp. 86-155.

de los Estados Unidos. En México la primera alternativa en la capital federal al veterano Museo de Arte Moderno del Bosque de Chapultepec fue el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional de la segunda mitad del siglo XX, cuyo edificio construido entre 1979 y 1981 por los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky se levantó... en el mismo Chapultepec. Pero luego ha surgido en la colonia de San Ángel el Museo de Arte Carrillo Gil y, además, el Centro Cultural Santa Teresa —Xteresa— abierto desde 1993 en un antiguo convento del centro histórico de la Ciudad de México. En otras capitales mexicanas, el panorama también está cambiando, pues el Museo de Arte Contemporáneo —MARCO— inaugurado en 1991 en la ciudad de Monterrey (Nuevo León), construido por el conocido arquitecto mexicano Ricardo Legorreta, está ubicado en el centro de la ciudad, dentro del complejo urbanístico de la Macroplaza, junto al casino y a la catedral. Por su parte, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca —MACO— fundado en 1992 por el Gobierno del Estado, tiene su sede en una antigua casona aristocrática construida a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Y aunque la especialización en el arte más reciente parece requerir la previa existencia de un museo dedicado a las vanguardias del arte moderno, sí han ido surgiendo parecidas apuestas por el *arts-led urban boost* en los demás países centroamericanos. En 1983, el Instituto Panameño de Arte compró el antiguo Templo Masónico situado en Ancón, en las áreas revertidas por los Estados Unidos de América, y una vez remodelado abrió allí el Museo de Arte Contemporáneo, que es una de las principales atracciones del centro de la ciudad, muy cerca del Palacio Legislativo. En 1994 el Ministerio de Cultura, y Juventud de Costa Rica inauguró en San José el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo —MADC—, como uno de los servicios del *Centro Nacional de Cultura* ubicado en las instalaciones de la antigua Fábrica Nacional de Licores, fundada en 1856: uno de los sitios de mayor valor arquitectónico y patrimonial del país, en una importante zona histórica del centro de la capital. En 2002, tras varias mudanzas

de sede, el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico —MAC—, fundado dieciocho años antes por una asociación de artistas y mecenas se estableció de forma permanente en el monumental edificio de la antigua Escuela Rafael M. Labra, en el barrio de Santurce.

Claro que, como es lógico, es en Norteamérica donde más fuerte ha sido el choque entre el continuismo del Movimiento Moderno y las corrientes de la postmodernidad, cuyos principales teóricos han sido precisamente estadounidenses y canadienses. Eso sí, ya no es lo habitual levantar nuevos cubos blancos encerrados en sí mismos, con vistas a un jardín interior o rodeados de verdes praderas, sino que las nuevas catedrales artísticas de cristal y hormigón se localizan en medio del bullir urbano⁵². Incluso ha habido instituciones que han cambiado su ubicación, su definición y hasta de nombre, como la Art Gallery of North York de la municipalidad de Toronto, que en 1999 se rebautizó como Museum of Contemporary Canadian Art —MOCCA, dedicado al arte canadiense posterior a 1985—, y que en 2005 se trasladó a un nuevo edificio construido a propósito en el casco histórico, en un vecindario de artistas y galerías. En Montreal no ha sido necesario cambiar la denominación del museo nacional especializado en arte desde el final de la II Guerra Mundial en adelante que había sido fundado en 1964, quizá porque ya le habían llamado Musée d'Art Contemporain; pero cuando en 1983 se convirtió en una institución autónoma hubo una apuesta por el arte reciente internacional y por un cambio de sede, trasladándose al foco urbano donde se concentran a partir de los años ochenta los más reconocidos marchantes en paralelo al mayor protagonismo de la comunidad francófona⁵³, de manera que desde 1992 está operativo en la céntrica Place des Arts, en un conglomerado arquitectónico donde también se albergan un teatro, una biblioteca, un auditorio de música y diversos usos comerciales.

⁵² GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *Dos museologías...* ob. cit., pp. 90-99.

⁵³ GREENBERG, R., FERGUSON, B. W. y NAIRNE, S. (eds.): *Thinking about...* ob. cit., pp. 354-355.

investigación

En relación con esto, que en inglés suelen denominar *clustering*, no faltan los ejemplos en Estados Unidos, donde el Museum of Contemporary Art de Los Angeles —LA MoCA— dedicado al arte de 1940 en adelante, fue uno de los primeros puntos nodales donde se manifestó con intensos debates la dialéctica entre la museografía moderna y la postmoderna. Lo fundaron un conglomerado de artistas, coleccionistas, políticos y otros ciudadanos en 1980, cuando el museo de moda en todo el mundo era el Centro Pompidou de París, así que no resulta sorprendente que en principio contratasen como director a Pontus Hulten, quien contaba con buenos amigos entre los artistas californianos⁵⁴. También en este caso se encargó el edificio a un extranjero, el japonés Arata Isozaki, y como en Beaubourg se apostó por una ubicación céntrica, en el área comercial de Bunker Hill, no lejos del Music Center, con la ambición de crear un palpitable corazón urbano en una ciudad tan caracteri-

zada por su urbanismo disperso carente de médula central⁵⁵. Pero por dificultades financieras la construcción se retrasaba, así que en 1983 se abrió una sede provisional, el Temporary Contemporary —TC—, un garaje de policía y almacén habilitado por Frank Gehry en el borde de Little Tokyo. Era una zona bohemia en la cual tenían sus estudios bastantes artistas, quienes fueron los principales oponentes a su eventual cierre al llegar el momento de inaugurar la sede definitiva. Cuando ésta abrió en 1987, se decidió conservar la sede de Little Tokyo, así que aparentemente acabó en tablas este enfrentamiento entre dos edificios identificados respectivamente con la bohemia artística y las élites adineradas⁵⁶. Y aunque la coexistencia de estas dos sedes para una institución se ha llegado a diagnosticar como una «personalidad dividida» con connotaciones sexuales divergentes: el sitio masculino, industrial, no espectacular, frente al femenino, curvilíneo, *sprawling*, lugar exhibicionista y voyeurístico, según Reesa Greenberg⁵⁷, lo cierto es que esta muy postmoderna apuesta simultánea por dos museografías antagónicas fue muy celebrada, y luego sería imitada por el propio MoMA, al absorber en 2000 el PS-1 —uno de los espacios reconvertidos surgidos en Nueva York en los años setenta—, para así tener también una propuesta «alternativa», manteniéndose fiel en la sede principal al canon moderno y al frío *white cube* museográfico.

A partir de estas diatribas, quizá un aspecto en el que el LA MoCa sentó escuela seguramente fue la localización de los nuevos museos en centros culturales, distritos comerciales y de ocio, los verdaderos epicentros donde bulle la vida urbana en Estados Unidos. Recuértese que en 1995 el San Francisco

⁵⁴ Entre los fundadores del museo estaban artistas como Robert Irwin y De Wain Valentine y ricos patronos dispuestos a hacer donaciones a la nueva institución. Para Pontus Hulten no había duda de que los grandes artistas californianos como Edward Kienholz, Diebenkorn, Ruscha o Larry Bell donarían obras. También se esperaba de él que consiguiera obras de artistas extranjeros: cuando Eli Broad, presidente del patronato del nuevo museo, le dio la bienvenida, afirmó que no quería un nuevo museo provinciano sino una institución de envergadura internacional, consagrada prioritariamente al arte desde la Segunda Guerra Mundial (Véase: DUFRENE, B., *La création de Beaubourg*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000, p. 254). A pesar de la premura, pudo elaborarse una colección, pero sin una articulación histórica tan coherente como en Beaubourg, y no tanto gracias a la generosidad de los artistas sino a la colaboración de coleccionistas. Hulten llamó a Dominique de Menil, a Peter Ludwig, al conde Panza y a Seiji Tsutsumi, presidente del grupo Seibu, poeta y coleccionista e incluso al Museo Getty. De hecho, lo que inicialmente se presentó como una iniciativa promovida por artistas, acabó siendo liderada por millonarios (Véase: BERELOWITZ, J. A., «La exposición inaugural del MoCA de Los Angeles: epifanía de un proyecto conservador», en LORENTE, J. P. (dir.) y ALMAZÁN, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 247-260.). Hulten esperaba inaugurarlos con la ambiciosa exposición *The Territory of Art in the 20th Century*, protagonizada por piezas extraordinarias que hubieran marcado puntos nodales en la evolución artística; pero finalmente esa exposición inaugural consistió en un homenaje a ocho grandes colecciones de arte contemporáneo, cinco privadas —Ludwig, Schreiber, Weisman, Lipman, De Menil— y tres públicas —MoMA, MNAM, Museo de Viena— para atraerse la generosa emulación de donantes privados. Su director escribió un vago artículo de grandes principios (KOSHALEK, R., «Un compromiso con los artistas vivos» en *Letra Internacional* n.º 46, (1996), p. 47-48).

⁵⁵ WEST, T., «Circé dans les Musées», *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne*; Musée National d'Art Moderne, n.º 17/18 *L'oeuvre et son accrochage* (1986), pp. 26-72.

⁵⁶ Da la impresión de que al final las élites han tenido la última palabra —el TC ha pasado a denominarse «Geffen Contemporary» en honor de uno de los más generosos patronos del MoCA—.

⁵⁷ GREENBERG, R. y FERGUSON, B. W. y NAIRNE, S. (eds.), *Thinking about... ob. cit.*, pp. 363-4

Museum of Modern Art —SF-MOMA—, un émulo californiano del MoMA fundado en 1935, se trasladó a una nueva sede en el Yerba Buena Center for the Arts, diseñada por el arquitecto suizo Mario Botta⁵⁸ —y desde entonces su especialización se ha reorientado prioritariamente hacia el arte más contemporáneo⁵⁹—. Similar es el caso de la flamante subsele del Museum of Contemporary Art San Diego inaugurada en 1996 en un edificio erigido por Robert Venturi y Denis Scott Brown junto al distrito financiero y al La Jolla Recreation Center. Parece que la última moda de los museos norteamericanos es regresar a su origen: los *amusements*, las *arcades* comerciales, el arte ostentosamente contemporáneo. En Cleveland (Ohio), se trasladó en 1990 a su actual sede en el complejo cultural y comercial denominado Cleveland Play House, en plena Carnegie Avenue, una institución fundada en 1968 como «The New Gallery» y convertida dieciséis años después en Cleveland Center for Contemporary Art, que desde 2002 se denomina Museum of Contemporary Art —MoCA—. A veces, el cambio de nombre y de localización, de regreso al casco histórico, parecen señalar el triunfo radical, incluso en el corazón del país, de una política cultural en franca oposición a los modelos propios de la modernidad norteamericana de hace un cuarto de siglo: por ejemplo el Jacksonville Museum of Modern Art, que abrió en 1999 en el Western Union Telegraph Building, un edificio *art déco* del casco histórico, al lado del Ayuntamiento, y desde 2006 se denomina Jacksonville Museum of Contemporary Art; o el Contemporary Art Museum en St. Luis (Missouri), fundado en 1980 con otro nombre, que funciona des-

El PSI inaugurado en 1976 en una antigua escuela en Long Island City, y la Garth Clark Gallery, abierta al lado en 2002



de 2003 en un nuevo edificio del Grand Center, el distrito cultural de la ciudad vieja. Otros casos han respondido en cambio con una cierta ambivalencia a dilemas similares⁶⁰.

En la línea de hacer valer los nuevos museos de arte contemporáneo como apuestas por la vitalización de su entorno, seguramente el caso más publicitado fue el Massachusetts Museum of Contemporary Art —Mass MOCA— en North Adams, inaugurado en 1999 en el inmenso recinto de una antigua industria textil decimo-

⁵⁸ HENDERSON, J., *San Francisco Museum of Modern Art*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2000.

⁵⁹ Aunque fue fundado en 1935 imitando al MoMA neoyorquino, sólo su Department of Photography tiene una colección histórica muy amplia, mientras que en los demás departamentos predomina el arte de postguerra, con un interés especial por el arte contemporáneo posterior a 1980 (Véase: GARRELS, G., «Un cruce de caminos» en *Letra Internacional* n° 46, (1996), p. 49-50).

⁶⁰ Por ejemplo en el veterano Modern Art Museum Fort Worth (Texas), se ha optado por añadir una nueva arquitectura de tradición moderna al célebre *cultural district* de la ciudad, al inaugurar en 2002 frente al Kimbel Art Museum diseñado por Louis I. Kahn y cerca del Amon Carter Museum de Philip Jonson, el nuevo edificio purista y de líneas rectas diseñado por Tadao Ando. Y ya antes en Chicago se escogió un periférico distrito cultural y señorial, que se conoce con el apelativo de «Gold Coast», junto a North Michigan Avenue y Lake Shore Drive, para erigir en 1996 entre las arquitecturas neogóticas de la Northwestern University al sur o las torres residenciales de alto *standing* en el lado norte, el Museum of Contemporary Art diseñado por el arquitecto berlinés Josef Paul Kleihues, cuya falta de pretensiones y modesta altura —una planta alta para la colección permanente y en la planta baja exposiciones, el auditorio, y el departamento de educación— responde según Franz Schulze a un deseo de integrarse en el entorno sin llamar la atención (Véase: LAMPUGNANI, V. M. & SACHS, A. (eds.), *Museums for a New Millennium. Concepts, Projects, Buildings*, Munich-Londres-Nueva York, Prestel, 1999, pp. 133-136).

investigación

nónica transformada en fábrica de materiales eléctricos a mediados del siglo XX. Quizá fueron excesivas las expectativas de retornos económicos y turísticos que planteó su primer instigador, Thomas Krens, que antes de hacer realidad el proyecto marchó a dirigir el Museo Guggenheim dejando este nuevo museo en entredicho tras haber intentado en vano convertirlo en una filial suya⁶¹; pero a lo mejor gracias a ese cambio de timonel se ha puesto el debido énfasis en el rumbo artístico a tomar, más que en el impacto indirecto sobre el turismo o la economía. Fundado con el declarado propósito de no constituirse en torno a una colección, sino de funcionar a base de exposiciones temporales como una *Kunsthalle*, el Mass MOCA presume de ser el mayor centro norteamericano de arte contemporáneo incluyendo no sólo las artes visuales, sino también la música y artes escénicas, una nueva mezcla muy propia de nuestros días; aunque sobre todo su mayor originalidad radica en que cada vez más se autodefine como un centro de exposición y creación, donde el público puede ver obras en proceso de realización⁶².

Probablemente, esto deriva de precedentes similares experimentados antes en Nueva York. Recuérdese que también la Dia Art Foundation pretendía en sus orígenes apostar por las exposiciones para diferenciarse totalmente del tipo de actividades de un museo; pero si en 1987 abrieron en el distrito neoyorquino de Chelsea el Dia Arts Center en un antiguo almacén de mercancías de cuatro pisos en la calle 22 Oeste para albergar grandes muestras de largísima duración, en 2003 han inaugurado otra sede aguas arriba del río Hudson, en Beacon (estado de Nueva York), para albergar su colección permanente de arte de los años sesenta en adelante



El nuevo edificio del New Museum of Contemporary Art, erigido en 2007 en la avenida Bowery de Nueva York, en cuyo vecindario ya están proliferando nuevas galerías.

⁶¹ ZUKIN, S., *The Culture of Cities*. Oxford, Blackwell, 1995, pp. 78-107.

⁶² El MassMoCA está insistiendo cada vez más en que allí se muestran obras en todos los estadios del proceso de creación, después de la disputa legal de 2007 que ganaron en los tribunales al artista suizo Christoph Büchel, a quien rescindieron el contrato de una gran exposición y éste ni recogía los materiales de su instalación ni les permitía mostrarla al público argumentando que estaba inacabada—.

en una antigua fábrica de las galletas Nabisco⁶³ reconvertida gracias a una donación económica de Louise y Leonard Riggio, cuyo apellido ostenta ahora el rótulo de esa subsele museística.

Por cierto que a partir de este caso, otra línea argumental que podría desarrollarse en paralelo a la discusión sobre museos vs. centros expositivos de arte contemporáneo, sería la proliferación de redes institucionales con múltiples sedes y filiales⁶⁴. Quizá en esto el ejemplo supremo haya sido la estrategia de Thomas Krens como director del Guggenheim, que por un lado se ha caracterizado por la prioridad dada a los *blockbusters* expositivos financiados por grandes marcas de motocicletas, de moda, o de cualquier otro tipo de materiales, sin importarle el periodo histórico

—las exposiciones dedicadas a arqueología china o egipcia, y las de Miguel Ángel o Rubens por ejemplo, hubieran debido quedar normalmente fuera del campo de actuación de un museo de arte contemporáneo— y por la creación de lo que él llama una «constelación» pero otros denominan «franquicias»⁶⁵. Así, al Museo Guggenheim frente al Central Park de Nueva York y al de Peggy Guggenheim en Venecia —que desde 1981 gestiona la fundación neoyorquina—, se sumaron una subsele que estuvo operativa en el SoHO entre 1992 y 2001, el Guggenheim-Bilbao inaugurado en 1997, el Deutsche Guggenheim Berlín también abierto ese mismo año en un edificio del Deutsche Bank, y el Guggenheim Las Vegas & Hermitage Guggenheim instalados de 2001 a 2008 en el casino The Venetian (además de muchos otros proyectos que no se han materializado, pero donde siempre se ha unido la arquitectura de marca con el deseo de interrelacionar *museums & business*).

En realidad, muchas de estas estrategias habían sido ya ensayadas en el MoMA de Nueva York. Recuérdese el interés que había tenido Nelson Rockefeller por crear todo un complejo comercial, cultural y de ocio entre el Rockefeller Center y el MoMA, o la expansión y remodelación del museo llevada a cabo por Cesar Pelli en 1980-84, cuando se erigió un rascacielos anexo con

⁶³ Hal Foster ha escrito con mucha ironía al respecto: «A funny circularity is evident here. Minimalist artists pioneered the use of Soho lofts, once used for light manufacturing, as inexpensive studios, and these spaces set the units of measurement for the work; artists like Judd and Serra also adapted principles of factory fabrication to sculpture. And now this art is being returned to an industrial setting. (To come full circle the old Nabisco box factory needs an installation of Brillo boxes by Warhol.) What is more fitting than royal portraits in palaces, paintings of modern life in national museums, abstract works in white-cube museums and Minimalist installations in industrial sheds? (Véase: FOSTER, H., «At Dia: Beacon», *London Review of Books*, vol. 25, nº 11 (5 June) 2003.)

⁶⁴ No se trata tanto de políticas culturales descentralizadoras como las que en Europa han dado lugar a la apertura de nuevas sedes de la Tate Gallery en Liverpool, St-Ives y Londres, o la construcción actualmente en curso de una «antena» del Centro Pompidou en Metz, sino que en los Estados Unidos de América responde más bien una estrategia de negocios (Gómez, 2006: 303-318). Además de las múltiples sedes del DIA Center for the Arts, cabría señalar como referente en este sentido la apertura en los años ochenta de subseles del Whitney Museum of American Art en edificios de cuatro corporaciones industriales: en 1981 abrió el Whitney at Fairfield, alojado y financiado por Champion International, en 1983 se creó el Whitney at Philip Morris, financiado por Philip Morris Corporation, en 1986 fue fundado el Whitney Downtown at Federal Reserve Plaza, financiado por IBM y Park Tower Realty, mientras en 1986 también abrió el Whitney at Equitable Center, que dependía de la Equitable Insurance Company. Todos los gastos eran pagados por la corporación respectiva, que proporcionaba al museo una ampliación espacial para expandir sus colecciones, una tremenda publicidad entre sus empleados o visitantes, y generosas donaciones anuales de las corporaciones al museo «madre»; pero no todo eran ventajas, pues según Nancy Einreinhofer este acercamiento al mundo de los negocios implicó muchas autocensuras y la prevalencia del deseo de tener contentos a los *sponsors* por encima de prioridades científicas (Véase: EINREINHOFER, N., *The American Art Museum. Elitism and Democracy*. Londres-Washington, Leicester University Press, 1997, p. 138).

⁶⁵ La huida hacia delante de Krens para expandir el Guggenheim por todo el orbe ha recibido múltiples críticas, destacando sobre todo las de Joseba Zulaika, que ha escrito por ejemplo: «Las ciudades del mundo son para Krens lo que las mujeres para don Juan: accesorios útiles para satisfacer sus fantasías de poder y conquista. Lo que le importa es que todas lo deseen. Se ha vuelto frecuente oír noticias sobre varias ciudades, en Brasil, en Argentina y en otros lugares, que se disputan simultáneamente la atención de Krens. Estas ciudades no quieren lo que solía llamarse un museo, es decir, un edificio dedicado a algo tan pasado de moda como exhibir pinturas en sus muros. Éstas quieren algo más, un museo krenificado, un edificio dotado de una atracción sexual capaz de despertar el deseo de las masas y que, además, sea un museo. Lo que realmente importa, sin embargo, es lo que sobrepasa la definición de mero museo, lo que va más allá del arte como tal» (en Guasch y Zulaika, 2007: 163). Lo cierto es que Krens ha conseguido asociar a tales estrategias prestigiosos museos como el Ermitage —que tiene un «satélite» en Londres y otro en Las Vegas en asociación con el Guggenheim— o el Louvre —que va a tener uno en Abu Dhabi, donde también se prevé al lado otra subsele del Guggenheim (Véase: CLAIR, J., *Malaise dans les musées*. París, Flammarion, 2007, pp. 66-83).

investigación

oficinas y apartamentos en un momento de extrema saturación espacial y crisis financiera. La situación volvía a ser apurada para el MoMA del siglo XXI, y de nuevo hacía falta una intervención arquitectónica que lo pusiera de actualidad, pero su patronato descartó tanto abandonar o demoler su histórico edificio como mantenerlo fosilizado⁶⁶. ¿Cabía otra posibilidad? El *aggiornamento* del otrora modelo canónico más universalmente imitado/contestado no podía renunciar del todo a su propio legado museográfico, pues parecería una retractación de su pasado e identidad. Tras las provocadoras exposiciones «ahistóricas» del ciclo «MoMA 2000» que organizaron antes de cerrar por reformas, donde por ejemplo se pudo ver al *Bañista* de Cézanne junto a un bañista del fotógrafo Rijnstra, ha habido una vuelta al orden en la renovación del museo inaugurada en 2004: sin dejar de tener guiños post-modernos en su arquitectura e incluso en el discurso institucional, el MoMA regresó en muchos sentidos a un continuismo de la modernidad sin complejos⁶⁷, de lo cual resulta bien emblemático el rutilante edificio de Yoshio Taniguchi.

Es muy posible que la elección de este arquitecto japonés, un *diehard modernist* que ya había mostrado una fría monumentalidad en el Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, viniera motivada precisamente por su escasa propensión a

las socarronerías postmodernas, pues su trayectoria siempre ha sido un ejemplo de la vigencia del lenguaje constructivo del Movimiento Moderno en Japón, otro país transformado desde la Guerra Fría en avanzadilla y fortín de la vanguardia moderna occidental. Taniguchi ideó una fachada llamativa, para que fuera visible desde la Quinta Avenida, a base de pizarra negra, mármol blanco y paneles de aluminio anodizado; pero en lo que hasta entonces era la trasera del museo, pues no se le hubiera permitido intervenir en el puzzle de arquitecturas históricas en la fachada de la calle 53 Oeste, donde sigue operativa la entrada tradicional. Así se ha distinguido una polaridad funcional/espacial entre la recoleta entrada histórica por la que se accede a los servicios educativos o para investigadores y el ingreso apoteósico del público general a grandes espacios expositivos y comerciales⁶⁸; pero sin renunciar del todo a la museografía intimista de salitas de altura y dimensiones «domésticas» tan característica del MoMA desde la época de Alfred Barr, que han vuelto a evocarse en el tercer piso. Si ya la ampliación de Cesar Pelli había creado amplias salas para las obras contemporáneas de grandes dimensiones, pero marcando con suelos de parquet o moqueta una distinción entre el museo de antes o los añadidos, en la aparente reforma total de Taniguchi también subyace una línea de continuidad, cuanto más penetramos en el edificio y avanzamos hacia el este y hacia arriba, dejando atrás su llamativa nueva fachada y el vestíbulo con vastos espacios de encuentro y cruce de miradas —con un mezzanino

⁶⁶ Así expresó su rechazo a estas dos posturas extremas Terence Riley, por entonces conservador-jefe de Arquitectura y Diseño: «Both tabula rasa demolition and blind preservation are different forms of the same institutional amnesia. The one scrapes away the past, cutting it off from the present, and the other embalms the past, making it remote and inaccessible to the present in any meaningful way. The challenge of designing a new environment without shucking of our history and traditions is much more difficult than either of these two approaches» (Véase: ELDERFIELD, J. (ed.), *Philip Johnson and the Museum of Modern Art*. Nueva York, MoMA («Studies in Modern Art» vol. 6), 1998, p. 128). En diciembre de 1997 presentaron sus proyectos Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Yoshio Taniguchi y Bernard Tschumi, los tres seleccionados tras el concurso de ideas convocado en la primavera de 1997, al que también fueron invitados los estudios de Steven Holl, Toyo Ito, Rem Koolhaas, Rafael Viñoly, y Tod Williams & Billie Tsien.

⁶⁷ BOIS, Y. A., «Embarrassing riches», en *Artforum*, n. 43, vol. 6, February 2005, p. 137-139; MESSAGE, K., «The shock of the re-newed modern: MoMA 2000», *Museum and Society*, 4 (1, March) 2006, p. 27-50.

⁶⁸ «As a distinctive cultural institution, the Museum must engage the city. The immediate physical environment of the Museum is markedly different on its north and south periphery, and those differences should be reflected in the character of the Museum itself by concentrating the commercial elements of the Museum on the Fifty-third Street side, and by placing the cultural uses and main Museum entrances on the quieter Fifty-fourth Street side. The dual missions of the Museum in the twenty-first century —exhibition of the collection and education of the public— are best given their own symbolic identities. One provides for the viewing of real objects and the other, their representations: the virtual museum as counterpoint to the actual one (Véase: TANIGUCHI, Y., «Architect's Statement. Charette Finalist», en John ELDERFIELD (ed.): *Imagining the Future of the Museum of Modern Art*. Nueva York, MoMA, 1998, pp. 242-251 (p. 242).).

desde el que los visitantes pueden asomarse y ser vistos, lo mismo que en los miradores que dan al jardín—que son concesiones superficiales a la museografía postmoderna, pues incluso se ha vuelto a montar el circuito cronológico de pintura-escultura, aunque en tres pisos de altura decreciente, donde las obras más antiguas se han colocado en el piso superior y en el más bajo las más contemporáneas⁶⁹. Así el MoMA se ha mantenido fiel a sí mismo, a la presentación de un itinerario canónico del arte moderno —que es uno de los valores históricos que su público paga por ver—pero, continuando los cambios implementados en los años ochenta, ha ido abriendo puertas comunicantes entre las salas de diferentes periodos estilísticos e históricos, ofreciendo al visitante mayor libertad de itinerarios, y paredes cada vez más amplias⁷⁰. Eso sí, a partir del cierre del MoMA durante las obras de reforma y ampliación, el museo de arte moderno más canónico ha puesto en marcha otra estrategia con la que se ha insertado plenamente en las tendencias del siglo XXI, al operar también en un espacio alternativo, el PS-1, uno de los muchos centros creados por colectivos de base en Nueva York durante los años setenta

⁶⁹ De esta forma, lo primero con lo que se encuentran los visitantes es el arte reciente, donde abundan las instalaciones e intervenciones enormes cuyo peso justifica esta colocación en la planta calle, así como el hecho de que su montaje es menos definitivo, más cambiante: quienes quieren ver toda la colección pueden tomar ascensores para empezar por arriba e ir bajando, pero a muchos ya familiarizados con ella les bastará ponerse al día en los cambios más recientes (Terence Riley en ELDERFIELD, J. (ed.), *Philip Johnson and the Museum of Modern Art*. Nueva York, MoMA («Studies in Modern Art» vol. 6), 1998, p. 277). Un detalle que no ha pasado desapercibido es que la primera sala de la colección permanente de pintura y escultura ya no comienza con el *Bañista* de Cézanne, sino con el retrato que Paul Signac hizo a su amigo el crítico Félix Fénéon: quizá un guiño de complicidad hacia las corrientes histórico-artísticas más recientes, que en lugar del relato heroico de los apuros y hazañas de los artistas de vanguardia están reivindicando la importancia de su esfera artística... aunque según el director Glenn Lowry ese retrato que parece el de un mago con su varita, chistera y estrellas mágicas es sobre todo una señal de cómo se define ahora el MoMA: «It's about showmanship, the mases... it's about coming up on popular culture.» (Véase: citado en NEWHOUSE, V., *Towards a New Museum. Expanded Edition*. Nueva York, The Monacelli Press, 2006, p. 308).

⁷⁰ LOWRY, G. D., *Designing the New Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2004.

y principios de los ochenta en espacios reciclados: en este caso una antigua escuela⁷¹.

Otro de esos espacios alternativos fue el New Museum of Contemporary Art, fundado en 1977 por Marcia Tucker, quien estuvo al frente del mismo veintidós años. Inicialmente abrió en el Graduate Centre of the New School for Social Research en la Quinta Avenida, donde a menudo presentó exposiciones propuestas por asociaciones de artistas; pero en 1983 comenzó su consagración cuando se trasladó en alquiler a los bajos del Astor Building en pleno SoHo, y en 2007 han construido un edificio propio en the Bowery, con lo que se ha convertido en la guinda museística del proceso de *gentrification* del Lower East Side⁷². Las siete plantas del nuevo edificio diseñado por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa del es-

⁷¹ En 1971 Alanna Heiss fundó The Institute for Art and Urban Resources Inc., dedicado a la reutilización de espacios en desuso para exposiciones, performances, talleres de artistas, etc. Su principal centro de operaciones fue esta la antigua Public School n° 1 del distrito de Long Island —de ahí la abreviación PS-1— ofrecida gratuitamente por el Ayuntamiento de Nueva York (Wade, 2000: 74). Allí sigue operativo, siempre bajo la dirección de Alana Heiss, ahora como una subse del MoMA, que además ha absorbido también para la emisora de radio de esta filial y unos estudios de artistas la Clocktower Gallery en Lower Manhattan,.

⁷² «It's also a thrilling piece of architecture that achieves enormous impact through the elaboration of simple, strong ideas, without the overwhelming heroics of Frank Gehry's great Guggenheim Museum branch in Bilbao, Spain. Completed 10 years after Gehry's building, the New Museum is tangible evidence that the global boom in art-museum design and construction shows no signs of weakening. It also demonstrates how art museums have the power to transform the image of entire neighborhoods. In this context, the New Museum, which officially opened Dec. 1, could be viewed as part of the conquest of every square inch of Manhattan by the wealthy. But the museum shouldn't be blamed for the gentrification of the Bowery, once famous—or infamous—as the city's skid row. Pricy new apartment buildings are already sprouting near the museum, along with yoga studios, trendy boutiques and chic bars [...] In contrast to the grubby, graffiti-smearred buildings that surround it, which look earthbound, weathered and weighty, the museum virtually floats. It is light, ethereal and mysterious. It arouses curiosity, creates a mood of anticipation and gently invites the passerby to figure out what's going on inside. It also suggests, at least in a subliminal way, that the act of viewing art requires active participation. By designing the building as a set of blocks, the architects are tapping into collective memories of the wooden blocks children use as toys, which can be rearranged at will. The museum's blocky shapes suggest the possibility that a similar kind of playfulness and open-ended quality extends to the appreciation of contemporary art» (Véase: LITT, S., «New Museum of Contemporary Art in New York is a fresh milestone in museum design», *The Plain Dealer* January 18th, 2008).

investigación

tudio japonés SANAA, están desalineadas, de manera que cada una sobresale hacia un lado u otro con un juego muy deconstructivo de aparente inestabilidad, pero que en realidad está justificado para ganar espacio y conseguir en cada piso una claraboya de iluminación cenital natural, pues todo es un dechado de transparencias, muros blancos y de brillos de aluminio en la fachada tanto como en el interior. Es pues un diseño muy postmoderno por fuera y quizá menos por dentro, además de que parece ya olvidado el compromiso inicial de Marcia Tucker de vender cada diez años la colección, para ligar el museo siempre al arte más actual.

Por eso resultan inevitables las comparaciones con otro emblema de la museografía postmoderna, construido por esa misma pareja de arquitectos en la ciudad japonesa de Kanazawa: el 21st-Century Museum of Contemporary Art —es difícil traducirlo al español sin falsear el nombre, pues lo que se proclama como «del siglo XXI» es el museo, no su colección de arte contemporáneo, dedicada preeminentemente a artistas nacidos después de 1965—. Inaugurado en 2004 en el centro de Kanazawa, el edificio de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa es un gigantesco cilindro de 113 metros de diámetro y un solo piso de altura, sin fachada principal ni trasera, con cuatro entradas que conducen a un laberinto de plazas e islotes y corredores con paredes transparentes, incluida una divertida piscina donde los visitantes pueden mirar y ser vistos desde fuera y debajo del agua. Sus responsables, la conservadora en jefe Yuko Hasegawa, y el director Yutaka Mino —antiguo conservador del Art Institute de Chicago— llevaban ya años formando la colección, que pone especial énfasis en fórmulas tan de actualidad como arte y comunicación, la periferia mundial, o la reconsideración de las tradiciones, pero sobre todo se ufanan de servir a su público hasta el punto de que para el programa de exposiciones animan a los visitantes a presentar sus propuestas de actividades.

Quizá éste sea el mejor ejemplo de cómo, incluso en un país como Japón, que en la Guerra Fría fue bastión de la modernidad, el corte de la postmodernidad se ha ido

infiltrando en múltiples cuestiones. En lo que respecta al diseño arquitectónico ya había notorios precedentes. Primeramente el Museo de Arte Contemporáneo de Hiroshima fundado en 1989 —presume de ser el primero del Japón especializado exclusivamente en arte contemporáneo— construido en el hermoso parque Hijiyama por Kisho Kurokawa, con abundantes citas de diferentes periodos arquitectónicos y civilizaciones históricas, desde las columnatas clásicas a la arquitectura industrial japonesa. Al año siguiente se inauguró en una céntrica calle de Tokio el museo Watari-Um, fundado por la marchante de arte contemporáneo Shizuko Watari, quien encargó su arquitectura al suizo Mario Botta, cuya respuesta fue un curioso edificio en forma de triángulo rectángulo de fachadas muy animadas. Pero sobre todo es un ejemplo estilístico de eclecticismo postmoderno el grandilocuente edificio del arquitecto Takahiko Yanagisa para el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio —MOT— inaugurado en 1995 por el gobierno metropolitano de la ciudad en Kiba Park con la intención de regenerar el este de la capital japonesa. También se están prodigando las subsedes, como la que el Museo Hara de Arte Contemporáneo de Tokio creó en la ciudad de Shibukawa, donde desde 1988 funciona el denominado Hara Museum ARC, construido por Arata Isozaki en las faldas del monte Haruma, en el parque de Ikaho Green Bokujō; o las dos subsedes creadas en los últimos años por el primer émulo japonés del MoMA neoyorquino, el Museo de Arte Moderno de Kamakura, dependiente de la Prefectura de Kanagawa: una construida en 1984 en un cercano aparcamiento y la otra inaugurada en la ciudad de Hayama en 2003 en la playa de Isshiki. Incluso están proliferando los *cultural districts*, como el de la isla de Nakanoshima en el centro de Osaka, donde en 2004 se ha trasladado el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Internacional —inaugurado en las afueras allá por 1977— a un edificio de César Pelli que está sumergido e impermeabilizado a prueba de las crecidas del río. Por último, aplicando de manera innovativa el modelo norteamericano de incluir museos en centros de negocios de usos variados, ha surgido también en

Exterior e interior del Centro Ullens de Arte Contemporáneo abierto en 2007 en una antigua factoría de municiones de Pekín.



Japón el Museo Mori, inaugurado en 2003 en lo alto de un rascacielos de 54 pisos del centro de Tokio donde hay oficinas, hoteles, cines, teatros, tiendas, bancos, etc. Un ejemplo soberbio de que, como ha escrito David Almazán, la integración de los museos en la trama social y urbana no sólo hay que plantearla en horizontal, sobre el plano de la ciudad, sino a veces también en vertical, pues la Torre Mori se ha convertido en uno de los más llamativos elementos del *skyline* de Tokio⁷³.

Igualmente, en la vista del *waterfront* de Sidney, más allá del famoso edificio de la ópera de Jorn Utzon, destaca la torre del Museo de Arte Contemporáneo abierto en 1991 en el antiguo edificio art déco del Maritime Services Board. También es un ejemplo más de reutilización postmoderna de edificios históricos, como tantos otros que podrían enumerarse en los países en el área del Pacífico, lo mismo que en el resto del mundo actual. Así,

⁷³ ALMAZÁN TOMÁS, D., «La occidentalización de Oriente (y al revés): una aproximación a los museos de arte contemporáneo en el Japón», en LORENTE, J. P. (dir.) y ALMAZÁN, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 389-403 (p. 399).

en el centro de Seúl se abrió en 1998 el palacio real de Deoksugung como subsele para las exposiciones más innovadoras del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Corea, que ya había estado activo en esa sede entre 1973 y su traslado en 1986 al nuevo edificio del parque Gwacheon. En cuanto al Museo de Arte Contemporáneo de Taipei, abierto en 2001 en el antiguo ayuntamiento de la ciudad, no sólo es un ejemplo más de la revitalización del patrimonio arquitectónico en el casco histórico de las ciudades, sino también de las nuevas modas de administración, pues está gestionado por la Contemporary Art Foundation, que depende de la municipalidad y del sector privado. Y no parece que sea muy distinta la tendencia en las ciudades de la China continental, donde ya están brotando innumerables ejemplos de museos y centros de arte contemporáneo entre ambiciosas iniciativas de ocio y negocios. Empezando por Shanghai, donde en 2004 se fundó en la calle Duo Lun, famosa por sus cafés literarios que fueron epicentro de la bohemia histórica, el Duolun Museum of Modern Art como una iniciativa privada exponsorizada por varias firmas comerciales, y en 2005 la Fundación Samuel Kung respaldada por el gobierno municipal creó el Museo de Arte Moderno —Shanghai MOCA— en un invernadero del céntrico Parque Popular reformado por un arquitecto chino del equipo de Rem Koolhaas llamado Liu Yuyang, que ha añadido esta oferta cultural a un vecindario donde ya estaban el Shanghai Art Museum, el Shanghai Museum y el Shanghai Grand Theater. Aunque no faltan iniciativas similares en la propia capital, donde se inauguró en el año 2000 el Millennium Art Museum (MAM) de Pekín perteneciente al Beijing Gehua Cultural Development Group, una compañía supervisada por la municipalidad que gestiona tres grandes centros de ocio y entre ellos el imponente Gehua Culture Center, en el cual opera este museo especializado en arte y nuevas tecnologías —en partenariat con el ZKM de Karlsruhe—; mientras que en 2007 ha abierto el Centro Ullens de Arte Contemporáneo en una antigua factoría de municiones donde fracasaron las negociaciones entre el gobierno y

investigación

Thomas Krens para establecer una sede del Guggenheim, pero ha surgido de todas formas un distrito artístico, con tiendas, cafés y más de un centenar de galerías de arte, a las que se suma ahora este museo fundado por el magnate y coleccionista belga Guy Ullens.

Tal es la proliferación actual de museos y centros de arte contemporáneo en aquellas latitudes y en todo el orbe, que bien pudiera ocurrir que ninguno de los ya mencionados en la ya demasiado larga lista de ejemplos citados en este epílogo sea el que finalmente sea considerado por la posteridad como el caso referencial de nuestra época... Si es que en el futuro puede seguir concibiéndose una historia de los museos de esta especialización en los términos en que se ha planteado este libro, con una primera parte en torno al Musée du Luxembourg de París y

una segunda protagonizada por el MoMA de Nueva York. A lo mejor el fenómeno del arte digital y de los museos virtuales de arte contemporáneo cobra tal importancia, que la localización en un lugar del mundo u otro carezca de significación. En ese caso, está claro que el soporte informático se prestará mejor que el libro impreso para contar la historia de los museos de arte contemporáneo, una tarea inevitablemente marcada, como la naturaleza misma de estas instituciones, por un punto de partida histórico fijo y un desarrollo abierto al futuro, que requiere continuas adiciones y revisiones en los datos y la bibliografía. En la era de internet quizá sea una dicha en proceso de extinción la que se siente al recorrer físicamente un museo o al sopesar una nueva revista como *Museo y Territorio*: ¿o tal vez no? ■

Magí Seritjol

DIRECTOR DEL FESTIVAL TARRACO VIVA
MUSEO DE HISTORIA DE TARRAGONA

Tarraco

viva, un modelo de divulgación del patrimonio histórico

Queridísimo hijo, me siento un poco cansado y no podré escribir mucho. Tú escíbeme siempre y de todo aquello que te interese en la escuela. Creo que la Historia te gusta, como me gustaba a mi a tu edad, porque tiene que ver con los hombres vivos y todo aquello que les afecta, a cuantos más hombres mejor, a todos los hombres del mundo en cuanto se unen entre ellos en sociedad y trabajan y luchan para mejorarse entre ellos mismos. Esto no puede dejar de gustarte más que cualquier otra cosa. Es así? Un abrazo.

ANTONIO GRAMSCI
Cartas de la cárcel

Durante la década de los años ochenta del siglo pasado y sobretudo en la delos noventa, tuvo lugar en España un fenómeno que creo no ha sido estudiado con la atención que se merece. Me refiero a la aparición de las llamadas fiestas históricas.

Medievales la mayoría, pero también del mundo romano y de la guerra de Independencia. La bibliografía sobre este tema es escasa, los pocos artículos que han ido apareciendo son la mayoría de las veces sólo descriptivos¹. Un fenómeno que en Europa había empezado un poco antes (ya en 1991 se crea la Federación Europea de Fiestas Históricas)

Una de las fiestas históricas más antiguas es la *Semana Medieval de Montblanc* que se crea en 1988. La fiesta de Cartagineses y Romanos , una de las fiestas mas importantes por el volumen de actos y participantes, se crea en 1989-1990. Otro ejemplo es la *Festa del Renaixement* de Tortosa cuya primera edición se realizó en el año 1996. Podríamos citar muchos mas ejemplos. La actual Asociación Española de Fiestas y Recreaciones Históricas se crea en el año 2000 en Cartagena. Actualmente la AEFRH tiene diecisiete miembros, repartidos entre la mayoría de comunidades autónomas (solamente Andalucía, Asturias,

¹ Alberto Rojas en magazine de El Mundo, Quim Monzó en magazine de La vanguardia, Fernando Quesada en La aventura de la Historia...

investigación

Baleares, Canarias, País Vasco, Ceuta y Melilla no cuentan con ningún miembro en la Asociación).

De repente², pueblos y ciudades (de pequeño tamaño la mayoría) se pusieron a organizar fiestas históricas. Las calles de esos pueblos y ciudades se llenaron de personas que por unas horas hacían ver que eran...caballeros, esclavos, soldados, etc. ... El éxito fue enorme. Resultó que con todas las carencias organizativas y la mayoría de las veces con presupuestos misérrimos, se consiguió el milagro de ver a miles de personas participar directamente o como espectadores en actividades en las que la historia y el patrimonio histórico tenía un papel.

El fenómeno es interesante, porque a pesar de todas las carencias (de organización, de personal, de conceptos, etc...) refleja algo que creo debería habernos hecho reflexionar a los gestores del patrimonio histórico.

Estas fiestas históricas contaron con muy poco apoyo y a veces con la animadversión por parte de los gestores del patrimonio, dirigentes de museos principalmente, que vieron en dichas manifestaciones, en el mejor de los casos, como algo bonito o folclórico pero sin prestarle mayor importancia. Son pocos los casos en los que directores de museos, arqueólogos e historiadores se involucraron activamente en su organización. Consideradas una iniciativa popular y como tal una muestra de la baja cultura, el devenir de los años ha ido consolidando la idea que estas fiestas no son dignas de un análisis más riguroso de lo que pueda albergar un artículo de prensa.

Pero la asistencia y participación de dichas fiestas, nos indica todo lo contrario. Es más, estas manifestaciones han creado un (aunque limitado) incipiente producto cultural con estructuras empresariales, algo que en el campo de la cultura en nuestro país es bastante insólito.

La creación de empresas privadas dedicadas a la organización de dichos eventos es un fenómeno nuevo en el mundo cultural español. Ciertamente que dichas empresas han contribuido y están contribuyendo a la proliferación de subproductos y a la mercantilización absoluta de las fiestas, lo cual constituye uno de los principales handicaps para la consolidación definitiva como productos de calidad de dichas manifestaciones.

En la década de los ochenta y durante la de los noventa, se consolida la recuperación de tradiciones festivas que habían sido olvidadas o a veces hasta perseguidas por el régimen fascista del general Franco. Los ayuntamientos democráticos principalmente, pero también otras administraciones y entidades privadas (culturales la mayoría) fueron paulatinamente organizando de nuevo todo un tejido cultural (fiestas pero también programaciones culturales estables). La puesta en marcha de planes para la creación y mejora de las infraestructuras culturales (los planes para la recuperación de espacios teatrales es un ejemplo), la llegada de las ayudas provenientes de los fondos europeos, y el cada vez más numeroso papel del consumo cultural, cambiaron radicalmente el panorama cultural de nuestro país.

El éxito de la recuperación de las fiestas tradicionales (con matices pero innegablemente) o la creación y proliferación de los festivales culturales³ así como el aumento del llamado consumo cultural constituyen datos de un cambio cultural que debería de ser analizado con más detenimiento.

En el campo de la gestión del Patrimonio Histórico, también ha proliferado la creación de nuevos museos, centros de interpretación y adecuaciones de yacimientos arqueológicos.

Sin lugar a dudas y más allá de las motivaciones económicas, que las había, las fiestas históricas surgen de una necesidad real de «consumir» el patrimonio histórico. La lástima fue que en vez de liderar esa necesidad, la mayoría de gestores del patrimonio o bien ni se en-

² *Últimamente llega el verano y muchos pueblos y ciudades programan una serie de días con fiestas en las que a los habitantes del lugar les da por vestirse como en la época de María Castaña. Son «fiestas medievales», la mayoría. Mercadillos con los vendedores con gorritos de bufones... Torneos a caballo con los caballeros armados con lanzas de puntas redondeadas, para que no haya ninguna desgracia... Cenas medievales con ternascos, sin cubiertos y con camareros barbudos... Representaciones en plazas engalanadas con banderas a cuadros de colores...* Artículo de Quim Monzó en el Magazine de *La Vanguardia* (27-8-00).

³ En España los festivales de teatro pasaron de 57 en el año 1985 a 377 y los festivales de música en el mismo periodo pasaron de 438 a 686.

teraron, o bien lo criticaron y ningunearon, cuando no tuvieron una clara actitud negativa. El resultado fue que dichas manifestaciones fueron organizadas en un primer momento por entidades festivas y culturales o bien por simples ciudadanos. Ello conllevó que en origen, los objetivos y los criterios de organización y programación estuvieran más cerca de las mentalidades festivas que no de la divulgación histórica propiamente dicha.

Era lógico, y sigue siéndolo, que si una manifestación toma la historia como *leit motiv*, como excusa diría yo, y lo hace desde una vertiente absolutamente festiva y comercial, su relación con la divulgación histórica y con la conservación del patrimonio será puramente tangencial. No hay, por ello que desdeñar el papel jugado por dichas manifestaciones en el ámbito de la sensibilización sobre la conservación y puesta en valor del patrimonio histórico. El caso de la muralla medieval de Montblanc es paradigmático. Antes de la existencia de la fiesta medieval, el interés por la preservación y puesta en valor de la muralla medieval era casi inexistente. Hoy forma parte de cualquier programa político de cualquier partido que aspire a gobernar dicha localidad y como resultado se han restaurado y puesto en valor muchos tramos de muralla que antaño permanecían tapadas por construcciones adheridas a la misma.

Pero todo y los efectos beneficiosos que ha tenido sobre la gestión del patrimonio, hemos de constatar como, después de unos cuantos años, las fiestas históricas han seguido un camino paralelo y a veces sin contacto con los avances y nuevos modelos de gestión del patrimonio histórico.

Si analizamos con un poco de detenimiento dicho modelo festivo veremos las causas por las cuales es natural este «desencuentro».

Objetivos de las fiestas históricas

- Dinamizar el comercio local durante los días de la fiesta
- Potenciar el turismo local
- Facilitar la participación festiva de los ciudadanos
- Dinamizar el Patrimonio Histórico local



Criterios de organización

Normalmente las fiestas históricas están organizadas por:

- Grupo de voluntarios locales (o una asociación sin ánimo de lucro).
- Gremio de comerciantes locales.
- Concejalía de fiestas.
- Empresa privada de eventos históricos.
- Escasa relación con el museo local o entidad arqueológica local.
- Escasa profesionalización de los organizadores (voluntarismo).

investigación

- Organización asamblearia.
- Participación mayoritaria de la gente del pueblo o ciudad.

Criterios de programación

Cuanto más actos mejor. Les actividades centrales de la fiesta suelen ser:

- Una feria «artesanal» reciclada, donde se muestran productos de todo tipo (principalmente gastronómicos). Habitualmente los participantes en dichas ferias participan con los mismos productos en otras fiestas del mismo tipo aunque se refieran a otros momentos de la Historia.
- Desfiles de «lucimiento» por el centro de la población con vestuario de «época». Este acto se ha sacado de tradiciones como el carnaval o en algunos casos de las fiestas de moros y cristianos.
- Espectáculos teatrales o teatralizados con abundancia de efectos sonoros y lumínicos.
- Decoración de los espacios, calles y plazas. Se tapan las señales de tráfico, se decoran balcones... Se trata de «ambientar» la localidad en la época escogida.
- Utilización de espacios festivos y comerciales tradicionales.
- Escaso o nulo rigor en el tratamiento tanto del material (vestuario, elementos decorativos etc...) como de los guiones históricos. La visión histórica que ha dado el mundo del cine y la TV es la habitual.
- Normalmente se integran en la fiesta elementos tradicionales del folclore local: romanos de semana santa, elementos folclore medieval etc...
- Este modelo festivo tiene como es lógico sus puntos fuertes y su puntos débiles.

Sus puntos fuertes podrían ser:

- Alta participación ciudadana (recordemos que uno de sus principales objetivos es precisamente la actividad festiva). Se da el caso que algunas de estas fiestas han sustituido en importancia a las fiestas tradicionales de algunas localidades. Ello no es de extrañar ya que precisamente el hecho de que en algunas localidades,

las fiestas mayores no acababan de cuajar, indujo a la organización de este nuevo modelo de fiesta.

- Éxito de público inmediato. Si bien hemos de matizar que actualmente y después de una cierta saturación en la oferta, dicho éxito de público es un poco más discutible.
- Una cierta dinamización del comercio local dependiendo del acierto y crecimiento de cada manifestación. Es innegable que algunas fiestas históricas han conseguido atraer público fuera de temporada y con ello se han revitalizado y abierto algunos nuevos establecimientos sobre todo del mundo de la restauración. Haría falta en este punto un estudio serio del impacto económico de dichas manifestaciones.
- Cierta movilización en la obtención de recursos para la protección y puesta en valor del patrimonio histórico. Tanto más se ha conseguido en este campo cuanto más lejos de la privatización organizativa de cada evento. A mayor comercialización menor aumento de recursos para el patrimonio. Cuanta más implicación de administraciones públicas mayor consecución de recursos.
- Mejora en la sensibilización ciudadana respecto a la creencia del valor de la conservación del patrimonio histórico. En este campo, difícil de cuantificar, sí que es evidente el hecho de que, en las localidades donde se organizan manifestaciones históricas, ha habido un aumento del grado de concienciación entre los ciudadanos. Las piedras han pasado de ser un estorbo para el progreso a ser un aliciente económico y de prosperidad.

En el apartado de consideraciones no tan positivas, podríamos destacar:

- Escasa profesionalización de la organización
- Escasa relación con la gestión del Patrimonio Histórico local
- Pocos criterios de calidad en los criterios de programación
- Poca especialización y diferenciación entre las diferentes ofertas



investigación



- Poca capacidad de gestionar cambios en los gustos de los visitantes

Como vemos las valoraciones positivas superan a las negativas. Sin entrar en otras consideraciones, creo que difícilmente se hubiera o se puede (en presente) llegar a más público con los recursos clásicos de la gestión del patrimonio.

En el campo de las manifestaciones históricas en nuestro país, este era el modelo dominante hasta finales de la década de los 90. En 1999 tiene lugar la primera edición de las jornadas Tarraco Viva. Un nuevo modelo aparecía en escena.

TARRACO VIVA: ORIGEN DEL PROYECTO

En el año 1997 el Ayuntamiento de Tarragona a través del Museo de Historia de la ciudad (de titularidad municipal) decide apoyar la inclusión de legado romano de la antigua Tarraco en la lista del patrimonio mundial de la UNESCO. Para ello crea dos comisiones técnicas: una científica dirigida por el profesor Ricardo Mar y otra promocional dirigida por quien suscribe este artículo. La

primera se encargaría de elaborar el dossier científico y la labor de convencer a los inspectores de la UNESCO sobre el valor de los restos romanos de Tarragona. La segunda tenía como misión informar a la ciudadanía y dar todo apoyo exterior a la candidatura. Creo que fue la primera vez que esto sucedía ya que normalmente, y así sigue siendo, el proceso por el cual un bien cultural es incluido en la lista del patrimonio mundial es exclusivamente técnico. No se trata de unas olimpiadas donde el apoyo de la población y de las entidades económicas, sociales y culturales es importante para la consecución del objetivo. Pero si algo teníamos claro es que consiguiéramos o no la nominación, debíamos aprovechar la ocasión para dar a conocer la importancia de nuestro patrimonio histórico. Creíamos, y seguimos creyendo, que era importante esta labor de concienciación e información. Para este fin, organizamos toda una campaña de actividades que duró hasta la consecución de nuestro objetivo en el año 2000. Una de las actividades que organizamos fue precisamente las jornadas Tarraco Viva.

Ya antes de aspirar a ser declarados patrimonio mundial, y desde el mismo museo de historia, se había hablado de la oportunidad y necesidad de organizar algún tipo de manifestación histórica. Precisamente por esos años



y desde la iniciativa privada (una asociación de vecinos) se había organizado en la ciudad una llamada semana medieval que era una copia del modelo existente en nuestro país (básicamente siguiendo el esquema de la fiesta medieval de Montblanc).

Dicha manifestación, con más buena voluntad que criterios elaborados, tuvo una gran acogida de público (lo cierto fue que la asistencia de personal fue muy notable) pero una muy fría, cuando no contraria, crítica general, pero sin duda nos ayudó en cuanto a clarificar nuestro propio proyecto.

Durante algún tiempo nuestra labor consistió en ver y tener una visión general sobre que se estaba haciendo en el resto del país, del Estado y en Europa.

Tanto en Cataluña como en el resto del Estado, el único modelo existente es el que hemos mencionado largamente en la introducción de este artículo. En Francia y en Italia prácticamente no cambiaba el panorama salvo que hacía más tiempo que funcionaban y una cierta variación en cuanto a tradiciones de parques arqueológicos dinamizados con escenografías y talleres didácticos⁴. Pero básica-

mente el modelo era el mismo. No fue sino al contactar con realidades de otros países más al norte (Alemania y Gran Bretaña básicamente) cuando conocimos de la existencia de otro modelo mucho más centrado en la divulgación histórica que en la fiesta propiamente dicha.

Arqueología experimental, living history y re-enamcent; el modelo anglo-sajón de divulgación histórica

Una de las primeras reconstrucciones arqueológicas siguiendo técnicas de arqueología experimental, se realizó en escandinavia, concretamente en Dinamarca en 1879. Se trata de una casa de la edad de piedra que todavía sigue en pie en el museo al aire libre de Odense.

En Suecia el primer intento de algo parecido fue un experimento que se emprendió por iniciativa del etnólogo sueco Ernst Klein, con la ayuda del conde Eric Von Rosen y tuvo lugar en 1919 en su propiedad de Rockelstad, al sur de Estocolmo. Se contrató a dos estudiantes con las características físicas adecuadas para que el verano de 1919 vivieran como en la edad de piedra, es decir, tenían que buscarse su sustento y construirse una vivienda con réplicas de herramientas de esa época. Klein describió el experimento en su libro *La vida en la Edad de Piedra*. La aseveración de Klein es muy clara: Los experimentos prácticos son mejores que la hipótesis teórica.

También en Suecia la siguiente reconstrucción se efectuó en Lojsta en 1932, en la isla de Gotland (Mar Báltico). Después de haber descubierto una casa de la edad del hierro, del período de las emigraciones (400 a 550 aC) los excavadores pidieron al Director General del Consejo Central de Antigüedades Nacionales de Estocolmo la autorización para reconstruirla en el mismo sitio. Les fue concedido con la condición de que los vestigios de la antigua vivienda fueran protegidos con una capa de tierra. La reconstrucción está todavía en pie.

En Suecia no hubo más reconstrucciones hasta la de la fortaleza circular de Eketorp en los años 60 y 70 del siglo pasado.

⁴ Ver en bibliografía; *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea*.

investigación

En Alemania podemos destacar la reconstrucción siguiendo técnicas de arqueología experimental del fuerte romano de Saalburg, cerca de Frankfurt. Se trata de un intento que, a finales del siglo XIX cuando se realiza, significa un cambio significativo en el desarrollo de técnicas de divulgación del patrimonio.

En Inglaterra encontramos casos de reconstrucción in situ de restos arqueológicos en *Fort Arbeia* (en el Muro de Adriano) y en la fortaleza legionaria de Lunt Fort.

En Estados Unidos el ejemplo paradigmático de reconstrucción in situ es, sin duda, el caso de Colonial Williamsburg. En 1926 el magnate J.D. Rockefeller financió el proyecto de reconstrucción de la antigua capital colonial de Virginia. Del éxito de la empresa nos hablan los más de cuatro millones de visitantes anuales que actualmente recibe.

De la reconstrucción del patrimonio inmueble al intento de recrear en vivo personajes con vestuario y armamento había solo un paso y éste se dio casi simultáneamente a las primeras reconstrucciones «físicas».

La reconstrucción arqueológica daría otro paso más, aunque los fenómenos surgen en paralelo, con un concepto nuevo de experimentación histórica: el *living history* y el *re-enactment*, literalmente historia viva y volver a representar. Surge básicamente en Inglaterra y Estados Unidos con grupos de ex veteranos de la guerra civil americana (en USA) y veteranos de las guerras del ejército inglés (guerras zulú y de los *boers* primeramente, para pasar después a las dos guerras mundiales). Apasionados de la historia (militar en un principio) se fueron creando grupos que escenificaban de nuevo batallas del pasado.

En 1913 en el mismo campo donde tuvo lugar la batalla de Gettysburg en 1863, tuvo lugar un encuentro de veteranos de dicha batalla. En dicho encuentro se volvieron a recrear algunas fases de la batalla. La cita se volvería anual. Actualmente hay más de 60.000 personas adheridas a los grupos de *re-enactment* sobre la guerra civil americana. La cita del 2013 para conmemorar los 150 años de dicha batalla promete ser una cita también histórica.

En Inglaterra *English Heritage* aprovecha todo el saber hacer de los grupos de *re-enactment* para programar un sin fin de actividades de este tipo a lo largo y ancho de toda su geografía y de innumerables restos patrimoniales de todas las épocas.

Los grupos de *re-enactment* se han convertido en habituales colaboradores de museos, centros de interpretación y en colaboradores de los mismos gestores del patrimonio, ofreciendo sin duda una de las mejores formas de divulgación histórica que conocemos.

Recrear para divulgar: el modelo de divulgación Histórica

Una vez vistas las experiencias tanto españolas como internacionales, nos pusimos a pensar en cómo debía ser nuestra manifestación. Se trataba de dar a conocer el legado romano de Tarragona al máximo de público posible sin caer en el mimetismo de otros modelos, que aunque nos habían servido (y nos siguen sirviendo) como ejemplo, no podían ser trasladados sin más a la realidad social y cultural de nuestra ciudad. Para ello adaptamos algunas de las concepciones del *living history*, del *re-enactment* y de la arqueología experimental a un nuevo modelo de evento histórico.

Así por ejemplo centraríamos más la atención en la parte de vida cotidiana civil y no tanto en la militar, más habitual en los países anglosajones también porque están más habituados a la historiografía militar que goza de un prestigio social del que carece en nuestro país.

Otro cambio importante era dar más valor a los comentarios históricos contextualizadores y no solo la exhibición de piezas perfectamente recreadas.

También introducimos la novedad de la proyección de imágenes arqueológicas que avalasen, en el momento de los comentarios y demostraciones, el valor de los originales arqueológicos.

Combinaríamos estos nuevos recursos de divulgación histórica con los ya clásicos de la museografía: talleres didácticos, exposiciones didácticas, conferencias, debates, etc...

De todas estas reflexiones surgió el modelo que hemos estado trabajando y perfeccionando. Siendo este un proceso todavía (y espero que permanente) en constante evolución y rectificación.

Finalmente el modelo que íbamos a seguir se basaría en los siguientes objetivos, criterios de organización y de programación.

Objetivos

- Divulgar el Patrimonio Histórico, entendido éste tanto como el legado material (los restos arqueológicos) como el conocimiento histórico que nos proporciona, y ser una herramienta capaz de poner a disposición del gran público herramientas de reflexión sobre el pasado histórico.
- No basta con conservar y estudiar el Patrimonio Histórico, sin la divulgación y democratización del conocimiento histórico que nos proporciona dicho patrimonio, se pierde una gran parte del valor cultural y social del mismo.
- Historia para todos podrá ser un lema de las jornadas. La divulgación histórica es el verdadero eje central de todas las jornadas por encima de otros objetivos.
- Sensibilizar a los ciudadanos de Tarragona y a los visitantes, acerca de la importancia de la conservación del Patrimonio Histórico. Para que el Patrimonio Histórico sea realmente de todos, hace falta dedicar esfuerzos (personal técnico) y medios económicos (presupuestos). Dichos medios (humanos y económicos) sólo se consiguen con una presión ciudadana que a través de su sensibilización demanden atención de los poderes públicos (e instituciones privadas) acerca de la conveniencia de invertir en conservación e investigación.
- Crear un producto cultural de gran calidad para generar flujos de turismo cultural relacionado con el patrimonio histórico. Para ello los criterios de programación y de comunicación de las jornadas se estudiaron con detalle y se programan las actividades en función de dichos criterios y no de otros ajenos a la propia organización.
- Facilitar un espacio de participación de los ciudadanos de Tarragona en la gestión del Patrimonio Histórico como impulsores y realizadores de propuestas activas. Las jornadas sirven también para que ciudadanos sin vinculación profesional con el patrimonio histórico, puedan hacer oír su voz y su voluntad de participación en la gestión del patrimonio.
- Crear un marco para el encuentro de gestores de museos, yacimientos arqueológicos, conjuntos monumentales y centros de interpretación del Patrimonio Histórico romano de Europa y otros países (especialmente países del Norte de África). Precisamente las jornadas Tarraco Viva se están consolidando como una referencia internacional en el ámbito de la divulgación histórica. Sea a través de la feria de museos (Roma en los museos del mundo) sea en la feria Forum Tarraco (dedicada a entidades de gestión del patrimonio), son cada vez más numerosas las personas (profesionales de la gestión del patrimonio principalmente) que se acercan a las jornadas para conocer las diferentes propuestas de divulgación histórica que ofrece las jornadas.
- Potenciar la creación de grupos de *re-nacment*, *living history* y arqueología experimental con el propósito de divulgar mejor el pasado histórico. En Tarragona se han creado ocho grupos de este tipo gracias a las jor-



investigación



nadas Tarraco Viva y son muy importantes los grupos europeos que cada año participan en las jornadas.

Criterios de organización

Las jornadas están organizadas por un equipo profesional. Algunos de sus miembros trabaja todo el año en su organización.

El equipo organizador surge del Museo de Historia, es decir tiene una relación directísima con los gestores del patrimonio histórico de la ciudad. No se organiza desde el área de cultura o de fiestas.

La participación de los ciudadanos es indirecta y nunca festiva. Dicha participación se realiza a través de grupos de reconstrucción o entidades organizadas, que proponen actividades a la organización y esta decide sobre si se adapta a los objetivos y criterios de las jornadas.

Criterios de programación

Selección de las actividades en función de los objetivos.

- La divulgación histórica es el único valor fundamental para el programa.
- La programación de actos se realiza (principalmente) en espacios patrimoniales o muy relacionados con

estos. No utilización de espacios festivos ni comerciales tradicionales.

- Se muestra la ciudad tal y como es, o mejor, tal como ha llegado a ser. No tematización de los espacios monumentales ni urbanos. No se decoran los espacios ni las calles.
- Las jornadas son un festival cultural de divulgación histórica. Tarraco Viva no es un festival de artes escénicas.
- El guión didáctico es mas importante que las formas tecnológicas de presentación (iluminación, sonido y efectos audiovisuales p. ej.). No se potencia las características espectaculares de las actividades.
- No se utilizan recursos del folclore local (p. Ej. los «armats» o romanos de la tradición popular de semana santa)

Para que se programe una actividad, hay que presentar un proyecto que contenga los siguientes conceptos:

- Trabajo de investigación en bibliotecas especializadas, museos y otros recursos documentales.
- Recreación de materiales lo más parecido posible a los originales arqueológicos e iconográficos.
- Creación de un guión divulgativo en el que se explique un tema determinado del mundo romano.

EL PROGRAMA DE ACTOS DE TARRACO VIVA: UN ESQUEMA

Aunque no vamos a nombrar todas las actividades (más de treinta) y actos (más de doscientos) que realizamos en las jornadas durante diez días, sí destacaremos los puntos clave del programa que son los siguientes:

Actividades de Reconstrucción Histórica (re-enactment)

Historia en Acción. Encuentro Internacional de Grupos de Reconstrucción Histórica Romana. Han participado hasta la fecha grupos de toda Europa como: Ermine Street Gard (Gran Bretaña), Roman Colchester Society (Gran Bretaña), Legio X Gemina (Holanda), Familia Gladiatoria (Hungria), Legio VI Victrix (Alemania), Cohors I Germanorum (Alemania), Legio I Italica (Italia), Ibercalafell (Cataluña), Cohors I Gallica (País Vasco), Legio VII Gemina (Tarragona)...

Actividades de arqueología experimental

Como las que realiza el grupo italiano Ars Dimicandi relacionado con el mundo de los gladiadores romanos. O en talleres artesanos, donde se muestra cómo se producían joyas y otros objetos.

Actividades de recreación histórica

Los grupos de Tarragona como Nemesi, Projecte Phoenix, Thaleia o Aula de Teatro de la Universidad Rovira i Virgili, han creado numerosas demostraciones de divulgación sobre aspectos muy variados de la vida y cultura de la antigua Roma: bodas romanas, entierros, nacimientos, religión, etc...

Actividades para museos

Feria Internacional de Museos y Yacimientos Arqueológicos; «Roma en los museos del mundo»

Coloquios y debates sobre políticas divulgativas del Patrimonio Histórico

Actividades de divulgación

Ciclos de conferencias, exposiciones divulgativas, debates y coloquios, talleres y visitas guiadas.

Actividades para escolares

Con la colaboración del Camp d'Aprenentatge de la Generalitat de Cataluña, y desde la primera edición, se creó la actividad «Juguemos como los niños romanos» que consiste en una serie de juegos y talleres para introducir a los escolares en el mundo de la historia de la antigua Roma.

CONCLUSIONES

A punto de celebrar la décima edición, podemos afirmar que al menos hemos conseguido los siguientes objetivos:

- Demostrar que otra divulgación de la historia es posible. No hace falta utilizar como excusa la Historia para otros objetivos. Si lo que se trata es de dinamizar el comercio local, hay que elaborar planes de promoción comercial desde el mismo sector, no desde fuera.
- La ciudadanía tiene interés por el patrimonio histórico mucho más allá de la simple visita a un museo o a un yacimiento arqueológico. Yo diría que el público en general tiene «hambre y sed» de conocimiento histórico. Hay, pero, que pensar nuestras propuestas con esmero y seriamente.
- Todo lo que hagamos en divulgación acabará afectando en positivo a la conservación y a la investigación del patrimonio histórico.
- La divulgación histórica desde la propia gestión del Patrimonio Histórico debe afrontar nuevos retos y fundamentalmente uno: la participación democrática de los ciudadanos en dicha gestión.

El éxito (discutible en algunos aspectos) de las fiestas y manifestaciones históricas es un indicativo que nos marca un nuevo empeño. No podemos, desde la gestión profesional del patrimonio histórico, prescindir de este dato. Si lo hacemos, nuestra gestión podrá ser un éxito técnico pero fallará en un aspecto esencial; los auténticos protagonistas. Aquellos con los que se debe hacer y para los que se hace una auténtica gestión democrática del Patrimonio Histórico: los ciudadanos. ■

investigación

BIBLIOGRAFÍA

- ANTON, S., «El parque temático Port Aventura», *Revista de Estudios Turísticos*, nº 130, 1996.
- BALLART, J., *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Ariel Patrimonio, 2002.
- BALLART, J., *Gestión del Patrimonio cultural*, Ariel Patrimonio, 2001.
- BARROIS, N; DEMAREZ, C. y HENTON, A., «Europe: les sites de reconstitutions», *Archeologia*, 1993, pp. 30-39.
- FONT SENTIAS, J. (coord.), *Casos de Turismo Cultural*, Barcelona, Editorial Ariel, 2004.
- GENERA I MONELLS, M., «Els parcs arqueològics a Catalunya: aspectes històrics, pedagògics i patrimonials», *Tribuna d'Arqueologia*, 1995-96, pp. 177-184.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Ediciones Trea.
- GONZÁLEZ, M., «El ocio y el reciclado; la conversión del vestigio arqueológico en producto de consumo», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* 14, 1996, pp. 24-27.
- HOOPER-GRENHILL, E., *Los museos y sus visitantes*, Editorial Trea, 1998.
- JIMENO MARTÍNEZ, A., «Arqueología y ocio cultural: Numancia», *Revista de Prehistoria y estudios clásicos*, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- MANSILLA, A., «Para-arqueología o una reflexión sobre la dimensión lúdico-educativa de los parques, simulacros y talleres arqueológicos», *II Seminari d'Arqueologia i Ensenyament*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.
- MONZÓ, Q., «La vida disfrazada», *Magazine de La Vanguardia*, 27-8-00.
- Paidós, Buenos Aires, 2004.
- PÉREZ-JUEZ GIL, A., *Gestión del Patrimonio Arqueológico*, Ariel, 2006.
- PUIG, T., *Se acabó la diversión. Ideas y gestión para la cultura que crea y sostiene ciudadanía*,
- QUEROL, M. A., «Filosofía y concepto de Parque Arqueológico», en *Seminario de Parques Arqueológicos (Madrid, 13, 14 y 15 de diciembre de 1989)*, Ministerio de Cultura (ICRBC), Madrid, 1993, pp. 13-22.
- QUEROL, M.A. i MARTÍN, B. *La gestión del patrimonio arqueológico en España*, Alianza, Madrid, 1996.
- QUESADA SANZ, F., «Recreación histórica», *La aventura de la historia*, núm. 83
- REYNAUD, J. F., «Mise en valeur des sites archéologiques», *Les Nouvelles de l'Archéologie* 41, 1996, pp. 47-52.
- RICO, J. C., *¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso*, Sílex, 2002.
- ROJAS, A., «Reconstrucciones históricas: Las guerras que España vive en su propio territorio», *Magazine El Mundo*, 30-3-2003.
- SANTACANA, J. y HERNANDEZ, F. X., *Museologia crítica*, Ediciones Trea, 2006.
- SANTACANA, J. y SERRAT, N., *Museografía didáctica*, Barcelona, Ariel, 2005.
- SANTACANA, J., «Los parques arqueológicos en Europa», *Didáctica de las ciencias sociales, Geografía e Historia*, 1995.
- SANTACANA, J., «Museos ¿al servicio de quién?», *Didáctica de las ciencias sociales, los museos en la didáctica*, 1998.
- SCHOUTEN, F., «Profesionales y público: un acercamiento necesario», *Museum*, nº 4 1998
- SERITJOL, M., «'Tàrraco viva': un festival internacional especializado en la divulgación histórica», *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, nº. 4, 2004.
- VV.AA., «La valorisation des paysages culturels antiques. Les parcs culturels», en CLAVEL-LÉVÊQUE, M. y OREJAS, A. (dir.), *Atlas historique des cadastres d'Europe. II: dossier*, OPCE, Luxemburgo, 1994.
- VV.AA., «Parques Arqueológicos», *Seminario de Parques Arqueológicos (Madrid, 13, 14 y 15 de diciembre de 1989)*, Ministerio de Cultura (ICRBC), Madrid, 1993.
- VV.AA., «Presentando el pasado. Arqueología y turismo cultural», *Trabajos de Prehistoria*, 57, 2000.
- VV.AA., «Revivre le passé grâce a la archéologie», *Les dossiers d'Archéologie*, 216, 1996.

Grupos de arte y vanguardias. El caso español: una mirada al Grupo

Picasso

de Málaga

La dinámica de organización en grupos es una de las pautas de comportamiento que han caracterizado al arte de las vanguardias históricas. El hecho de estrechar lazos mediante una estructura estable para que el grupo sirva de instrumento de difusión, de apoyo mutuo y en ocasiones de creación conjunta, marcó en medidas muy diversas a los colectivos artísticos del pasado siglo XX dentro de las denominadas «vanguardias artísticas» y del fenómeno que la literatura anglosajona prefiere denominar «modernismo».

Los referentes internacionales son conocidos por quienes se han interesado en averiguar las características del arte contemporáneo, de sus orígenes, circunstancias y motivaciones además de por el producto o resultado de sus actividades en forma tanto de obra artística realizada, como de ambiente creado en su entorno. Entre los primeros, están los grupos como el que se formó al exponer en el Salón de los Independientes en 1905 en París al que la crítica, la de Loius Vauxcelles, adjetivó con posterioridad como «fauves». El grupo contó con la participación más o menos asidua de André Derain, Manguin, Camoin, Valtat, Puy, Friesz, Dufy y el mismo Georges Braque, más conocido como co-inventor del cubismo junto con Picasso.¹

En el mismo año de 1905 se reúne en la ciudad alemana de Dresde el grupo *Die Brücke* (El Puente) *expressionistas* reunidos en Dresde, pasando por su traslado a Berlín y duración hasta que en 1913, ya cerca de los inicios de la Primera Guerra Mundial, se disuelven. Su objetivo residía en la innovación, pero sobre todo, en sacudir el estado de opinión academicista sobre el arte. Los estudiantes de arquitectura Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl y Karl Schmidt-Rottluff fueron su núcleo inicial. A ellos se unieron un año después

¹ ELDERFIELD, J.: *El fauvismo*. Alianza forma. Madrid, 1983.

investigación

Max Pechstein y Emil Nolde, y en 1910 se les suma Otto Müller. La «poética» expresionista asomó entonces con fuerza por primera pero no última vez en el arte alemán del siglo XX.

Buscaban, entre otros objetivos, lograr un arte ligado a la historia alemana detallando su interés en la vida cotidiana, sus asuntos y significados, desde una posición crítica contra la instrumentación burguesa del arte². La naturaleza, el desnudo inserto en la misma, pero sobre todo la expresión de las emociones y el ser humano en el seno de la escenografía urbana fueron parte de su núcleo. El grupo funcionaba a base de reuniones donde se discutía y se exponía en común, llegando a su disolución tras tensiones internas. Su referencia al primitivismo les hizo reivindicar las técnicas de estampación artesanales, como la xilografía en particular al estar muy unida a las tradiciones más antiguas alemanas, además de la litografía.

En esa línea de crítica y de interés por el arte tradicional como ingrediente revitalizador del contemporáneo surgió otro grupo de referencia internacional, el Jinete Azul o Der Blaue Reiter, nacido en Munich, en 1911, con la colaboración entre Wassily Kandinsky y Franz Marc. Contaron además con August Macke, Gabriele Münter, Alexei von Jawlensky, Marianne von Kefferin y Paul Klee. Su nombre era un homenaje al cuadro de Kandinsky que presidía el Almanach de 1912.³ Su primera exposición se desarrolló en diciembre de 1911 en la Galería Moderna Thannhäuser de Múnich, y fue seguida de una serie itinerante que incluyó Colonia y Berlín. La música, con la colaboración de Arnold Schönberg, se incluyó entre los campos de actividad artística del grupo.

Los episodios históricos por los que mostraron mayor interés fueron el arte primitivo y el medieval. Estos artistas movilizaron el interés por todo lo actual realimentado en nuevas dicciones plásticas, y organizaron exposiciones que incluyeron artistas de otros «credos», pero que compartían

la necesidad de renovación como algunos fauvistas y cubistas en Berlín, en la exposición «Blanco y Negro». En el «salón de otoño» de Berlín concurren ochenta y cinco artistas de doce países, interviniendo en la selección Franc Marc de manera imprevisible, lo que supuso la presencia notoria de artistas muniqueñoses y de otros próximos a ellos: estaban, entre los franceses, Le Fauconnier, Gleizes, Metzinger y Laurencin, pero no Braque ni Picasso.⁴

Con la guerra mundial termina la historia de *Der blaue reiter*.⁵ Antes, ya habían eliminado de sus supuestos los conceptos del cubismo.

La exposición «Blanco y Negro» en que participaron, en la librería de Hans Goltz en Berlín, en febrero-abril de 1912, integraba artistas muy diferentes, donde era importante la participación francesa, como la de Braque. La participación internacional, y de ella la francesa, fueron importantes: Braque, Delaunay, de la Fresnaye, Derain, Picasso, Lotiron, Vlaminck. De Alemania, residentes en Munich: Bloch, Maria Frank-Marc, Kandinsky, Klee, Franz Marc, Münter, Kublin, los Brücker Heckel, Kirchner, Mueller y Pechstein, sin Sscmidt-Rottluff. Más Nolde, y otros afincados en Berlín. Suizos y rusos: Gontscharova, Larionov y Malevitch.⁶

Otros credos artísticos como el activista «Futurismo», tuvieron su origen en las primeras décadas del siglo XX. Filippo Tommaso Marinetti redactó el *Manifeste du Futurisme*, aparecido en el diario parisino *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, y agrupaba artistas de carácter más bien literario. El Manifiesto técnico de la pintura futurista, del 11 de abril de 1910, suscrito por los pintores Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, supuso la concreción del grupo desde la perspectiva de la pintura. Con su primera gran exposición futurista en París, que se inauguró el 5 de febrero de 1912 en la casa Bernheim-Jeune, en el n° 15

² SELZ, P.: *La pintura expresionista alemana*, 1989, Madrid, Alianza Forma, p. 58.

³ KANDINSKY, V. – F. MARC, *Der Blaue Reiter*. Trad. El jinete azul, Barcelona, Paidós, 1989.

⁴ VOGT, P.: *Der blaue Reiter. Un expresionismo alemán*. 1980, Barcelona, Blume pp. 64.

⁵ VOGT, P.: *Der blaue Reiter. Un expresionismo alemán*. 1980, Barcelona, Blume, pp. 100.

⁶ VOGT, P., ob. cit. pp 60-61

Catálogo exposición Sala Caralt, 1951-52. Fragmento.



de la rue Richenpance, con cierto éxito: Se le incorporó Ardengo Soffici, y poco después de 1914, con la Gran Guerra, los futuristas comenzaron a tomar caminos personales. A pesar de ello, el grupo subsistía oficialmente, contando con adhesiones como la de Enrico Prampolini: Su importancia fue básica para el despertar de la conciencia artística italiana, que vivía del pasado⁷.

El cubismo se desarrolló en una aparente contradicción en este sentido: la de formarse como poética en manos de Braque y de Picasso, la denominación despectiva como en el fauvismo y por el mismo crítico Louis Vauxcelles, y con la crítica y adopción literaria de Apo-

llinaire, y al mismo tiempo, tener su expansión gracias a los grupos que se formaron en esta corriente en cuyas exposiciones no participaron los creadores iniciales. Esta corriente, madurada entre 1908 y 1914, generó las conocidas fases analítica y hermética seguidas de la sintética. El primer estudio teórico lo aportaron Albert Gleizes y Jean Metzinger, con su obra de 1912 *Du cubism*, así como *Les peintres cubistes*.

Los grupos cubistas formados los componían autores como Albert Gleizes, Juan Gris, Fernand Léger, Francis Picabia, Pablo Picasso, Georges Braque, Jonathan Duran, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Piet Mondrian, Emilio Pettoruti, Guillaume Apollinaire, Carlos Sotomayor.

Al grupo inicial, que bien podríamos llamar «equipo», que formaron Braque-Picasso en su etapa creativa del cubismo, ubicados en el Bateau-Lavoir, sucedieron otros antes de la Gran Guerra con la idea de tener una especie de credo común, y pronto subdivididos en zonas e ideario concreto. El llamado «Cubismo órfico» contaba con Robert y Sonia Delaunay, entre otros, y enfatizaban el color y composiciones originales. El «Grup de Puteaux», incluía al prolífico y fecundo para el arte del siglo XX Marcel Duchamp, que aportó un cubismo dinámico y muy intelectual. El grupo tomó su nombre del lugar donde solían reunirse, el estudio de Villon en las afueras de París. Centrado en amplias discusiones teóricas sobre cubismo, abstracción y ciencia, reunía a los tres hermanos Duchamp: Marcel Duchamp, Jacques Villon (Gaston Duchamp) y Raymond Duchamp-Villon, contando además con Frank Kupka, Roger de la Fresnaye, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Francis Picabia, y Albert Gleizes. Tras organizar en 1912 la exposición La Section d'Or en la galería La Boétie, fueron el grupo mayoritario de cubizantes. Con ellos entablarían relación el holandés Piet Mondrian y el mejicano Diego de Rivera⁸.

7 PIEBRE, J.: *El futurismo y el dadaísmo*, Madrid, 1968

SALARIS, C. *Storia del Futurismo*. Riuniti, Roma, 1985.

VERDONE, M. *¿Qué es verdaderamente el Futurismo?* Doncel, Madrid, 1971. CELANT, G. y GIANELLI, I. (eds.) *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*. Fabbri / Centro de Arte Reina Sofía, Milán, 1990

⁸ La historia del cubismo y sus grupos está recogida en la historiografía contemporánea habitual, queda clara en el clásico de: READ, H.: *Breve historia de la pintura moderna, 1984*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 67-104.

investigación

Dadá fue el nombre de otro grupo de vanguardia, el más prolífico para la posterioridad con seguridad. Formado en Zurich en 1916, su eslogan era el antiarte. Grupo internacional en la Suiza neutral, lo formaron Tristan Tzara, Jean Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Richter y Richard Huelsenbeck, entre otros. Consistía en lo esencial en un espectáculo de variedades con canciones de múltiples procedencias y exposiciones de arte. En 1917 inauguraron la Galería Dadá y comenzaron sus publicaciones.

En Berlín el Dadá fue más compacto y, desde el espectro anarquizante del grupo de Zurich, pasó a otro tipo de compromiso: la crítica política y el arte como militancia por parte de comunistas y de anarquistas. Richard Huelsenbeck, Raoul Hausman, Kurt Schwitters, Georg Grosz, Hanna Höch y Johann Herzfeld [John Heartfield]. 1919, con el inicio de la República de Weimar, marca su final. A estos grupos continuaron los de la Nueva Objetividad alemana en los años 20, con el reconvertido Grosz, aparte de otros como Max Beckmann y Otto Dix, que tuvieron cierta definición a partir de la exposición en 1925 en la Kunsthalle Manheim.

De Stijl fue otro grupo que funcionó como una corriente en torno a la revista de este nombre (El Estilo): Se formó en 1917 en Holanda, y contaba con pintores y arquitectos y diseñadores: Piet Mondrian, Bart van der Leek, el arquitecto J.J.P. Oud, fundamentales para la comprensión de la evolución del cubismo hacia la abstracción geométrica y de la orientación del arte hacia las nuevas tecnologías y el diseño.

En una órbita de intereses casi opuesta se ubicaba el movimiento surrealista, que funcionó también a base de grupos originales y contra grupos derivados. Tuvo su auge en los años 20, originado en el descubrimiento de las teorías freudianas y el psicoanálisis, con su auge desde 1925 hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial. En 1924 Breton escribía el primer *Manifiesto Surrealista* que suscribían Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault, Vitrac. Un año después se procedía

a la adopción de supuestos explícitamente políticos al concebir «el surrealismo al servicio de la revolución», título del periódico que editaron durante cinco años. Las subdivisiones y rupturas fueron ostentosas en algunos casos. En 1929, Breton publica el Segundo Manifiesto Surrealista, condenando a Masson y Francis Picabia. Siete años después sería Salvador Dalí objeto de exclusión por su ideario. En 1938 el «pope» del surrealismo, Andre Breton, firmaba en México, junto con León Trotski y Diego Rivera, el Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente.

Victoria Combalía proponía, a propósito de las «desacreditadas» vanguardias, una clasificación del arte producido entre 1910 y la II Guerra Mundial en tres visiones «Analítica», marcada por una tendencia a la reflexión sobre «La condición lingüística de las obras de arte». «Constructiva», cuyas contribuciones «constituyen los medios de un proyecto global mucho más amplio que aspira a la transformación de la sociedad». Y «Expresiva», de raíces renacentistas, que «crea un lenguaje de signos propios que la convierten... en protagonista de una ruptura formal... con propósitos distintos».⁹

Para Eduardo Subirats, las vanguardias se han convertido, a partir de la II Guerra Mundial, en un ritual tedioso y perfectamente conservador... Como tal, afirma, «el fenómeno... ha perdido toda toda energía y toda sustancia radical»¹⁰.

La historia de todos estos grupos es conocida y, por el contrario, según mi criterio tiene sentido para nosotros evocarla en este lugar, al tratar de contextualizar la situación que va a vivir y padecer la llamada por José María Moreno Galván «última vanguardia» del arte español contemporáneo a partir de la guerra y que algunos consideramos la segunda.¹¹ Multitud de artistas trataron

⁹ COMBALÍA, V., et al.: «El descrédito de las vanguardias artísticas» en *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Ed. Blume, 1980, pp. 119-123.

¹⁰ SUBIRATS, E.: *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1989.

¹¹ MORENO GALVÁN, J, M^e, *La última vanguardia de la pintura española*, Madrid, Magius, 1969.

Páginas de «Dau al Set». Litografía de Joan Ponç.
Noviembre de 1948.



de fusionar sus objetivos renovadores en un ambiente declaradamente hostil mediante la estrategia de grupos, de variadas actitudes y credos, dentro de nuestro país.

VANGUARDIAS Y GRUPOS EN ESPAÑA

La primera vanguardia o vanguardia histórica, aparte de estar aún y pese a lo avanzado, en estado de estudio algo embrionario o quizás no satisfactorio en el sentido de las evidencias de un vanguardismo artístico en los ámbitos de las artes visuales, ha sido estudiada entre otros por Jaime Brihuega, Concha Lomba, o Lucía García de Carpi entre sus pioneros. La desigualdad y heterogeneidad de planteamientos llevó a Brihuega a decir con explícito ánimo polémico que había más componente de mimesis

en las actitudes vanguardistas dentro de nuestro país que de auténtica renovación, podría decirse en el sentido nacionalista «autóctono». Años después empezaron a destacar estudios monográficos sobre aquel vanguardismo, desde la Universidad y desde el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por autores como María Dolores Jiménez-Blanco¹² abordando el papel del estado en el arte contemporáneo español, Javier Pérez Segura sobre los años 1931 a 1936 y la Sociedad de Artistas Ibéricos¹³, Miguel Cabañas¹⁴ o Genoveva Tusell¹⁵.

El corte de la guerra civil zanjó muchas expectativas y nos encontramos con una posguerra española sórdida en lo ambiental: represión, hambre, miedo, poco ambiente para renovaciones radicales. Estos fenómenos, estudiados años atrás entre otros autores por Moreno Galván, Aguilera Cerni¹⁶ y desde otras perspectivas, Carlos Areán¹⁷, llevaron a plantearse si había existido una tendencia notoria a formar «grupos» o unidades de artistas bajo formas

¹² JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M^a Dolores, *Arte y estado en la España del S. XX*, prólogo de Francisco Calvo Serraller. Alianza, Madrid, 1989.

¹³ PÉREZ SEGURA, J.: *Arte moderno, vanguardia y estado : la sociedad de artistas ibéricos y la República (1931-1936)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Madrid, 2002. A partir de esta obra aumenta considerablemente sus publicaciones sobre el arte del XX en España.

¹⁴ CABAÑAS BRAVO, M.: *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. Universidad Complutense, Madrid, 1992, 2 vol.

«Las artes plásticas» *Historia General de España y América*. Madrid, RIALP, 1992, T. XIX-1^o.

«Caracas: Un intento frustrado de continuidad de las Bienales Hispano-Americanas de Arte (I) y (II)». *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, 1994, 1995, Serie VII, T. 7 y 8 (respect.), pp.325-363 y 353-365.

La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte. Madrid, CSIC, 1996.

Artistas contra Franco. México, D.F., UNAM, 1996.

¹⁵ TUSELL GARCÍA, G.: *La normalización artística. Vanguardia y abstracción en las exposiciones oficiales internacionales (1936-1965)*. UNED, Madrid, 2002.

¹⁶ AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del nuevo arte español*, Madrid: Guadarrama, 1966

¹⁷ AREÁN, C.: *30 años de arte español, (1943-1972)*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1972.

investigación

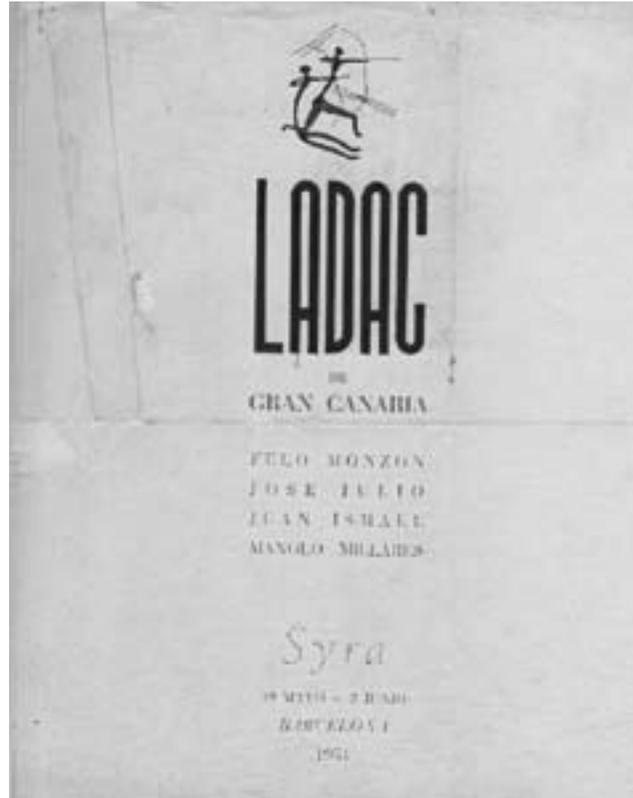
con cierta coherencia de planteamientos que evocaban la vanguardia y permitían hablar de la misma en los años de la «muerte definitiva», tantas veces sentenciada y desacreditada, de manera similar a como podían detectarse en ámbitos como el teatro: el grupo Tábano (1968) y su obra «Castañuela 70».

Los grupos existían en amplitud en España, pues pude registrar más de ochenta grupos de artistas, pintores o escultores y de otras disciplinas en algunos casos para tres décadas desde 1949 a 1959, pese a las limitaciones de materiales y medios de investigación con que se contaba entonces y no solo para los aristas¹⁸. Algunos eran bien conocidos y hoy lo son mucho más, como Dau al Set o El Paso. Sobre ellos existen monografías en mayor parte hechas en los años 70 y 80¹⁹ y miles de escritos en la madurez de sus componentes, famosos en algunos casos como Tàpies o Antonio Saura.

El resto llevaban desigual fortuna, pero muchos de ellos no eran percibidos, eran inexistentes a efectos de recepción cultural.

La historiografía reciente del arte contemporáneo en nuestro país empieza a superar la situación de «inventario» a que se refería Calvo Seraller en 1988²⁰. Miguel Cabañas, Genoveva Tusell, Pilar Muñoz, entre otros, contribuyen a poner al día múltiples aspectos de la historiografía sobre nuestro pasado artístico reciente. El mismo Francisco Calvo alude en otro lugar a la reiterada afirmación de la desaparición de las vanguardias, realizada a partir de 1975, y de su vigencia subliminal, puesta en evidencia a su juicio a partir del éxito de la exposición «Sensations»

Portada del catálogo de la exposición
realizada en la galería Syra.
Mayo-julio de 1951, Barcelona.



Por mi parte, en este regreso a la memoria reciente de lo que ocurría en los intentos vanguardistas en nuestro país insistiré en la pertinencia del vocablo «vanguardia» referido a los movimientos que jalona-ron los años duros del franquismo, y manifiesto de manera evidente aunque no única, en la formación de grupos artísticos.

A la nómina de grupos reconocidos y recensionados exhaustivamente como Dau al Set o El Paso²¹, hay que añadir la de multitud de esfuerzos realizados en grupo, como casi por definición se mueven las vanguardias, manifiestos en los años 50 y aún antes en Zaragoza (Grupo Pórtico), en Canarias (LADAC) o en los 60: Revellín en

¹⁸ Tal fue el objetivo de mi investigación: BARROSO VILLAR, J.: *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*. 1979, Universidad de Oviedo, leída como tesis doctoral el 19 de noviembre de 1977 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, dirigida por D. Carlos Cid Priego.

¹⁹ CIRLOT, L.: *El grupo Dau al set*, Madrid, Cátedra, 1983.
TOUSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Cátedra, Madrid, 1983.

²⁰ CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 82.

²¹ GÓMEZ ALVAREZ, Jose Ignacio, «El grupo El Paso y la crítica de arte», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hº del Arte, t. II, 1998, págs. 437-459, Madrid, UNED

Logroño, SAAS en Soria, Parpalló en Valencia, Grupo de Jaen en Jaén, «Menorca», los Equipos valencianos «Crónica» y «Realidad», y así hasta más de ochenta en el total de las tres décadas de los años 40, 50 y 60, complementados ya a inicios de los 60 por la corriente de la «Estampa Popular» concretada en sus militantes grupos de estampadores y difusores de la imagen de la represión y respuesta sociales: grupos de Bilbao, Galicia, Andalucía, Vich o Tarrasa, entre otros. Sobre su creación, ideario plástico (del otro no se hablaba ni se podía, pudiendo barruntar la posiciones ideológicas pero no evidenciarlas) hablé en su día en la obra citada, recogida en algunos de sus vocablos en otra publicación conjunta²²

La situación de nuestro país no permitía el poder prescindir de planteamientos rupturistas para quien se preguntase algo más que la función esteticista del arte. En lo que era su medida, modesta, se puede afirmar la condición de vanguardistas de muchos de aquellos grupos. Si bien se analiza, aún en tiempos recientes algunos planteamientos y «herramientas» típicas de las vanguardias parecen, más subliminalmente, permanecer en pie aunque puede que de manera muy domesticada, como «cambios coyunturales de estrategia» en palabras de Calvo Serraller.²³

²² BARROSO, «Grupos...», ANTOLÍN PRAZ (dir.) *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid: Forum Artis, 1994, varios vocablos de «Grupo».

²³ CALVO SERRALLER, F.: «El arte en el nuevo milenio», *Claves de Razón Práctica*, nº 100, Madrid, marzo 2000, escribía a propósito de la exposición «Sensations» en 1997 en la Royal Academy of Arts, de Londres:

«Tras aproximadamente un cuarto de siglo, entre 1975 y 2000, en los que reiteradamente se nos advierte que el arte de vanguardia ha concluido y se inicia una era de posmodernidad, no parece que estas sustanciales mutaciones se reflejen en las obras de arte producidas durante este periodo. Es cierto que ya no hay grupos artísticos organizados, ni manifiestos al estilo de los que caracterizaron las llamadas vanguardias históricas de hasta la Segunda Guerra Mundial, ni tampoco que existan los centros internacionales que les sirvieron de plataforma (...) pero tales modificaciones parecen más cambios coyunturales de estrategia, en relación con la respuesta social e institucional ante el arte de vanguardia, que cambios significativos en ella misma. El hecho del éxito escandaloso de la exposición Sensation (...) puso en evidencia que, sin formar un grupo y su correspondiente manifiesto, el mecanismo de provocación vanguardista seguía siendo el mismo que a comienzos del siglo, aunque, en este caso, las controvertidas obras juveniles pertenecían ya a un adinerado coleccionista antes de dar la batalla en la calle. En cierta manera, a juzgar por el contenido, características e inmediato éxito de esta exposición (...) la supuesta crisis del modelo vanguardista debe referirse, en todo caso, a su universal entronización».

Estamos acostumbrados a la tardanza en llegar los planteamientos a nuestro país de los parámetros artísticos, generados muchas veces fuera de la misma. Por lo que se refiere a la contemporaneidad española, truncada ya mucho antes del siglo XX con la Guerra de Independencia y la contradicción entre ser y «progresista» y tildado de «afrancesado», seguida de las guerras carlistas, los inestables períodos liberales y los duraderos períodos autoritarios, nuestro país vuelve a conocer el drama de la escisión con la guerra del 1936 a 1939 y sus consecuencias que aún hoy coleean. Desde luego, para la época a que me refiero, el atraso cultural era profundo, en las condiciones de trabajo de los artistas y de su formación, y sobre todo en la recepción interna y proyección internacionales, lograda antes de la guerra sobre todo a base de la emigración de artistas, más tarde notorios, a París y otros lugares²⁴.

GRUPOS EN ESPAÑA

Tomaré algunos testimonios documentados, elegidos de entre aquellos menos orquestados en su recepción inmediata, para poner en evidencia que hubo múltiples intentos «periféricos» por recuperar la dignidad del oficio, de los conceptos y de las artes en toda su amplitud y sentido.

Así, el *Grupo Tarot*, de nombre que evoca el juego, el azar y la adivinanza, se unía por la práctica de las técnicas del grabado. Hizo su primera exposición en 1966, la segunda en Granada y en Vich en 1967, la tercera en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 31 enero-14 febrero 1968.

Mercé Biadiu, componente del mismo, presentaba con un breve texto la obra del conjunto, los artistas J. Aguilera, Rosa Biadiu, Albert Salvador, Jordi Sarrate, Joaquim Serra y Xavier de Rivera. Las técnicas elegidas eran el agua-

²⁴ XURIGUERA, G.: *Pintores. españoles de la Escuela de París*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

investigación

fuerte, la litografía y el linóleo. Esta tercera edición se realizaba como homenaje a salvador Espriu «Nació entre un grupo de compañeros... Decidimos... formar un grupo en el cual cada uno pudiera llevar a cabo su actividad sin restricciones que limitaran nuestra iniciativa»²⁵. El resto de sus breves afirmaciones era asertivo, y sin ser la punta del iceberg visible, de manera clara formaban parte del entramado o tejido social y cultural del país en los años 60.

En 1959 escribía Vicente Aguilera Cerni un texto para el *Grupo Parpalló*, en la sala Gaspar, del 17 al 30 de octubre de 1959, para relativizar la falta de un credo plástico común entre los artistas: *Si aceptamos que la obra de arte es una peculiar materialización producida por las relaciones entre el hombre y su mundo, veremos en ella un fenómeno cultural e inseparable de los hechos y creencias circundantes. Así, buscando en la perspectiva de lo inmediato, se justifica lo disyuntivo y contradictorio del arte moderno, reflejo de una época desintegrada, transicional, difícil y comprometida...»* Según las usuales normas esteticistas, no tiene justificación un Grupo que no defienda idénticos postulados plásticos. Para nosotros, ésta es una noción académica...²⁶

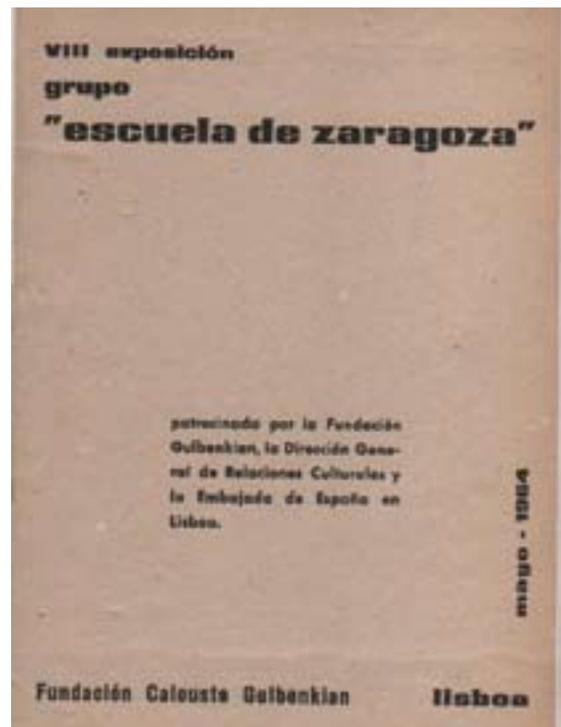
Cirilo Popovici escribía sobre el *Grupo SAAS*, de Soria, en 1967, del que evocamos la figura de Antonio Ruiz: *El grupo soriano que lleva un anagrama que no tardó en crearse su merecida notoriedad –SAS– podría ostentar como subtítulo «o la desprovinlización del arte» (sic). Esos jóvenes artistas se han dado cuenta de que para llegar a un arte universal es necesario acabar con los localismos, los regionalismos de la clase que sean, esto es, operar una «katarsis» sobre si mismos y saber ser hombres de su día... Tuvieron que resistir a la tentación de dejarse inmolar en el fabuloso arte románico de su provincia... la de dejarse arrastrar por la paisajística que le está circundando como un irremediable imperativo...»*²⁷

²⁵ BIADIU, M.: *Exposición Grupo Tarot*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de Cultura, Barcelona, 1968.

²⁶ AGUILERA CERNI, V.: *Exposición Parpalló*, Sala Gaspar, 17-30 octubre 1959, Barcelona, catálogo.

²⁷ POPOVICI, C.: *Verano 67, SAAS*; Casa de la Cultura, Soria, agosto 1967, catálogo.

Enim el dolore modo eugait ut nim veraese quipsum dignissisi bla facilla oreetue er sumsan hent.



El *Grupo Zaragoza*, en su «Manifiesto de Riglos», a su vez, se consideraba heredero moral de su precedente Pórtico, hoy más conocido gracias a la visibilidad que, muchos años después, le ofrecieron las exposiciones del Reina Sofía y los textos y videos con Manuel García Guatas y otros críticos²⁸.

...precisamos una política efectiva del arte... El artista actual no se conforma con ser un sobreviviente, un «especimen» extraño legado del pasado y condenado a la miseria se niega a satisfacer los gustos pervertidos de las gentes y de la publicidad. Quiere ser útil a la sociedad pidiendo al arte un sentido más amplio, sin reducirlo a las artes personales de la pintura y escultura. Debe incluirse la arquitectura, el trazado de las ciudades, las publicaciones periódicas, el cine y TV, los millones de piezas de la producción industrial, las

²⁸ VV. AA.: *Grupo Pórtico*. Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas; Gobierno de Aragón y Ministerio de Cultura, Zaragoza, La Lonja, 10 de diciembre 1993-13 de febrero 1994.

Equipo Crónica



Catálogo de la exposición del grupo
«Arte en Asturias, 1975.



*emisiones sonoras, los actos y representaciones públicas y todo aspecto visual de todo artefacto humano...*²⁹

El grupo integraría a Santiago Lagunas, Ricardo I. Santamaría, Juan José Vera Ayuso, Daniel Sahún Pascual, Conrado A. C. Castillo, Carmen H. Ejarque, Maria J. Merno, Julia Dorado.³⁰

Tal globalidad de planteamientos, abogando por un «arte total», enlaza de manera circular con las utopías romanticistas sobre del pasado, pero también con las vanguardias históricas y la importancia del diseño y la función social de la obra frente a un concepto del arte más académico, con referentes en las vanguardias rusa, holandesa, y en la alemana Bauhaus. Además, enlaza en la actualidad con los planteamientos de centros de

arte contemporáneo que adoptan una posición pionera en su defensa del arte como creación industrial en el seno de una sociedad que se sirve de nuevas tecnologías, optando por la creación industrial hoy informatizada en altísima medida. Es el caso Laboral, centro de Arte y Producción Industrial, en Gijón, en cuya Presentación Institucional declara: *...se trata de un centro expositivo específicamente dedicado al arte, la ciencia, la tecnología y las industrias visuales avanzadas. Pero, además, es un lugar para la investigación, formación y producción artística y técnica y para la proyección de las nuevas formas de arte y creación industrial. Para llevar a cabo esos fines, Laboral se configura como un espacio de intercambio artístico con disciplinas diversas, un centro multidisciplinar e interdisciplinar y un entorno dinámico entre creador / obra / investigador / docente / audiencias...*³¹

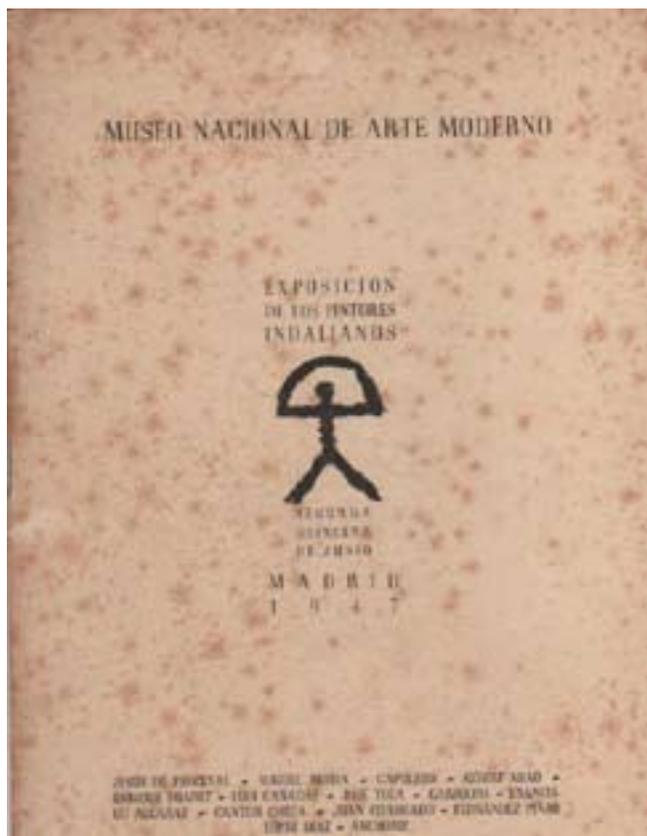
²⁹ «Manifiesto de Riglos», Grupo Zaragoza, Catálogo. Riglos, verano 1965.

³⁰ «Grupo Escuela de Zaragoza», Catálogo I Exposición Nacional de Pintura Contemporánea, Jac. Agosto 1963, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, agosto 1963, catálogo.

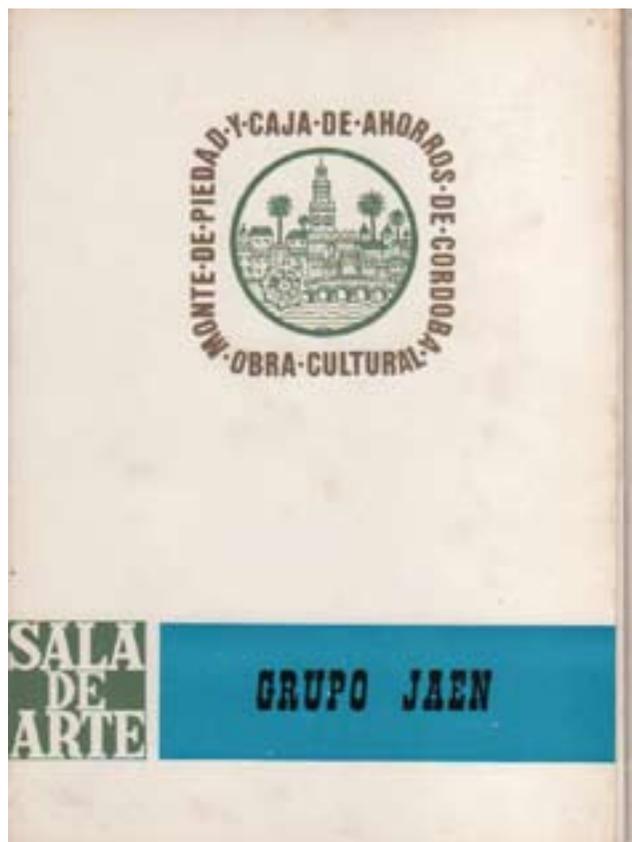
³¹ Laboral. Centro de Arte y Producción Industrial, «Presentación Institucional», www.laboralcentrodearte.org/declaración.

investigación

Portada del catálogo de los pintores indalianos.
Madrid, 1947.



Portada del catálogo del Grupo Jaén. Córdoba, 1969.



Aspecto pionero que por lo general no se ha destacado en los intentos del Grupo Zaragoza, considerado en ocasiones seguidor de la estela de Picasso o más modernamente, del Grupo CoBrA.

El Grupo «Gaur» de Guipúzcoa, de la denominada Escuela Vasca, planteaba en su manifiesto la creación de cuatro grupos «definidores de artistas vascos», uno por provincia incluyendo Navarra, y ponía de relieve entre otras cosas, la necesidad de «*decidir entre todos nuestro comportamiento inmediato con la disciplina de una indivisible inteligencia, de una indivisible voluntad*». Sonaba como el más nacionalista de todos y hablaba fuerte sobre los derechos a la expresión y línea de su arte, se concretó sobre todo en la disciplina escultórica. El texto y la exposición se concretaba en los nombres de Oteiza, Chillida, Basterrechea y Mendiburu, Amable, Zumeta, Sistiaga y Ruiz Balerdi.³²

Algunos años más tarde, ya en la década de los 70, por citar una experiencia que me resulta muy cercana, y como casi todo lo de Asturias, «periférica», el Grupo «Arte en Asturias» ampliaba en 1974 la herencia del grupo «Astur 70», en el que destacaba la escultura pero también la pintura, con figuras como José María Navascués, Alejandro Mieres o Fernando Alba, los dos últimos siempre animadores de todo intento vanguardista en el arte de la región. En él se discutió de todo, comenzando por su nombre que buscaba abarcar a todo artista de cualquier procedencia que se ubicara en Asturias, y subrayar la importancia del presente de las artes en dura competencia con el pasado del «prerrománico». Al final se imponía la elección del universalismo y la reivindicación del presente, como habían hecho casi una década atrás los sorianos de SAAS con el románico, y también con el paisaje «natural», o los de la «Escuela de Zaragoza».³³

³² «Manifiesto», *Grupo Gaur de la Escuela Vasca*, Catálogo. Galería Barandiarán, abril-mayo 1966, San Sebastián.

³³ BARROSO VILLAR, J. / TIELVE GARRA, N.: *Arte actual en Asturias. Un patrimonio en curso*. Ediciones Trea, Gijón, 2005.

ANDALUCÍA

La amplia, variada y generosa Andalucía también ingresó de lleno en las preocupaciones de signo colectivo que distinguieron a los grupos artísticos, en su mayoría de talante vanguardista, del todo el estado español. El arco de realidades que se concretaron fue variable en el tiempo y los contenidos. Ya en 1947 aparecían en Madrid los pintores Indalianos en el Museo Nacional de arte Moderno, potenciados por sus artistas y por Eugenio DÍOrs, con textos de Luis Úbeda y de Celia Viñas. En ellos se hablaba de gesto artístico más que de grupo, del fetiche prehistórico tal vez ibérico «índalo» como aglutinante otra vez, aunque antes en el tiempo, la identidad con la tierra y la cultura. A él pertenecieron los pintores Jesús de Perceval y Miguel Cantón Checa, entre otros muchos. Su signo era tradicional en la pintura, buscando su revitalización dentro de las raíces clasicistas.³⁴

Muchos años después destacó la «escuela experimental de Córdoba», de inquietudes más vanguardistas e internacionales, que dio a luz a las agrupaciones Equipo 57, el Equipo Córdoba y el equipo Espacio. Sus intereses iban más allá de lo local y de hecho el Equipo 57 se «fundó» en París, interesado por la interactividad como «*único punto de partida para la interpretación plástica de la dinámica espacial, de raíces constructivistas*».³⁵ El Equipo 57 ha contado con amplio predicamento y recepción antológica a partir de los años 80 y hasta la actualidad, al estar programada su conmemoración del 50 aniversario de su existencia en el CAAC de Sevilla, evocando las intenciones del grupo:

Desde la convicción de que es necesario superar la idea romántica de que el artista es un individuo dotado de cualidades especiales que le distinguen del resto de la sociedad, Equipo 57 apostó en todo momento por un trabajo colaborativo y multidisciplinar, buscando un diálogo entre las artes plásticas y otras manifestaciones expresivas como el diseño,

³⁴ Barroso, *ob. cit.*, pp. 134-138.

³⁵ *Ibidem*, pp. 139-140.

investigación

la arquitectura o el cine. La presente exposición pretende mostrar la diversidad y complejidad de su propuesta creativa que estuvo marcada por la investigación formal y por la búsqueda de una renovación del concepto de arte en todas sus dimensiones. La muestra -que también se presentará en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) del 14 de marzo al 18 de mayo de 2008- reúne en torno a un centenar de obras, documentos y objetos de este grupo artístico, incluyendo algunos trabajos inéditos como los esquemas y dibujos que realizaron junto al manifiesto estético *Interactividad del espacio Plástico* o una selección de sus maquetas arquitectónicas y de mobiliario³⁶.

Siguiendo con Andalucía, en 1966, Antonio Ojeda escribía en el catálogo a propósito de una exposición del Grupo Jaén:

*La Historia del Arte nos enseña que la creación artística no es únicamente una exaltación de valores intrínsecos, necesita además que responda a su época... para que sea arte vivo. Tampoco es privilegio de un hombre solo... siempre existe un amplio campo de influencia que abarca universalmente la creación de generaciones contemporáneas... Sorprende que, a un tiempo en el cual se discute la vigencia del arte, que se debate en crisis su constante mutación y cuya principal característica es la impopularidad, por contraste, surjan cada vez mayor número de personas con auténtica vocación artística, dispuestas a fomar la vanguardia de una cruzada capaz de aportar esa vigorosa transformación que se está necesitando... Luchando contra toda situación marginal, para dar testimonio d su existencia creadora...*³⁷

Exponían en la ocasión: Francisco Baños, Carlos Barrera, Francisco Cerezo, José Cortés, José Horna, Domingo Molina, Dolores Montijano, Fausto Olivares, Luis Orihuela, Martín Ripoll, Damián Rodríguez Callejón y Miguel Viribay.³⁸

³⁶ «Exposiciones. Equipo 57», *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*, consulta [7-12-2007], <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/equipo57/frame.htm>

³⁷ OJEDA, A., *Exposición Grupo Jaén*, Sala de Arte del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1969, catálogo.

³⁸ *Ibidem*.

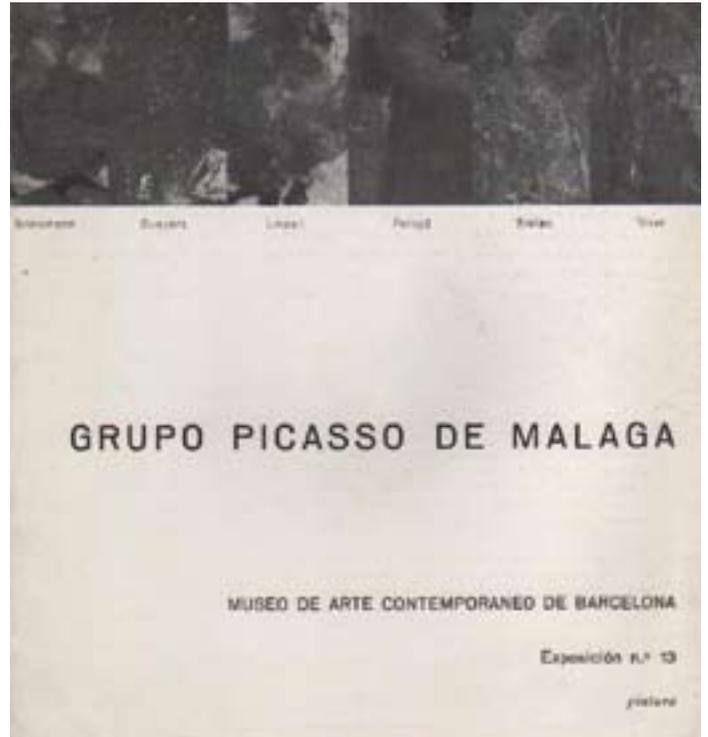
Al nivel del grabado, la tesis de María José de Córdoba Serrano estudió «Los grupos en la renovación artística granadina. Décadas 60 y 70». En ella ampliaba y matizaba considerablemente el estudio de los grupos dedicados al soporte gráfico en grabados dentro del ámbito específico de Granada.³⁹ Mas allá del concepto de grupos pero incluyéndolo, el trabajo de Carmen Guerrero profundizó en la riqueza de este soporte.⁴⁰

EL ARTE VANGUARDISTA EN MÁLAGA: EL GRUPO PICASSO

El vacío cultural producido en Málaga a raíz de la Guerra civil fue inmenso, como evidencia Francisco J. Palomo Díaz, similar en muchos aspectos al que se produjo pro toda España en los años cuarenta. El corte con los intentos renovadores de la Asociación Libre de Artistas –A.L.A.– mientras el arte era copado desde perspectivas academicistas, dio lugar en 1953 a la creación de un grupo con el nombre informal de «Peña Montmartre», evocando su lejano París. En él estaba Jorge Lindell, junto con otros artistas, pintores, como Enrique Godinos, Guevara, Virgilio y Alfonso de Ramón, con una zona más juvenil que formaban Francisco Hernández, Jiménez Alonso, Jiménez España, Díaz Mena, Alberca, Eugenio Chicano, García Cuenca, José Azaustre, Pérez Estrada, Rodrigo de Vivar entre otros. Exponían de modo permanente en un local, además de en grupo en Málaga y en Granada. Con el apoyo teórico de Tembory y de Fernández Canivell más

³⁹ En 1994 tomé parte del tribunal de la defensa y lectura de su Tesis Doctoral con este trabajo en la Facultad de Bellas Artes de Granada, con el que se doctoró, bajo la dirección de Pedro Galera Andreu y la codirección de Manuel Gragera Martín de Saavedra, obra inédita. Datos de la autora DE CÓRDOBA SERRANO, María José: [consulta: 9-12-2007]: «María José de Córdoba Serrano . Datos personales», <http://www.geocities.com/amprusa/curri.html>

⁴⁰ Formé parte también del tribunal de la tesis de GUERRERO VILLALBA, C.: *El Arte Gráfico en Andalucía: (1940- 1990)*, Villalba, dirigida por el Profesor de Antonio Moreno Garrido, defendida en Noviembre de 1997. Este dato se reflejada en <http://www.ugr.es/~hstarte/arte/profesores/morenogarrido.htm> [Consulta: 9-12-2007]



Portadas de catálogos del Grupo Picasso.

investigación

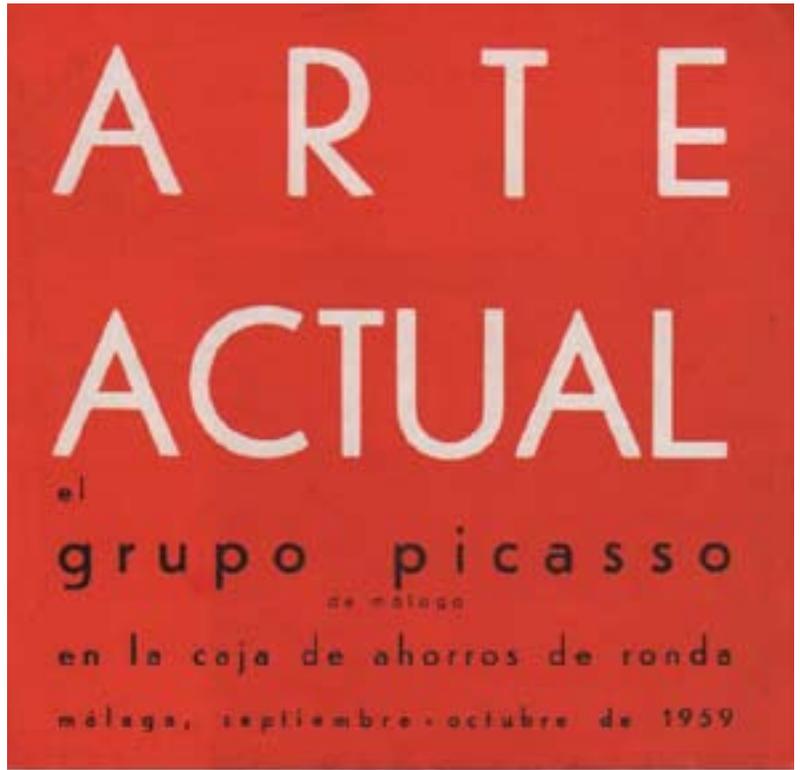
el escritor Alfonso Canales, entre sus actividades de difusión del arte de vanguardia -histórica- fueron conociendo las tendencias internacionales y generaron discusión en torno a la pintura de Paul Cézanne. Como aclara Francisco Palomo, la peña tenía ideas artísticas dispares y poco estructuradas, con desorientación salvo en el consenso común en contra del academicismo.⁴¹

El Grupo Picasso

Fue fruto del viaje en 1956 de Jorge Lindell, Guevara, Alfonso de Ramón, Alberca, Virgilio y Vicente Serra a París. Visitaron a Picasso en Antibes, que vio el gesto con simpatía y apoyo. «*L'Humanité se hizo eco de esta visita, siendo por ello amenazados en la Embajada Española. Los pintores asustados, denegaron el ofrecimiento del maestro para que expusieran en su galería parisina, prefiriendo colgar, sin pena ni gloria, en la sede diplomática antes de regresar a España*»⁴².

Fue a su regreso cuando fundaron algunos de ellos el grupo Picasso: Lindell, Alberca, Juan Montero, Alicia Muñoz, Alfonso de ramón, Valeriano García y el joven Enrique Brinkmann. Más tarde pasaban a engrosarlo Chicano, Rodrigo Vivar, José Guevara, Owe Pellsjö, Stefan V. Reiszvitz (el primero sueco, el segundo alemán), Marina Barbado y Manolo Barbadillo. Destaca la aportación de artistas extranjeros establecidos en Málaga, que podían aportar ideas nuevas y sobre todo, información.

Eduardo Westerdahl consideró que este grupo realizaba una aportación de primer orden destacando el hecho de que en 1957 también se creaba, entre otros, el grupo El Paso y que el deseo de renovación en el país era generalizado⁴³. Se propusieron la investigación artística a título particular comunicándose «con voluntad de comunica-



Catálogo del Grupo Picasso, 1959.

⁴¹ PALOMO DÍAZ, F. J.: «En torno al magicismo», *La pintura en Málaga*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 51-78.

⁴² *Ibidem*, pp. 52.

⁴³ *Ibidem*, pp. 53-54.

ción e intuición» según Lindell ⁴⁴de manera intuitiva, no entraron el ámbito del arte conceptual y se disolvieron en 1964 tras llegar a soluciones plásticas divergentes.

En el grupo, estudiado a varios niveles en el ámbito malagueño, destacaba por su madurez Jorge Lindell. En su ideario crítico, afirmaba la utilidad del arte como herramienta de comunicación y mejora de las relaciones humanas, lejos de la concepción que lo relega a la ornamentación. También afirma su papel lejos de ser instrumento comercial, de prestigio social y elemento meramente decorativo. ⁴⁵ En lo visual y plástico, preocupado por las texturas, en consonancia con la abstracción matérica, pero depurando sus efectos hasta lograr efectos de abstracción lírica.

El artista sueco Owe Pellsjö, componente del grupo, relataba en 1961 las características del mismo, que formaba parte del MAM o Movimiento Artístico del Mediterráneo, Consideraba natural que tomaran el nombre del artista malagueño no solo por ser «...malagueño por los cuatro costados sino porque vio en su paisano el mayor ejemplo de espíritu abierto e inquieto.» , y ponía de relieve la hostilidad a veces e indiferencia en general del ambiente cultural malagueño de entonces.⁴⁶

El grupo no tenía manifiesto colectivo, ni tampoco dependía estéticamente de Picasso⁴⁷, pero sí reunía un afán y características de vanguardia que suelen ser, por lo mismo, minoritarias como avanzadilla cultural.

Las referencias de sus artistas al MAM ponen de relieve el interés internacional que representaba aquella meta agrupación de artistas según raíces culturales, que incluía artistas y grupos desde Soria a Ibiza, pasando por la antigua Yugoslavia o Italia.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁵ LINDELL, J.: carta personal a Julia Barroso, Oviedo, fechada en Málaga, 21 de mayo de 1982, archivo particular. Agradezco al artista los materiales y comentarios enviados en su momento a propósito de los grupos de arte en Málaga.

⁴⁶ PELLJÖ LUNDMARK, Owe, «El Grupo Picasso de Málaga: Afirmación personal. Protesta colectiva. Forma parte de l movimiento Artístico del Mediterráneo», *Revista Gran Vía*, Barcelona, 15-octubre 1961, p. 18.

⁴⁷ BARROSO, J.: ob. ct., pp. 184,

El Grupo expuso, entre otros ámbitos, en la Casa de Cultura de Málaga, en el Museo de Bellas Artes de Málaga, en la caja de Ahorros de Ronda en Málaga, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, en el Círculo de Bellas Artes de santa Cruz de Tenerife, en el Instituto de estudios Hispánicos de Puerto de la Cruz, en la delegación de Información y Turismo de Melilla, en la Casa regional de Málaga en Madrid.⁴⁸

El Grupo Picasso de Málaga (1957-1964) cuenta con un artículo monográfico de Pedro Casero Vidal⁴⁹, y con múltiples referencias en la prensa malagueña reciente, a raíz sobre todo de la reciente creación del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga. De ellas destaco, por sintética, la recepción que se hace en la página *Malagaes.com* con el título de la sección del museo *Los orígenes de la renovación plástica en Málaga* que señala: *...Bajo este epígrafe se han reunido aquellos pintores que en la década de los cincuenta iniciaron en Málaga un movimiento renovador hacia la modernidad. Se aglutinaron bajo el nombre de la Peña Montmatre primero, y después de que cuatro de ellos visitaran a Picasso en su casa de la Riviera francesa, se convirtieron, con el resto de malagueños que participaron de su entusiasmo, en el Grupo Picasso. Fueron los responsables de incluir a Málaga en la calidad artística del siglo XX en la línea de la disidencia y la modernidad. Este espacio se concibe como un homenaje a ellos.*

La selección elegida es: Gabriel Alberca, Bodegón; Barbadillo, Módulos; Enrique Brinckman, Apuntes de elementos; Eugenio Chicano, Yo predico un amor inexorable; Virgilio Galán, Tragedia; José Guevara, Paisaje; Jorge Lindell, Motor sincrónico; Alfonso de Ramón, Barca fenicia; Rodrigo Vivar, El cetro; Stefan, La señorita del cuarto del cuarto de hora. Francisco Hernández esta presente por una doble causa, por ser uno de aquellos que se plantearon la renovación y por ser el autor de Retrato de Luis Molledo, pintor que no perteneció a estos grupos pero que, afincado en Málaga desde la década

⁴⁸ «Jorge Lindell», *II exposición de pintores andaluces*, Catálogo. Universidad de Sevilla, Extensión Universitaria, marzo-abril 1979.

⁴⁹ CASERO VIDAL, Pedro: «Grupo Picasso de Málaga. 1957-1964», *Boletín de arte*, nº 22, 2001, pags. 391-408

investigación

*de los veinte, fue el primero que con su surrealismo erótico introdujo una rabiosa modernidad en la ciudad. Con esta obra se pretende hacerle un homenaje*⁵⁰.

Todavía en 1982 otra agrupación de artistas, el *Colectivo Palmo de Málaga*, aglutinaba a muchos de los artistas del Picasso y a otros nuevos; Barbadillo, Pepa Caballero, Díaz Oliva, Ruano, Lindell, Brinkmann, Stefan Reisz, Maruna, Jiménez, Martínez Labrador y Juan Béjar, con una exposición conjunta en el Museo Casa de los Tiros de Granada⁵¹.

Concluyo que estas constataciones y reflexiones indican que merece la pena no sólo valorar y conservar ese

patrimonio reciente y en formación del arte malagueño actual. Sobre todo, además, que su evocación puede ser estímulo para el ejercicio de un arte vivo, crítico y actualizado. Aunque, por fortuna, nos alejemos de aquellas duras condiciones sociopolíticas en que nacieron la generalidad de las vanguardias artísticas y, en particular, el «Grupo Picasso de Málaga», las actuales condiciones de rápida obsolescencia, mercantilización y crítica de arte sustituyen de manera fáctica a la censura oficial en que se desarrollaron las artes de los períodos referidos, y mantienen vigente la dureza de un arte que sea creativo y original como la vida misma. ■

⁵⁰ S.F. «Málaga cuenta desde hoy con un Museo del Patrimonio Municipal», 06/03/2007.- www.malagaes.com, [consulta: 11-12-2007]

⁵¹ Catálogo /Cartel del colectivo «Palmo», Granada, Museo Casa de los Tiros, 6-24 marzo, 1982.

El diccionario

de tradiciones y costumbres andaluzas
en la literatura y artes plásticas
del siglo XIX y las nuevas tecnologías*

Los estudios e investigaciones sobre el siglo XIX han experimentado un incremento sustancial desde el último tercio del siglo XX, que ha permitido una aproximación más precisa a la percepción de su devenir cultural. Tal acercamiento ha evidenciado que tanto las tradiciones como las costumbres sociales han sido tema habitual de la literatura y las artes plásticas, a veces, condicionado por una serie de factores que implican más que una simple descripción.

El análisis de estos temas en su representación plástica y literaria debe hacerse desde un planteamiento metodológico y conceptual orientado al esclarecimiento de los elementos de mediatización del contexto en el que se desarrollaron. Concretamente, es interesante profundizar en el modo en que la cultura burguesa ejerce su influencia mediante estos relatos en la elaboración de unos nuevos modelos determinadores de las señas de identidad de un territorio, haciendo que el modelo de definición de lo andaluz llegara a ser sinónimo de lo español. Precisamente es a partir del Romanticismo cuando este proceso se inicia, con el interés por la recuperación de tradiciones y costumbres, codificadas y difundidas.

En este contexto, se germina el Proyecto I+D de la Secretaría General del Ministerio de Educación HUM 2005-01196 / *Arte, Tradiciones y Costumbres andaluzas en la literatura y las Artes plásticas del siglo XIX* y en el marco de las investigaciones realizadas en él y como resultado de los trabajos efectuados, se desarrolla el *Diccionario de Tradiciones y costumbres andaluzas en la literatura y artes*

* Este trabajo es fruto de los resultados de investigación del proyecto I+D de la Secretaría General del Ministerio de Educación HUM 2005/01196 *Arte, tradiciones y costumbres andaluzas en la literatura y las artes plásticas del siglo XIX*.

investigación

plásticas del siglo XIX. Se trata de una plataforma virtual que nace con el objetivo de indagar en las raíces de la cultura española, especialmente andaluza, a través de aquellas manifestaciones populares que quedaron fijadas y difundidas a través de las artes visuales (pintura, artes gráficas, grabados, fotografía) y la literatura, como consecuencia de la selección que sobre ellas efectuaron los intereses de la cultura burguesa de la época.

La pertinencia del diccionario que planteamos radica básicamente en la ausencia, hasta este momento, de una base de datos exhaustiva sobre el tema. Se trata de un tesoro jerárquico presentado mediante una aplicación Web para la gestión de fuentes literarias y artísticas relacionadas con usos y costumbres. El diccionario nos aportará una herramienta para sistematizar las tradiciones sociales y populares del siglo XIX y primeras décadas del XX, sus representaciones artísticas y literarias y la variabilidad o coincidencia de su práctica con su relato textual y visual. Está dirigido a investigadores que aborden estos temas de estudio y representa un útil instrumento documental y una aportación fundamental en el campo de la terminología, la antropología, la historia de las representaciones y la literatura, puesto que constituye un importante punto de partida para facilitar el trabajo de localización de la información.

El trabajo está dirigido por la profesora Teresa Sauret Guerrero, investigadora principal del proyecto, y su realización ha sido posible gracias a la participación de un equipo interdisciplinar constituido por Teresa Sauret, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Amparo Quiles, profesora de Literatura de la Universidad de Málaga, M^a Isabel Jiménez, profesora de Literatura de la Universidad de Málaga, Reyes Escalera, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Elisabel Chaves, investigadora de la Universidad de Málaga, Ana Aranda, profesora de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, y Victoria Quintero, profesora de Antropología de la Universidad Pablo de Olavide.

El primer objetivo del proyecto es la investigación sobre el papel de la burguesía en la difusión y codificación de las costumbres y tradiciones españolas, definidas en

las andaluzas. Para ello, se procede a la codificación de un corpus documental de tradiciones, relatos literarios y de imágenes producidas a través de las artes gráficas, el grabado, la pintura y escultura e incluso la fotografía, trabajadas y difundidas en la época, que se analizarán bajo la perspectiva del descubrimiento del tratamiento que reciben en su narrativa.

El segundo objetivo es el análisis comparativo de las tradiciones y costumbres de la época desde los puntos de vista antropológico-etnográfico, artístico y literario, para entender:

*Las tendencias del gusto burgués en arte y sus intereses literarios, la paulatina preocupación por la plasmación de la inmediatez y lo real, e incorporación de los lenguajes estéticos modernos a una narrativa que tuvo como resultado la puesta en uso del realismo en literatura, pero que en arte se quedó sólo en la intención de parecer modernos, no yendo más allá de un eclecticismo que aspiró a asociarse con modernidad y progreso cuando adoptó la fotografía como terreno de expresión y exigió inmediatez y concreción en las formas, que no en los contenidos.*¹

Estos análisis se están enfocando a la realización de un *Diccionario de costumbres y tradiciones andaluzas del siglo XIX* cuyo objetivo es contribuir a la redefinición de la cultura del siglo XIX a partir del descubrimiento de las realidades de las costumbres y tradiciones andaluzas trasladadas a las narrativas literarias y artísticas.

La metodología de trabajo utilizada está marcada por una interdisciplinariedad cuyo propósito es completar y lograr un mayor enriquecimiento de las investigaciones, que se realizaron desde distintas perspectivas, como la antropológica, disciplina obligatoria para el análisis del objeto de estudio. En segundo lugar, la literaria, ya que el relato costumbrista, mediante el ejercicio romántico y realista posterior, es una de las principales fuentes

¹ SAURET, T.: Memoria del proyecto I+D de la Secretaría General del Ministerio de Educación HUM 2005/01196 *Arte, tradiciones y costumbres andaluzas en la literatura y las artes plásticas del siglo XIX*.

para establecer la codificación y descodificación de los tópicos que se difundirán de las costumbres y de los usos sociales. Y por último, la artística,

*... tanto desde su perspectiva iconográfica como estética, ya que, al trabajarse especialmente a partir del romanticismo y masivamente en el último tercio del siglo, el prurito del verismo, conceptual y formal, contribuirá a dar cuerpo de realidad a las alteraciones que el relato visual efectuara sobre las tradiciones y las costumbres, las viejas y las nuevas.*²

Pero el trabajo no sólo fue orientado desde la interdisciplinariedad, sino también desde la exhaustividad, pues el primer paso fue la recopilación de las tradiciones y costumbres andaluzas en uso en el siglo XIX, atendiendo a una clasificación que se correspondiera con las categorías representadas en el gráfico adjunto.

A continuación, se focaliza la investigación en las manifestaciones de aquellas categorías que han pasado al relato escrito y visual, con el fin de contrastar y extraer las conclusiones. Para este propósito, a lo largo de tres años de trabajo, la metodología empleada se materializa en las siguientes tareas: En primer lugar, el trabajo de campo, enfocado hacia la captación de fuentes antropológicas, literarias (novelas, ensayos, diccionarios, folletos, panfletos, textos en general), artísticas, iconográficas (pintura, escultura y artes gráficas, grabados y litografías), documentales, fotográficas y periodísticas.

Gracias a que a partir del romanticismo, especialmente mediante el costumbrismo, se extiende y multiplica la reproducción y codificación de tipos y costumbres en el lenguaje plástico y visual (pinturas, esculturas, dibujos, ilustraciones, estampas, litografías y grabado, posteriormente la fotografía), se obtenido un material muy rico para el análisis y catalogación. Paralelamente, se presta especial atención a los fondos documentales, literarios, crónicas periodísticas, etc. que completan de manera decisiva la información sobre los usos y costumbres de la época.

En segundo lugar, se realiza una codificación de costumbres y tradiciones sociales y populares del ámbito andaluz y durante el siglo XIX y primeras décadas del XX, especialmente las que habían tenido una proyección en la literatura y las artes plásticas, para a continuación, efectuar una puesta en relación de aquellas costumbres en uso con las narradas en la literatura y el arte, y estas manifestaciones entre sí, mediante análisis antropológicos y críticos. Una vez seleccionadas aquellas en las que existía correspondencia, se plantea una nueva metodología analítica en la que las opciones literarias, visuales y antropológicas pudieran interrelacionarse y completarse, codificando usos, costumbres y tipos a través del análisis de los relatos, imágenes y documentos, que se sistematizó en la elaboración de voces.

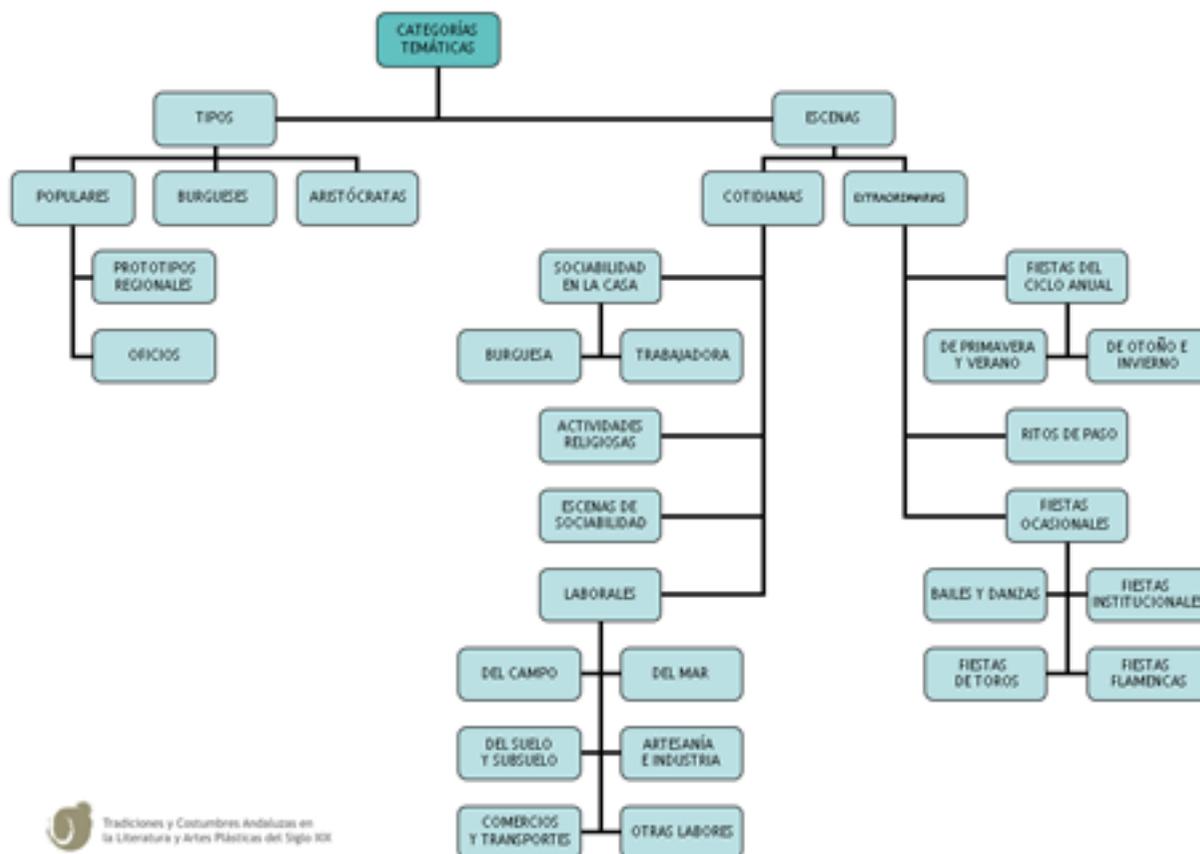
Por último, se está procediendo a la redacción de textos y la informatización de la información a través de la creación de banco de datos de imágenes, textos y costumbres. El catálogo resultante de usos y costumbres codificados, cruzado con sus manifestaciones plásticas, documentales y literarias se verterá en cada una de las entradas que constituyen el *Diccionario de tradiciones y costumbres andaluzas del siglo XIX*.

Éste, configurado a modo de base de datos, está compuesto por dos recursos digitales que no sólo se complementan, sino que se interrelacionan y se encuentran hipervinculados: el ya mencionado corpus visual, textual y documental sometido a un proceso de informatización y convertido en una importante herramienta de difusión para el investigador que necesite localizar una imagen o fragmento literario sobre el ámbito de estudio; y un tesoro, en el que cada uno de los descriptores, que se corresponden con la clasificación de categorías antes descrita, ha sido analizado, contrastado e interrelacionado con los demás. De esta manera, el tesoro, a modo de glosario estructurado o lenguaje de indización controlado, contiene los análisis y clasificaciones de los conceptos y términos extraídos del estudio pormenorizado del corpus.

La norma ISO 2788-1986 define un tesoro como «un vocabulario controlado y dinámico, compuesto por

² SAURET, T.: Memoria del proyecto... *Op. cit.*

investigación



 Tradiciones y Costumbres Andaluza en la Literatura y Artes Plásticas del Siglo XXI

términos que tienen entre ellos relaciones semánticas y genéricas y que se aplica a un dominio particular del conocimiento». La función de un tesoro es hacer claras las relaciones entre los términos del vocabulario estructurado del que está compuesto, los cuales serán utilizados para el análisis y la recuperación del documento y están organizados, en función de su relevancia, en términos principales (descriptores) y términos secundarios (denominados no descriptores para evitar la sinonimia). Los términos candidatos se analizan bajo una concepción lingüística homogénea para unificar criterios de acuerdo con la Norma UNE 50-106-90, de Directrices para el establecimiento y desarrollo de tesoros.

Una vez realizado el proceso de recopilación de términos, partiendo del sistema de clasificación de categorías, y del estudio analítico y crítico del material, se procede al establecimiento de relaciones de equivalencia entre los términos. Según su contenido conceptual, se establece un sistema de relaciones entre estos términos. Por un lado, las relaciones jerárquicas, que los organizan de manera vertical según su grado de especificidad pues en ellas un término se considera superior o genérico de otro³. Concretamente, se establece una multijerarquía,

³ Para la presentación de las relaciones jerárquicas se utilizan las siglas T.G. (Término Genérico) y T.E. (Término Específico), SY (sinónimo), RT (término relacionado), etc.

puesto que cada descriptor puede estar asignado a varios temas y categorías de la clasificación.

Por otra parte, se determinan relaciones asociativas, que ordenan de manera horizontal aquellos términos que, aunque no mantengan una vinculación jerárquica, sí poseen asociaciones de contenido conceptual⁴. Por último, las relaciones de equivalencia, existentes entre términos que contengan mismos significados.

La estructura del tesoro es en forma de árbol, puesto que se está elaborando siguiendo una jerarquía en la que cada descriptor, además de contar con un descriptor genérico, posee varios descriptores con los que está asociado de manera ascendente o descendente. Y, a su vez, podemos decir que se trata de un tesoro reticular, en forma de red, pues está claro que los descriptores quedan entrecruzados e interconectados.

La parte principal del tesoro está formada por el listado de las entradas en orden alfabético, cada una de las cuales puede ir acompañada de otras entradas complementarias que se configuran y presentan de la siguiente manera: a cada descriptor (término preferente) corresponde un código temático, procedente de la clasificación de categorías, representado numéricamente para su ubicación en el árbol vertical y jerárquico; cuando en un término existen relaciones de equivalencia, la relación USE aparecerá en un no descriptor o término secundario, indicando el descriptor o término preferente que debe utilizarse en la búsqueda en línea. Las relaciones jerárquicas se indican con TG y TE, haciendo referencia al término genérico (TG) en el que se incluye el descriptor y a los específicos (TE) que, a su vez, comprende. Con respecto a las relaciones asociativas, se alude con TR (término relacionado) a aquéllos con los que el descriptor tiene relación, aunque correspondan a otro tipo de documento.

En consecuencia, el usuario puede navegar por el diccionario consultando, mediante la introducción de una palabra clave en el campo de búsqueda, la descrip-

Tradiciones y Costumbres Andínicas en la Literatura y Artes Plásticas del Siglo XIX

Retrato de familia

Número: 1.1.1.2.1.1.1
Categoría temática: 2.7.2.1
Descripción básica: Retrato costumbrista de interior de una familia indígena

Subtítulo: Retrato de familia
Autor: Domingo Barba Bolognini, Valeriano (Barba)
Origen: Suramericano
Cronología: 1885 (1885)
Técnica: Óleo sobre lienzo
Medida: 271 x 130 cm.

Fuentes

Biografía

QUIROGA, L., La vida cotidiana en la pintura andina, 1980, p. 96 y 122.
GÓMEZ MORENO, M. E., "Pintura y Saneadura española del Siglo XIX", Sursum Corda, 1999, pp. 271-272.
CIRIO MALDONADO, J. R. y VARGAS OTAZO, E., La pintura costumbrista en el Museo de Cuzco. Catálogo de la exposición homónima, 2006, pp. 58-59.
ROMÁN Y PÉREZ DE LA ROSA, C., Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cuzco, 1964, pp. 148-170.
Barrón y Vargas, Antonio de la (1985). De la Sustracción a nuestros días. Historia del Arte en Arequipa, 3 (pp. 144 y 147); pp. 148 y 151.
VALDIVIAO, E., Historia de la pintura andina, 1996, pp. 347 y 348.
POMÁN, J. M., "Guillermo Adolfo y su familia indígena. Según el cuadro del Museo", Boletín del Museo de Cuzco, 1923, pp. 123-129.
QUIROGA, L., "Un cuadro de Valeriano B. Bolognini", Boletín del Museo de Cuzco, 1923, pp. 93-94.
GARCÍA RELLERIO, J. L., Arte Español de la Sustracción y del Siglo XIX, 1988, p. 202.
CUEVAS CUEVAS, M. y VERA PINOCH, J. M. et al., Retornos del Museo de Cuzco. Catálogo de la exposición homónima, 2004, pp. 62 y 63.
QUIROGA, L., Obras Nuevas en Museo Andino, Catálogo de la Exposición Obras Nuevas en Museo Andino, 1969, pp. 103 y 107.
GARCÍA RELLERIO, J. L., "El Arte del Siglo XIX", Ara Huancayo, 1988, pp. 281 y 287.
GUERRERO LONJILLO, J., Valeriano Bolognini, 1974, pp. 57 y 64-65.
GUERRERO LONJILLO, J., "Las pinturas románticas cuzqueñas", Archivo-Registros. Revista Histórica, Literaria y Artística, 1948, p. 85.

Ubicación: Museo de Cuzco

Observaciones: Concreta a la familia del pintor en 1881

Descripción: La escena se sitúa en un interior indígena en el que se retrata una familia de cuatro miembros: la madre, sentada con su hijo en brazos, en el centro, sobre una alfombra que tiene sobre sí un gato; a su izquierda, se encuentra su hijo con apariencia de niño sin sereno. A la izquierda de la niña se dispone una cuna con colcha, y detrás, una mesa con un florero. A la izquierda de la escena, se sitúa el padre, sentado en una butaca, y, a su lado, un perro. El fondo, se componen un paisaje y un cuadro de tema religioso.

Archivos asociados:

[Ver archivo gráfico original y alta resolución](#)

⁴ Este tipo de relación viene representado mediante las siglas T.R. (Término Relacionado).

investigación

ción antropológica asociada al descriptor, recuperar los textos literarios y periodísticos en los que se encuentra insertado, las imágenes artísticas que lo han empleado en su temática o que acompañan a los textos, además del análisis crítico de estas representaciones, con lo que el investigador podrá visualizar en paralelo todos los resultados de su consulta y realizar comparaciones entre ellos. A su vez, cada descriptor mostrará una serie de descriptores asociados, como autores, lugares, técnicas, etc. que ofrecerán la posibilidad al usuario de profundizar en más campos de conocimiento.

La propuesta, al estar circunscrita al ámbito andaluz, intenta plantear las relaciones de las tradiciones y costumbres en este espacio territorial, pero entendiéndolas como consecuencia de nuestro vínculo al área nacional en tanto que muchas de ellas llegaron a ser representación y sinónimo de lo español. Centrarnos en el siglo XIX es razón que viene justificada por el interés que se suscita en ese siglo, por responsabilidad de la filosofía romántica, por rescatar y desarrollar aquellos parámetros culturales que sirven para justificar personalidades e idiosincrasias⁵.

Es indiscutiblemente necesario plantear una investigación centrada en la concreción y determinación de esas señas de identidad conformadas a partir de las tradiciones y las costumbres, especialmente cuando ha sido un objetivo que no ha sido abordado hasta este momento desde las perspectiva que ofrece la literatura y las artes plásticas, marcos que han configurado, y codificado, las imágenes de proyección, y su difusión, de las citadas tradiciones y costumbres. ■

BIBLIOGRAFÍA

ABEJÓN PEÑA, T., «Un instrumento versátil e idóneo para la intervención de sistemas de información: Tesouro del Patrimonio Histórico Andaluz», PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Año nº 8, Nº 31, 2000, pp. 134-141.

GARCÍA JIMÉNEZ, A., «Instrumentos de representación del conocimiento: tesauros versus ontologías», Anales de Documentación, nº 7, 2004.

LIMÓN RODRÍGUEZ, S., «El Tesouro de Arte y Arquitectura (AAT) en el web del Instituto Getty para la Investigación», PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, ISSN 1136-1867, Año nº 8, nº 31, 2000, pp. 206-207.

LOPEZ ALONSO, M., «Integración de herramientas conceptuales de recuperación en la web semántica: tesauros conceptuales, ontologías, metadatos y mapas conceptuales», VII Encuentros Internacionales sobre Sistemas de Información y Documentación, Zaragoza, 2003.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, M. H., «El Tesouro de Patrimonio Histórico Andaluz: un reto institucional y metodológico», PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Año nº 8, nº 31, 2000, pp. 130-133.

PÉREZ AGÜERA, J. R. Automatización de Tesauros y su utilización en la Web Semántica. [<http://www.ub.es/bid/13perez2.htm>]

RODRÍGUEZ ORTEGA, N., «Un proyecto de estudio en la historia del arte: presentación y descripción de un modelo de tesouro pictórico-artístico (I)», Boletín de arte, nº 20, 1999, pp. 395-422

RODRÍGUEZ ORTEGA, N., «Una 'realidad' para la investigación en la Historia del Arte: Tesouro Terminológico-Conceptual de los discursos teórico-críticos y estéticos (II)», Boletín de arte, nº 24, 2003, pp. 71-102.

⁵ SAURET, T.: Memoria del proyecto... *Op. cit.*

Evocación y recuerdo de un encuentro: Picasso y los jóvenes pintores malagueños

En noviembre de 1957, en Villa Californie (Cannes), la casa en la que Picasso vivía junto a su mujer Jacqueline, tuvo lugar un emotivo encuentro entre el maestro y cuatro jóvenes creadores malagueños: Gabriel Alberca (1934) Alfonso de Ramón (1931) José de Guevara (1930) y Virgilio Galán (1931-2001).

Cincuenta años después, la ciudad de Málaga y, en concreto, el Museo del Patrimonio Municipal, a través de la exposición *Itinerario hacia Picasso: Málaga-Cannes Villa California, 1957 (Homenaje a Alberca, De Ramón, Guevara, Virgilio. 1957-2007)*, celebrada de junio a noviembre de 2007¹, ha querido recordar aquel encuentro y rendir homenaje a estos cuatro jóvenes pintores que emprendieron la aventura de encontrarse con Picasso, su paisano, y que con esta aventura, comenzaron, casi sin darse cuenta, el retorno de Picasso a Málaga.

La charla que discurre a lo largo de estas páginas tuvo lugar el día de la inauguración de la exposición, a la que acudieron, ilusionados y satisfechos, Alfonso de Ramón y José de Guevara. No pudimos contar con la presencia de Gabriel Alberca que por motivos personales no pudo venir, ni de Virgilio Galán, que nos dejó tristemente en 2001, pero a los dos los tuvimos muy presentes durante las más de dos horas en las que conversamos sobre aquel acontecimiento que tan honda huella dejó en la memoria de sus protagonistas.

¹ *Itinerario hacia Picasso: Málaga-Cannes Villa California, 1957 (Homenaje a Alberca, De Ramón, Guevara, Virgilio. 1957-2007)*, Málaga, Ayuntamiento MUPAM, 12 de junio-30 de noviembre de 2007. Comisaria: Teresa Sauret.

entrevista



Así pues, esta charla está construida desde la emotividad y la memoria personal de Guevara y de De Ramón. Su objetivo no es ni el rigor documental ni la exactitud del dato, sino la evocación y el recuerdo emocionado. Con todo, a través de los recuerdos compartidos por estos dos pintores nos aproximamos a aspectos interesantes para comprender la relación de Picasso con Málaga: aflora ese «malagueñismo» de Picasso, del que hablara ya en su día Agustín Clavijo (1981: 103-108), contradiciendo las afirmaciones de Estrada Segalerva (1971); el recuerdo constante de su tierra natal; y el deseo de que en su ciudad hubiese expuesta obra suya, pese a que este deseo sólo pudiera materializarse casi cincuenta años después.

EL VIAJE

Vamos a empezar por lo primero, reconstruyendo el viaje; un viaje que tiene ciertos tintes romántico-novelescos: un grupo de jóvenes, montados en una furgoneta, se aventuran, con muchas expectativas y no pocas incertidumbres, en un viaje plagado de anécdotas que se van sucediendo a lo largo del trayecto...; un viaje que también se encuadra en la tradición de esos «itinerarios artísticos» que se emprenden con un objetivo formativo, y que finalmente acaban teniendo un poder transformador en quienes los acometen.

La iniciativa del viaje nació de la denominada Peña Montmartre, un colectivo de pintores que tenían su centro de reunión y debate en 'El Palomar' de las Bodegas El Pimpi. La Peña Montmartre, que se esforzaba sin éxito en la renovación del panorama creativo malagueño, espoleada por Vicente Serra -un *bon vivant* local que actuó como «manager», en palabras de De Ramón-, consideró una buena opción viajar a París para conocer de primera mano las nuevas tendencias artísticas, y, por qué no, exponer en la que entonces se consideraba una de las capitales de la creación artística. Así, a lo largo de 1957, va tomando cuerpo la idea de este viaje, que

se inicia el 6 de noviembre de aquel mismo año. Ese día, cuatro pintores, Virgilio Galán, Gabriel Alberca, Alfonso de Ramón y José Guevara, acompañados por el constructor de montacargas Francisco Ramos y su hijo Paquito, se suben a una furgoneta DKW, propiedad de Ramos, y comienzan un itinerario que les llevará al encuentro con París, pero, y sobre todo, al encuentro con su paisano Picasso.

Nuria Rodríguez El motivo «oficial» del viaje era exponer en la Embajada de España en París y conocer el ambiente artístico parisino. ¿Por qué y cómo surgió, entonces, esta idea de parar en Cannes para visitar a Picasso? ¿Se sentían de algún modo afines a sus ideas artísticas y políticas o sólo les unía el paisanaje? ¿Fue una idea surgida simplemente al azar, sin otra motivación que el hecho de que pillaba de paso...?

José Guevara La idea del viaje surgió casualmente, en la Noche Vieja de 1956. Aquella noche, paseando por la Plaza de la Constitución, me encontré a Vicente Serra y tomando unas copas para celebrar la entrada del nuevo año, con la alegría del alcohol, se nos vino el pensamiento de por qué no exponer en París... Y decidimos que hablaríamos de ello en la próxima reunión que tuviésemos en El Pimpi. Claro, en aquellos momentos nadie tenía ni un duro para semejante viaje. Pero entonces, un industrial de Málaga, Paco Ramos, se prestó para facilitarnos el transporte, comprometiéndose a llevarnos y a traernos a cambio de pagarle la gasolina..., aunque sólo nos llevó, porque tanto él como su hijo se volvieron el día 26 de noviembre, después de la comida con el embajador de España.

NR Por tanto, el motivo principal del viaje fue exponer en París.

JG Exponer y visitar a Picasso.

Alfonso de Ramón Primero, conocer a Picasso. Desde el principio, la motivación principal fue conocer a Picasso.

JG Sí, aquello fue un peso muy fuerte, pero también nos ilusionaba ver y conocer París, y exponer allí.

NR Pero, dado que en la década de los cincuenta las

entrevista

noticias sobre Picasso llegarían escasamente a Málaga, ¿cómo fue la idea de visitar a Picasso?

JG Efectivamente, no llegaba ninguna información sobre Picasso. Picasso, por su clara vinculación con el partido comunista no era bien recibido. Además, su obra era revolucionaria en extremo para lo que se estaba haciendo en España por aquellos años. Pero nosotros sabíamos que existía Picasso y teníamos conciencia de que era un gran pintor. Además, yo había estado estudiando en Barcelona y, naturalmente, los pintores catalanes sí tenían un mayor contacto con Francia y con Picasso. De hecho, el Director de la Escuela Superior de Barcelona, ya estaba queriendo impulsar, en aquel entonces, un Museo Picasso en esa ciudad. Allí el ambiente artístico era muy distinto.

DR Málaga estaba dormida en ese aspecto. Pero nosotros éramos pintores, y sentíamos el arte... y nos movíamos por esos impulsos.

JG De hecho, la Peña Montmartre surge con el objetivo de impulsar la vida cultural y artística malagueña... Pues bien, todo este interés y todas estas actividades tenían que erupcionar, tres o cuatro años más tarde de alguna manera; y esto fue el viaje a París.

NR Sabemos que el viaje contó con el apoyo de todos los organismos oficiales de la ciudad, pero, puesto que la figura de Picasso, vinculado al comunismo, como usted muy bien ha recordado, suscitaba controversias, ¿ocultaron su idea de reunirse con Picasso para evitar susceptibilidades?

JG Más que ocultar, es que no hablamos de ello durante los preparativos del viaje.

NR En la furgoneta de Ramos, además de las obras que el grupo llevaba para exponer en la Embajada de París, iban un buen número de regalos «malagueños» para a Picasso: chanquetes, vinos, ceretes de higos, pasas, almendras, un saco de arena de playa... ¿Cómo surgió esta idea?

DR Se nos ocurrió que a Picasso le gustaría reencontrarse con todo esto, con las cosas de su tierra.

NR Fue un viaje plagado de anécdotas, ¿verdad? Por ejemplo, ¿qué ocurrió a la hora de cruzar la frontera?

JG Pues que nos detuvieron en las dos aduanas.



NR ¿Por problemas con los visados?

JG No, es que, en nuestra ingenuidad, ignorábamos que había que llevar una guía de cuadros y un informe avalando que las obras que transportábamos no pertenecían al Patrimonio Nacional. Nosotros sólo nos habíamos ocupado de solventar la burocracia de nuestros documentos personales.

NR ¿Y cómo se solucionó el problema?

JG Virgilio y yo fuimos a buscar quien debía autorizararnos a pasar. La cuestión es que no lo encontramos, pero cuando volvimos a donde habíamos dejado la furgoneta vimos al resto de los compañeros de viaje tomando coñac con los carabineros, y comiendo con ellos, y contando chistes... Y de pronto, uno de los carabineros nos dice: «pero bueno, cuándo os vais a marchar que se os está haciendo de noche...» Y a nosotros nos faltó tiempo para coger la furgoneta y seguir el camino. Lo que pasa es que en la frontera francesa se nos presentó el mismo problema. Allí, claro, teníamos menos *feeling* con los gendarmes, pero en un descuido de ellos, huimos como pudimos y ya no paramos hasta que nos quedamos sin gasolina.

JG En Béziers, que fue la primera parada que hicimos y donde nos quedamos una semana para exponer en



el Centro Español de Exiliados, decoramos con unos murales de temas andaluces la cafetería de una señora, Marinette, que muy amablemente nos hospedó gratis en el piso que tenía arriba del local. Prácticamente, cerró la cafetería para atendernos a nosotros...

DR Era una señora muy simpática, que nos bailaba tangos argentinos... Sus padres eran oriundos de Granada.

EL ENCUENTRO CON PICASSO

NR Aunque supongo que guardarán recuerdos preciosos del viaje –de hecho, las fotografías conservadas por José de Guevara son muy significativas al respecto-, seguramente lo más impactante que recuerdan sea el encuentro con Picasso.

JG Efectivamente, fue un acontecimiento fabuloso, fantástico; fue un auténtico día de fiesta para nosotros.

DR Bueno, dos días de fiesta, porque estuvimos con él la tarde del 19 y la mañana del 20 de noviembre. Recuerdo la sensación de la furgoneta entrando en aquel espacio, Villa Californie, que era un verdadero palacio,

con aquellos jardines, aquella fachada...

NR ¿Qué impresión les causó estar de pronto frente al genio? ¿Cómo lo recuerdan?

DR ¡Qué sencillo! Era una persona muy simpática, y todo un caballero.

JG Lo que más nos conmovió fue la sencillez, el cariño con el que nos trató...

DR Se mostró muy afable y cercano con nosotros desde el primer momento. Le llamábamos «D. Pablo», y él, muy cariñosamente, nos decía: «D. Pablo, no. Llamadme Pablito; yo soy Pablito para los amigos».

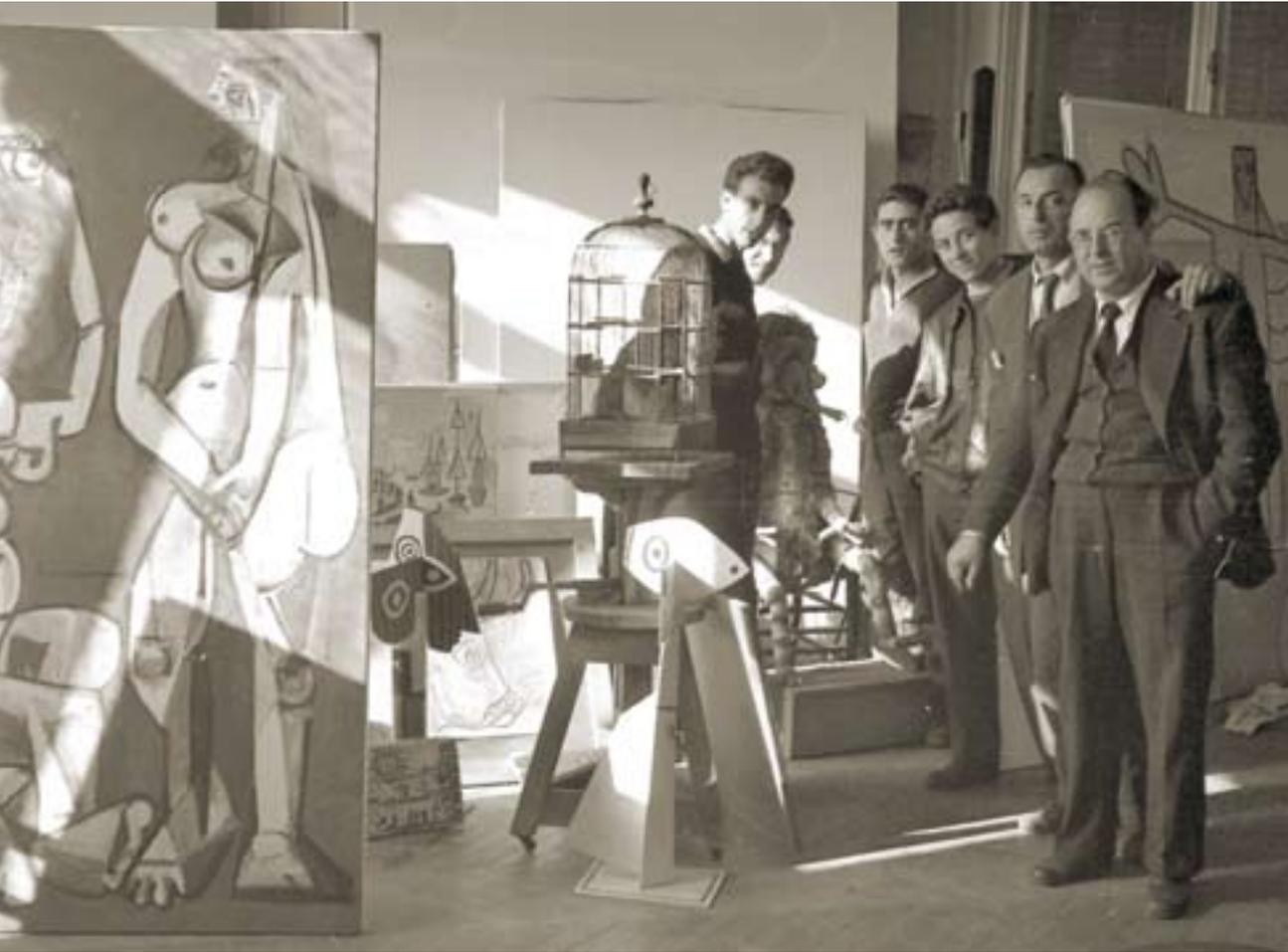
NR ¿Fue entonces un encuentro sencillo, natural y espontáneo, de paisanos que se encuentran y hablan de su tierra?

JG Completamente, en seguida nos dijo: «Podéis visitar la casa y todo lo que queráis...», y nos invitaba a entrar. De hecho, lo estuvimos viendo mientras estaba pintando la versión de Las Meninas, que entonces estaban en la parte de arriba, apoyadas en la pared, como el resto de los cuadros que tenía repartidos por el resto de la casa.

DR Se entretuvo en enseñarnos sus coches...

NR Una de las cosas que más me ha llamado la atención cuando he leído algunos escritos sobre el viaje es, justa-

entrevista



mente, esta afectuosidad mostrada por Picasso, que se interesa por ustedes como si se tratara de un auténtico «abuelo», como él mismo dice: los llama preocupado cuando, una vez llegados a París, no recibe noticias suyas; les da dinero; intenta ayudarlos con la exposición de París; les pide a través de Jaime Sabartés, su secretario, una copia de la foto de la escalera con sus nombres respectivos...

DR Sí; efectivamente, cuando no lo llamamos al llegar a París, como él nos había pedido, nos llamó preocupado pensando que nos había podido pasar algo.

JG Así es, ya llevábamos más de una semana en París, y un buen día apareció Sabartés y nos espetó; «Hay que ver que lleváis ya 12 días en París, y Picasso me ha llamado 10 ó 12 veces preguntando por vosotros...»

DR Le decía a Sabartés, «Pero, ¿dónde están esos niños?»

JG Sí, se interesó muchísimo por nosotros, y no sólo desde el punto de vista personal, sino que también se interesó por nuestro trabajo y por lo que hacíamos. De hecho, volvimos a la mañana siguiente porque quería ver «lo que pintan los jóvenes malagueños». Nos alabó mucho los cuadros que llevábamos para enseñarle. Nos dijo: «Esto está muy bien..., pero no debéis dormiros», con un sentimiento verdaderamente paternalista... Y hablando con Sabartés, le decía: «Bueno, a ver si estos chicos exponen en Louis Leiris», que era la galería donde él exponía en París. Y eso era muy importante para nosotros...

NR Era la primera vez que recibía la visita de sus paisanos. Supongo que le debió resultar conmovedor dada sus difíciles relaciones con el Régimen. ¿Se esperaban ustedes ese encuentro tan afectuoso con Picasso?

JG No, en absoluto. Precisamente, la noche antes habíamos estado visitando una galería en Cannes, y cuando comentamos cuáles eran nuestras intenciones, nos dijeron: «¡Ver a Picasso! Estáis locos de la cabeza. Eso es imposible». Con lo cual, íbamos bastante desanimados al encuentro.

DR De hecho, cuando llegamos a Villa Californie a la mañana siguiente no estaba, según nos dijeron porque había salido. Así que le dejamos a Jacqueline los regalos que llevábamos en la furgoneta, que fue quien nos recibió, y nos dijo que lo llamásemos por la tarde, en torno a las cuatro, que ya estaría de vuelta.

JG Nosotros pensábamos que no nos iba a recibir, y que aquello era una simple larga... Y, por eso, estábamos comiendo muy desanimados... Sin embargo, decidimos probar y llamarlo, tal y como nos había dicho Jacqueline, y fijate que nos cogió el teléfono Sabartés, y nos dice: «¡Pero dónde estáis! ¡Venga, que os está el maestro esperando!» Entonces todos nos pusimos en pie inmediatamente y nos faltó tiempo para salir hacia Villa Californie.

NR Me sorprende también la generosidad de Picasso: les da un sobre con dinero, 500.000 francos, instrucciones para exponer en París, les dibuja un fauno con su firma en los catálogos; les dona libros y litografías para el Museo de Bellas Artes de Málaga...

JG Sí, fue muy generoso con nosotros...

DR Por eso a mí me extrañan las declaraciones de algunos de sus familiares en las que critican su tacañería.

JG Bueno..., es que las circunstancias personales de Picasso eran muy complejas, y es difícil conocer todos los entresijos familiares.

NR ¿Les dio Picasso obra suya para traer a Málaga? Lo pregunto porque se ha hablado del deseo de Picasso de que hubiera obra suya en su tierra natal, haciéndose remontar a la década de los cincuenta los intentos de traer un camión con cuadros suyos a la ciudad.

JG Efectivamente, ésa era su intención. Durante el transcurso de la conversación, Sabartés nos preguntó: «¿Y qué se dice de Picasso en Málaga?» Para salvar la situación, yo le dije que, como no llegaban libros ni nada, poco se decía. Así que Picasso le dijo a Sabartés que nos diera un ejemplar de todo lo que había publicados, libros, litografías... para depositarlos el Museo de Bellas Artes y ponerlos a disposición de los malagueños. Después, una vez que estábamos en su estudio de Grands Agustins, le pregunté a Sabartés: «Además de los libros, ¿no nos podemos llevar algunas obras de Picasso para el Museo [de Bellas Artes]»? Y él me dijo: «No te preocupes, ¿ves estas cajas? Todas éstas están destinadas para Málaga». Sin embargo, al disolverse el Grupo Picasso en 1964 y suspenderse todas las actividades que se habían empezado a organizar para unir a Picasso con Málaga, lo que estaba destinado para nuestra ciudad al final fue a parar a Barcelona.

entrevista

NR Hay algo que me choca: ese interés y esfuerzo por visitar a Picasso, y luego el «pronto olvido»...

JG Es que París es París; entre buscar alojamiento, conocer los diferentes museos... preparar la exposición... En otras palabras, se nos fue el tiempo...y cuando apareció Sabartés echándonos la regañina sentimos una vergüenza tremenda. Además, Picasso nos dio una oportunidad que no aprovechamos, que fue la posibilidad de exponer en la galería Louis Leiris.

NR Efectivamente, eso me llama la atención, ¿Por qué rechazan la idea de Picasso de exponer en París, dónde él recomendaba?

JG Lo que pasa es que nosotros teníamos ya el compromiso con la Embajada. Yo pensaba que una vez finalizada la exposición de la Embajada todavía tendríamos un mes para hacer la exposición en Leiris, pero luego se produjo la dispersión general del grupo y acabó todo. Volvimos todos demasiado rápido a Málaga..., aunque yo pude quedarme algo más de tiempo.

NR Una vez de vuelta, y dado que continuaron el contacto con Sabartés cuando éste venía Málaga, ¿en alguna ocasión les comentó algo sobre Picasso, si preguntaba por ustedes...?

JG No, yo creo que Picasso se sintió un poco decepcionado.

DR Yo creo que él esperaba otros resultados del aquel viaje... Él probablemente pensaba que nos íbamos a quedar más tiempo en París, y que lo íbamos a aprovechar de otra manera.

NR ¿En algún otro momento volvieron a tener contacto con Picasso?

JG Siempre a través de Sabartés.

PICASSO Y MÁLAGA

NR Se ha comentado mucho, y me estoy acordando ahora de lo escrito por Agustín Clavijo, del «malagueñismo» de Picasso. Algunos lo consideran cierto, y otros sólo un oportunismo estratégico para ligar de algún modo a



Picasso con Málaga. ¿Cómo recuerdan la evocación de Málaga por parte de Picasso?

JG Con mucha nostalgia.

NR ¿De qué se acordaba?

DR De la alegría de la ciudad, de la Plaza de la Merced, de sus palomas y de sus bancos de mármol.

JG Nos preguntó: «¿Se canta todavía esto?» Y tateó un tanguillo del Piyayo... Por eso, una vez en Málaga, localizamos una grabación de Ángel de Álora sobre cantes del Piyayo y de Manolillo *el Herraó*, y le enviamos un disco para que lo escuchara. A Jacqueline le enseñaba la tierra que le habíamos llevado y le decía: «En Málaga la arena es negra».

DR Se le notaba que quería a Málaga horrores.

JG Claro, hay que tener en cuenta que, aunque con 11 años se marchó a La Coruña, volvía en verano a ver a su abuela y a sus tíos, y esos recuerdos de la infancia y de la adolescencia se quedan muy marcados. De hecho, una cosa que nos llamó la atención fue, por ejemplo, que no había perdido el acento malagueño. No le notamos ningún acento extraño, con influencias del catalán o del francés... Hablaba como nosotros.

DR Era malagueño cien por cien.

NR En un momento dado, Picasso decide sacar algunas de sus obras al jardín y colocarlas en las escaleras de la puerta de entrada junto a los trabajos que ustedes llevaban para hacer, como él mismo dijo, «una exposición de pintores malagueños». Me parece muy emotiva esta idea de Picasso y, sobre todo, cuando él mismo se autodenomina «malagueño».

JG Sí, efectivamente, porque nos dijo expresamente: «Para que sea una exposición de pintores malagueños...»

NR ¿Cómo lo vivieron?

DR Fue un momento fabuloso...

JG Picasso nunca perdió el contacto con Málaga, y de hecho estaba informado de lo que aquí se hacía ya que Temboury le enviaba continuamente recortes de prensa de las actividades que se organizaban.

LA INFLUENCIA ARTÍSTICA DEL ENCUENTRO CON PICASSO

NR ¿Es cierto que es el propio Picasso el que propone el nombre de Grupo Picasso?

JG Sí, efectivamente. Él dijo: «Éste es el grupo Picasso». Cuando estaba colocando los cuadros en la escalera, me explicó: «Es que cuando yo era de vuestra edad tenía en París un grupo de amigos, y lo llamábamos *el grupo Picasso*».

NR Con lo cual, esa exposición espontánea que se hace en la escalera, es la primera del grupo Picasso, en la que él se autoincluye.

DR Claro.

JG Efectivamente. Todos estuvimos de acuerdo en que, desde aquel momento, nos llamáramos el Grupo Picasso. Luego, al llegar a Málaga, otros antiguos compañeros de la Peña Montmartre se unieron al *Grupo Picasso*.

NR ¿Qué supuso para cada uno el viaje y este encuentro? En su trayectoria plástica particular, me refiero...

DR Influencia ninguna..., ¿verdad Pepe?

JG Lo que pasa es que Alberca y Alfonso regresaron muy

pronto, el día 30 de noviembre, y nosotros llegamos a París el 20, por lo que prácticamente no tuvieron tiempo suficiente de vivir el ambiente parisino. Mi caso quizá fue distinto, ya que estuve en el Colegio de España, donde pude conseguir una habitación, y además me matriculé en la Academie de la Grand Chaumiere, y tuve contactos con pintores franceses y otros españoles, como Pepe Díaz. En mí caso, sí que influyó, ya que me hizo ver de otra manera la obra de arte.

NR Recordábamos al principio de esta charla que uno de los objetivos –poco afortunados hasta ese momento– de la Peña Montmartre era la renovación artística malagueña. Toda esta «aventura», ¿actuó de revulsivo?

JG Sí, efectivamente. Allí tuvimos contacto con la pintura abstracta, por supuesto con el Cubismo, y con otros movimientos de vanguardia que luego, al venir a Málaga, intentamos desarrollar de alguna forma. Organizamos el Grupo Picasso, cuya función principal era difundir la obra del maestro.

DR De todas formas, en aquella época beber de influencias extranjeras era muy complicado por la ausencia de publicaciones específicas...

NR ¿Cómo influyó el Grupo en la difusión de la figura y obra de Picasso en Málaga?

JG Fue fundamental y una tarea que hoy, viéndola en perspectiva, resulta asombrosa, teniendo en cuenta los difíciles años de la dictadura en la que nos encontrábamos. A la vuelta, empezamos a dar conferencias sobre Picasso, que están documentadas. Precisamente, yo ayudé a Manolo Casamar, el director del Museo de Málaga, a realizar el fichero de todas las obras que habíamos traído de París. Es más, en el año 1961, en el Museo Provincial de Bellas Artes organizamos la primera exposición sobre Picasso que se ha hecho en Málaga, patrocinada por el Ayuntamiento de nuestra ciudad, siendo alcalde entonces García Grana. Málaga empezó a dar pasos para unir de nuevo a Picasso con su tierra natal, pero al disolverse el Grupo en el año 1964 por orden del gobernador civil Castilla Pérez, se suspendió toda actividad.

DR Además, fuiste tú quien promoviste poner una placa conmemorativa en la que hoy es Casa Natal, aunque otros después se hayan arrogado el mérito.

entrevista

JG Sí... Se había organizado un importante ciclo de conferencias en la entonces Casa de la Cultura con motivo del Congreso de Cooperación Intelectual por el Centenario de Velázquez, en la que participaron Gaya Nuño, Camón Aznar, Sendín, Azcoaga... Y una noche se decidió poner una placa en la casa en la que había nacido Picasso... Y aquella misma noche se labró.

DR En la Plaza del Obispo...

JG Y luego gracias a Eugenio Chicano ya se puso la que hay actualmente.

NR Más que de influencia plástica propiamente dicha, ¿podríamos hablar de una influencia por lo que a presencia de la figura de Picasso en Málaga se refiere?

JG Por supuesto. No obstante, sí que hubo una influencia del lenguaje plástico de Picasso, ya que si miramos los catálogos podemos ver una obra ya precubista en Málaga.

NR Para finalizar, ¿me podrían resumir en una frase corta sus impresiones del viaje y del encuentro con Picasso?

JG Fue un evento fantástico, que todavía hoy recordamos con mucho cariño. Lo que se me viene a la memoria de Picasso es un hombre afable, sencillo, muy cercano... Y la impresión que yo tengo es que él también disfrutó mucho con aquel encuentro. El mismo Sabartés me lo dijo: «Le estáis dando un día de fiesta al Maestro».

DR Un malagueño cien por cien. ■

BIBLIOGRAFÍA

Artículo *Diario Sur*

CASERO VIDAL, P. (2001): «Grupo Picasso de Málaga (1957-1964)», *Boletín de Arte*, nº 22, págs. 391-407.

ASTORGA, J. (1988): «Crónica de una visita a París», *Diario Sur*, 30 de octubre de 1988, págs. 10-11.

CASTAÑOS ALÉS, E. (1997): *La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo XX*, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal, Ayuntamiento de Málaga.

CLAVIJO GARCÍA, A. (1981): «La visita a Picasso de un grupo de pintores malagueños en el año 1957», en *Picasso y lo picassiano en las colecciones privadas malagueñas*, Universidad de Málaga, Málaga, págs. 103-108.

PALOMO DÍAZ, F. J. (1981): «En torno al magicismo. La pintura de vanguardia en Málaga», en *Estudios picassianos*, Ministerio de Cultura, Madrid, págs. 51-54.

ESTRADA SEGALERVA, J. L. (1971): *Antes de que sea demasiado tarde. Málaga y Picasso*, Málaga, Imprenta López López.

Entrevista a José Guevara, *Sol de España*, 10 de octubre de 1971.

GUEVARA CASTRO, J. (2004): «El Grupo Picasso», *Ateneo*, Málaga, nº 6, págs. 209-222.

SAURET GUERRERO, T. (1996): «Gabriel Alberca y los orígenes de la pintura de Vanguardia en Málaga» en GABRIEL ALBERCA, Diputación, Málaga, pp.15-32.

SAURET GUERRERO, T., «Arte y plataforma cultural en Málaga durante el siglo XX. 1900-1965-75», *Boletín de Arte*, nº 20, Málaga, Universidad-Departamento de Historia del Arte, 1999, pp. 319-349.

SAURET GUERRERO, T., (Dir.), (2003), *Virgilio (1931-2001)*, Ayuntamiento, Málaga.

La restauración de
*Los Desposorios místicos
de Santa Margarita de*

Il Parmigianino

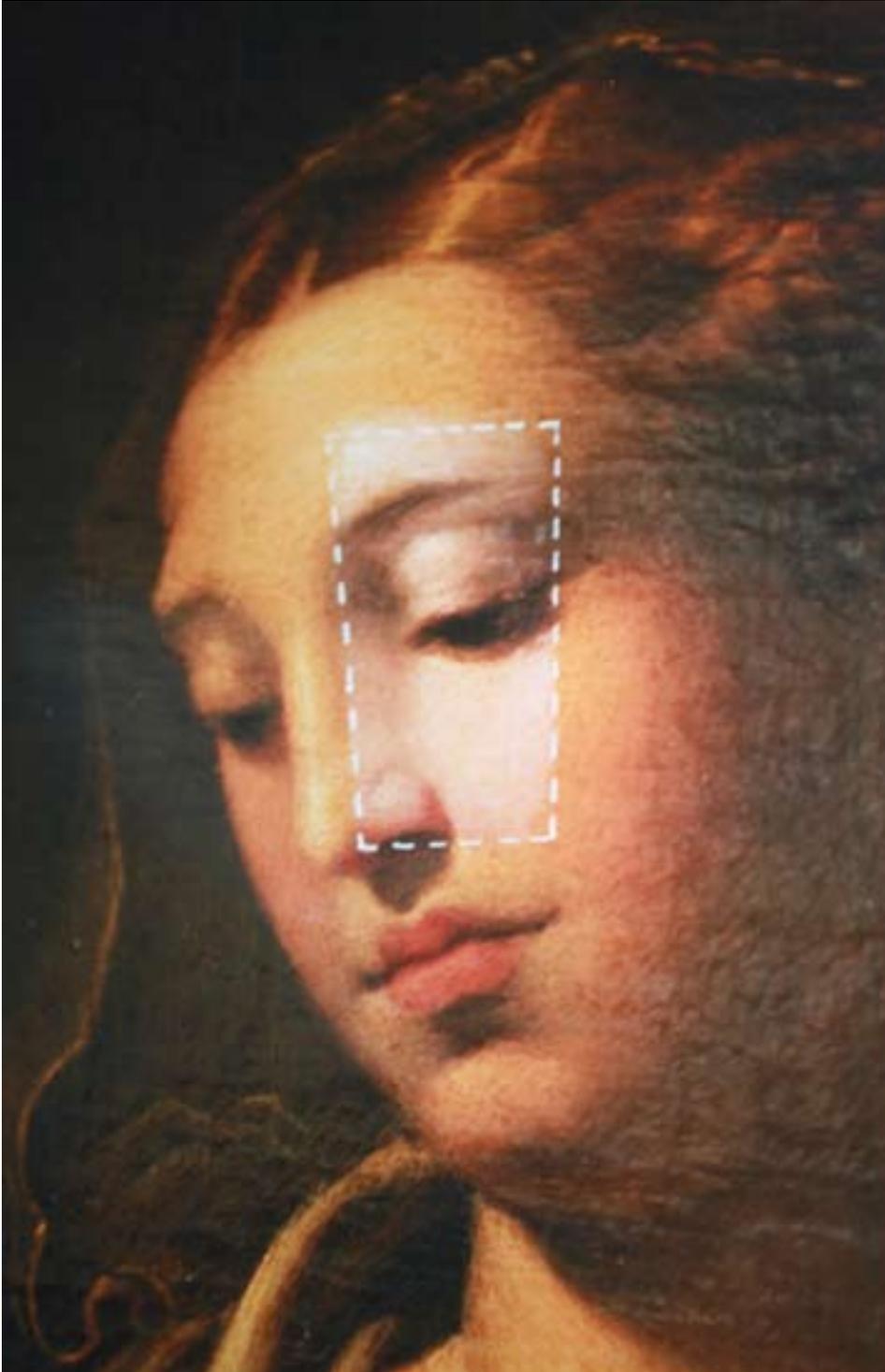
La Concejalía de Cultura del Exmo. Ayto. de Málaga planteó en su día la posibilidad de realizar una intervención de conservación-restauración sobre la obra «Los Desposorios místicos de Santa Margarita», atribuida a Il Parmigianino, de la cual es propietaria.

Dada la importancia y singularidad de la obra, la empresa adjudicataria, Quibla Restaura S.L., sugirió la necesidad de llevar a cabo el trabajo en dos fases bien definidas:

- Un primer estudio a través del análisis visual y la toma de datos pertinentes para la obtención de las características estructurales y de estado de conservación de la obra. Los resultados, de carácter técnico y científico, fueron imprescindibles antes de efectuar cualquier actuación, ya que de ellos se deducen la técnica del autor, la historia material de la obra y su estado actual, todo lo cual redunda en una propuesta de intervención lógica y coherente.
- La intervención directa sobre la obra.

De todo ello se deduce que el programa de conservación, junto a los objetivos de tratamiento, es al mismo tiempo una oportunidad única e irrepetible para estudiar la estructura de la obra de arte y aquellos elementos que en gran parte explican su naturaleza, génesis, cronología, etc. Las oportunidades para documentar e investigar están indisolublemente unidas al momento de la intervención; una vez que este momento ha pasado las posibilidades de investigación y observación directa son más problemáticas. Al mismo tiempo permite plantear una propuesta de mantenimiento y conservación, en base a dos razonamientos: en su ausencia toda actuación restauradora

intervención



Cata de limpieza. Proceso de eliminación de barnices envejecidos.

tiene una vida más limitada y es necesario acogerse a la tendencia actual de intervenciones mínimas y conservativas, sólo factible si se ha realizado un estudio profundo y se sigue una política de control del entorno y eliminación periódica de los factores de degradación (conservación preventiva).

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y TÉCNICO

«Los Desposorios Místicos de Santa Margarita», óleo sobre lienzo perteneciente al Exmo. Ayto. de Málaga, aun sin fechar ni firmar, se atribuye a Il Parmigianino datándose alrededor de 1528-30. Es una de las réplicas de las obras similares que hoy día se conservan en las pinacotecas de Bolonia, Bérgamo y Parma, con mínimas diferencias entre ellas y de calidad muy similar, aunque estudiosos como Temboury han dudado de su autenticidad. La obra (original y/o réplicas) fue realizada para el convento de Santa Margarita de Bolonia.

La pintura recoge el momento en que el Niño Jesús, en brazos de la Virgen, ofrece una pequeña cruz a la Santa arrodillada, gesto éste que describe la leyenda en la cual Margarita de Antioquia somete al dragón, aquí representado entre ella y San Jerónimo, cuando le enseña la cruz. San Petronio, que observa la escena vestido como obispo, es el patrón de Bolonia y a él se dedica la catedral de esta ciudad por lo que a menudo se le representa con la maqueta de un edificio en sus manos. Tras estos personajes, la figura de un ángel observa la escena y completa la composición.

La diferencia más destacable con respecto a las obras paralelas citadas, a parte de que la pieza de Bolonia (datada entre 1528-29)¹ se realiza sobre tabla, está en el agrandamiento por los cuatro márgenes con los añadidos del soporte correspondientes y, por tanto, en el

completado de algunos aspectos de las figuras y el fondo. Así, la espalda de San Jerónimo o los pliegues del manto y túnica de San Petronio quedan incluidos en su totalidad en la escena, del mismo modo que un mayor espacio del suelo o fondo de paisaje en la zona alta. Las dimensiones corroboran esta circunstancia: la obra de Bolonia mide 204 cm. x 149 cm. mientras que la de Málaga 231 cm. x 180,3 cm.

Asimismo, y al contrario que en las otras pinturas, los árboles de la zona superior están casi velados, prácticamente invisibles por la oscura tonalidad general de esta zona, que ayuda a destacar visualmente más la escena principal. Este hecho puede deberse simplemente al nivel de suciedad que presentaba la pieza de Málaga.

Sin embargo, la composición, la paleta, el foco luminoso central que se va difuminando hacia los extremos -atrayendo de este modo la atención sobre las dos figuras protagonistas-, la delicadeza de los gestos y expresiones aristocráticas de cada uno de sus personajes, el extraordinario preciosismo y la técnica pictórica a base de sutiles veladuras superpuestas, que matizan y enriquecen a base de pinceladas muy precisas pero sueltas rostros y ropajes, nos acercan indudablemente al autor italiano. Hay total ausencia de empastes o recursos de textura gruesa.

El conjunto de la obra muestra un juego de densidades suaves en el que destacan las primeras fases de la realización pictórica de caras y manos de los personajes, así como en las zonas de mayor iluminación, dentro de la escena, por su tonalidad o por su situación espacial. Los laterales izquierdos de las figuras se aprecian con mayor intensidad y definición, características que se van perdiendo hacia el fondo de la escena por la direccionalidad de la luz. De este modo, la delimitación de los espacios de los distintos tejidos, rostros y elementos accesorios es muy precisa de este lado, difuminándose sutilmente en el contrario.

En la ejecución de los personajes no hay mucho modelado interno, ya que son las capas de pintura finales las que precisan y dan calidad y textura en superficie. Estos estratos son muy finos y, aunque contienen pigmentos de alta radiopacidad (como pudo observarse

¹ ARJONES, A.: «Trabajo de investigación sobre la obra en Bolonia», en QUIBLA RESTAURA S.L.: *Informe Final de la restauración*. Inédito

intervención

bajo rayos X) no dejan huellas en la radiografía por su delgadez. Se trata de un trabajo muy delicado, con capas delgadas que buscan las transparencias del color. Algunos de estos estratos de superficie han creado redes de craquelados prematuros bastantes fuertes, también debido a la aplicación de los pigmentos con excesivo diluyente y aglutinante para dar transparencia y translucidez al color.

No se observan cambios significativos a partir del diseño previo en la ejecución del cuadro, quizás pequeñas correcciones en ropajes de algunas figuras.

En cuanto al autor al que se atribuye esta pieza, Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parma, 1503-Casalma-ggiore, Cremona, 1540), llamado Il Parmigianino por el nombre de su ciudad natal, desarrolló su actividad en el campo de la pintura y el grabado. Experimentó la influencia de Correggio² pero su concepción pictórica, especialmente después de su estancia en Roma (1523-1527) fue evolucionando hacia un manierismo caracterizado por las líneas alargadas y sinuosas, así como los efectos de la luz. Junto a la influencia de Rafael destaca la de la obra de Miguel Ángel, del que toma su figura serpentinata, desarrollándola en busca de la máxima elegancia.

METODOLOGÍA DE TRABAJO E INVESTIGACIÓN PREVIA

La obra de arte es materia además de ser mensaje. Tiene una individualidad propia, síntesis del pensamiento, la sensibilidad y la habilidad manual de su creador. A través de los siglos los historiadores han analizado sobre todo los conceptos, las leyes que han regido la elaboración de las obras de arte. El hecho novedoso, actual, es el interés que aportan las técnicas y que permiten analizar las etapas sucesivas de elaboración de una pin-

tura, disociando sus elementos constitutivos. Es cierto que estas investigaciones no son indispensables para la captación del mensaje del artista, para la percepción de la belleza de una obra, pero permiten profundizar en su comprensión e incluso restituir la imagen desaparecida desde hace tiempo.

Las bases de estudio de la obra se basaron en un análisis visual, científico y documental, conteniendo, por tanto, los siguientes apartados con las consiguientes deducciones:

Investigación histórica y análisis documental.

Conocimiento desde el plano teórico-documental de los aspectos históricos y artísticos de la obra, obteniendo estudios compositivos, iconográficos y estilísticos.

Identificación de técnicas y materiales.

Estudio de las técnicas tradicionales de ejecución, en base a las fuentes escritas originales, sobre la pintura de la época a fin de profundizar en las manufacturas y los materiales empleados, estudiando los procesos de evolución temporal y las posibles actuaciones de restauraciones anteriores.

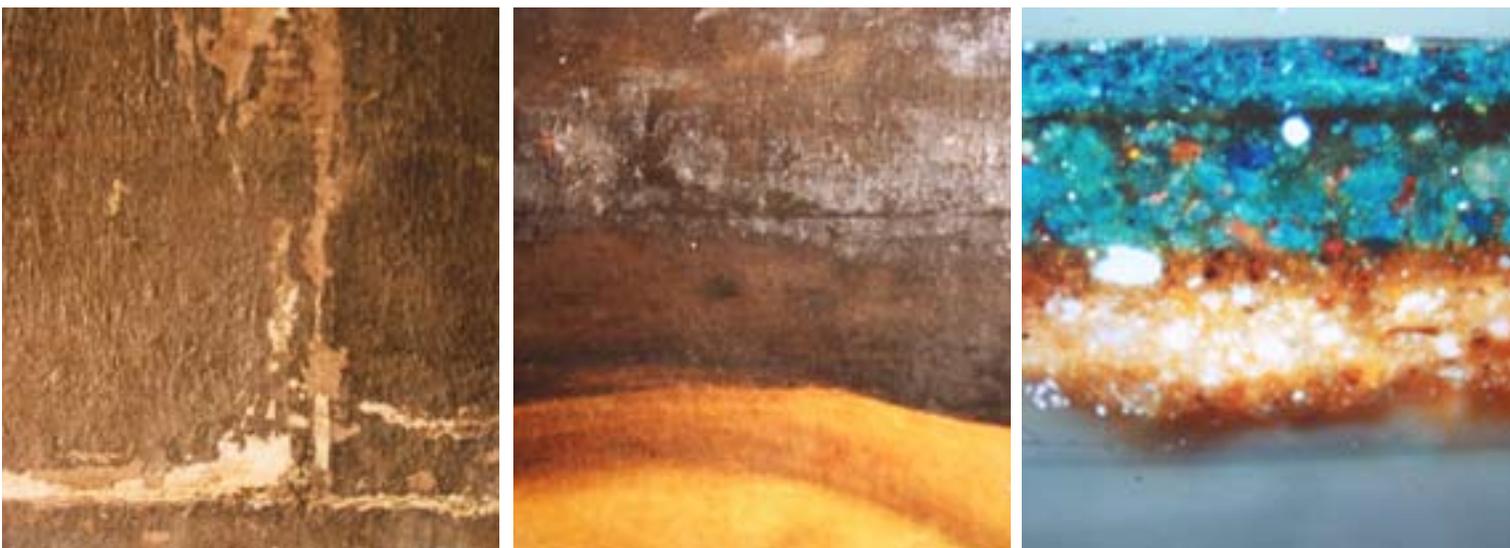
Estudio gráfico-óptico.

Identificación gráfica de los aspectos formales, compositivos y estructurales del conjunto como medio imprescindible para la localización de deterioros y sus causas. Para ello se llevó a cabo la siguiente documentación:

- **Fotografías bajo luz normal**, de conjunto y detalles, a fin de plasmar el actual estado de conservación. Ofrecen datos de resolución formal y estructural. La primera observación, a simple vista, permite definir la naturaleza y el estado material de la obra, e incluso determinar las posibles causas de las alteraciones que presenta. Los resultados obtenidos confirman el aceptable estado general de la obra, si bien destacan los daños de las zonas de unión entre el espacio central y las bandas laterales añadidas, donde capa de preparación y pictórica ofrecen unas discontinuidades con levantamientos y pérdidas, debida probablemente a la diferente naturaleza de los

² SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: «Desposorios místicos de Santa Margarita», en AA.VV.: *Patrimonio artístico y monumental*, Ayuntamiento de Málaga, 1990

De izquierda a derecha:
 Pérdida de policromía y deformación de la rasante.
 Repintes añadidos durante la intervención anterior
 en la zona de erosión del añadido perimetral
 Estratografía de una muestra pictórica.



estucos y las tensiones creadas por las costuras y el distinto desarrollo de los ligamentos de ambas telas. Asimismo, y referido a la capa de protección, se aprecian zonas restregadas, con barnices alterados o pasmados –probablemente por la acción de productos químicos o limpiadores domésticos– y un leve amarilleamiento general por oxidación de este estrato.

- **Fotografías con luz rasante.** Imprescindibles para situar las zonas de abolsados, craqueladuras, ampollas, desprendimientos, falta de adhesividad entre las capas, resaltes y empastes de ejecución, etc. que pone de manifiesto la rugosidad o irregularidades de la superficie. De esta forma se determina la técnica y el estado de conservación, plegados, curvatura, abombamientos, alabeamientos y otras deformaciones en general, tales como líneas de ruptura y faltas de adhesión entre sus componentes o capas.
- **La luz transmitida.** Se suele utilizar para revelar las partes perdidas y las faltas de adhesión de un objeto, así como las grietas o rasgaduras.
- **Macrofotografías.** Definen con mayor exactitud los daños de origen mecánico, físico-químico y biológico, así como detalles de la ejecución pictórica, añadidos, etc. Al agrandar el tamaño de la imagen real hasta un máximo

de 10 veces, permite la observación aislada de detalles de interés específico, el estudio de la técnica y estado material y el control de la eficacia de un tratamiento.

- **Fotografías bajo luz UV.** Ofrecen un mapa de reintegraciones añadidas en época posterior a su ejecución, el estado de la capa de protección, presencia de microfisuras, etc. gracias a la diferente fluorescencia de los materiales en superficie, que hacen que éstos puedan presentarse en forma de manchas más o menos oscuras. Los barnices naturales antiguos presentan una fluorescencia lechosa al UV y esto también puede indicar la uniformidad o heterogeneidad de la capa de protección superficial, ayudando así al tratamiento de limpieza. La fluorescencia característica de determinados materiales, por ejemplo los pigmentos blancos, contribuye también a su reconocimiento. En la obra de Parmigianino ha sido posible reconocer por toda la superficie pinceladas sutiles que corresponden a añadidos de color posteriores a la ejecución de su obra. En general son pinceladas cortas y precisas sin una excesiva fluorescencia, lo que puede hablar de una técnica algo más «débil» que la original (acuarela, por ejemplo) o una aplicación de estos retoques en época ya alejada en el tiempo. No se han apreciado diferen-

intervención

cias tonales evidentes entre el centro de la pintura y las bandas perimetrales, lo cual hace deducir la antigüedad de estos añadidos o su probable incorporación en época muy cercana a su ejecución.

- **Fotografías bajo luz IR.** Permite el estudio del dibujo subyacente y los cambios de composición. En este caso, y dado los medios empleados, no ha sido posible vislumbrar arrepentimientos, cambios de composición, elementos matizados o anulados o las trazas de un supuesto dibujo preparatorio, lo cual no significa que no existiera o que son tan sutiles que no han podido ser captados por la fotografía IR, aunque probablemente la Reflectografía IR sí ayudaría en este aspecto.
- **Radiografías.** Aporta datos ocultos a la vista de las capas inferiores y el soporte. En el caso que nos ocupa, el estudio radiográfico ha confirmado la presencia de unas bandas perimetrales que aumentan las dimensiones originales de la obra en sus cuatro lados, poniendo de manifiesto que las características de las dos telas no son las mismas: la central es del tipo conocido como «mantelillo» o «mantel de venecia», con diseño de telar de carácter geométrico, trama fina y apretada, mientras que las piezas incorporadas en el perímetro presenta un ligamento tipo tafetán, con trama y urdimbre entrecruzada a 45°. La unión entre ambas se realiza por un solape de varios centímetros, estando cosidas con el conocido como «punto de sábana». En principio parece que hay cierta diferencia entre las fibras que componen los hilos y las pasadas de ambas telas, así como una densidad mayor (n° de hilos por cm²) en la añadida, suponiendo todo ello un grave inconveniente desde el punto de vista de la conservación de la tela, ya que al atirantarla en el bastidor se producen tensiones distintas en las dos direcciones y, por tanto, diferente resistencia del soporte. El mismo estudio nos indica que la densidad radiográfica es igual en ambas piezas, lo que junto al craquelado continuo y homogéneo nos hace pensar que fueron unidos al iniciarse la obra o que es un añadido posterior muy cercano a su ejecución.
- **Documentación gráfica.** La realización de dibujos de

Detalle de estucado de lagunas en zona de pérdida



la capa pictórica permite ofrecer todas las características y circunstancias especiales de la obra. Del mismo modo se sitúan las zonas de toma de muestras para su análisis químico.

Estudio físico-químico

Los análisis puntuales requieren casi siempre la toma de muestras representativas que permitan pasar de resultados parciales a conclusiones generales. Se requiere una elección cuidadosa del punto donde ha de tomarse dicha muestra, apoyándose en las técnicas de análisis global antes citadas. Con ellos, la identificación de los materiales constitutivos permite la datación aproximada de los objetos de interés cultural, el tipo de alteración que han sufrido y ayuda a seleccionar el tratamiento adecuado. El análisis puntual incluye métodos relativamente simples,

Aspecto final de la obra
tras la restauración



como son las técnicas microscópicas y microquímicas, pero también el uso de instrumentos que requieren una elevada especialización, como la espectrometría de masas o el microscopio electrónico de barrido acoplado a un detector de rayos X (SEM-EDX) y las diversas técnicas espectroscópicas y cromatográficas.

Para la obra objeto del presente estudio se tomaron 9 muestras seleccionadas según la zona de color, la posible presencia de repintes y las alteraciones superficiales que pudieran tener. A fin de obtener la mayor información posible a nivel analítico y comparativo, cada una de ellas se extrae con todos los estratos, desde la protección hasta la preparación.

Las conclusiones obtenidas pueden encuadrarse en tres grupos: técnica de ejecución, deducción en torno al añadido perimetral e identificación de materiales.

Técnica de ejecución. A partir del estudio de las 7 muestras obtenidas de la zona original, es posible deducir los métodos de trabajo del autor:

Sobre el lienzo dispone una sola capa de preparación cuyo espesor medio es de 215μ . A fin de facilitar la aplicación del color posterior, este estuco está sutilmente coloreado con tierras (ocres y sombras) y blanco de plomo, por lo que ejerce la función tanto de preparación –capa intermedia entre soporte y pictórica– como de imprimación. Probablemente la base es un carbonato cálcico aglutinado con cola animal.

Unido mediante un aglutinante oleaginoso, identificado como aceite de linaza en la cromatografía, el pigmento se aplica a través de una sola capa de color, cuyo espesor es generalmente más delgado (entre 12 y 70μ de media), siendo lógicamente en el cuidado de los detalles y el estudio más detenido de la composición donde aparece la mayor densidad. Los pigmentos presentan la clásica granulometría heterogénea, pero correctamente molidos, de una elaboración manual.

Añadido perimetral. Las dos muestras extraídas de la zona lateral se han escogido de puntos cercanos o similares a otras pertenecientes al espacio central, de tal manera que permitan la obtención de conclusiones a partir de la comparación entre ambas.

El primer dato a destacar es la distinta elaboración de la preparación, en general de mayor espesor y textura comparada con la original. Por otro lado, la aplicación de mayor número de capas para la obtención del tono deseado nos aleja de la técnica precisa utilizada por el autor, que normalmente la ejecuta en una sola.

En la muestra tomada del manto de San Jerónimo puede que la última policromía corresponda a los retoques efectuados tras la intervención del reentelado, dada la fina capa de origen orgánico que la separa de las inferiores. En cuanto a las restantes, en ningún caso hay grandes diferencias entre los pigmentos, lo que hace deducir la ya citada proximidad temporal del añadido con respecto a la creación de la obra original.

intervención

Detalles de la obra restaurada



Los resultados de la muestra del celaje en la zona añadida vuelven a confirmar la naturaleza de la capa de preparación, similar a la descrita anteriormente y que, del mismo modo, ofrece grandes diferencias con respecto a las restantes. Asimismo, los pigmentos tipo laca identificados son exclusivos de este espacio -en ningún caso se observan sobre el original-, aunque como se aprecia en la muestra correspondiente al celaje central, éste se debió cubrir con el mismo repinte que la zona adyacente, quedando superpuesto a la azurita original.

Identificación de materiales

El estudio de las muestras extraídas de la obra ofrece un panorama bastante ajustado de los materiales empleados por el autor para la obtención de los magníficos tonos que se observan. Junto al albayalde (blanco de plomo), negro orgánico o tierras, destaca especialmente la presencia de la azurita, bermellón o laca de cochinilla, materiales todos ellos muy valiosos y de complicada elaboración, que denotan una intención de calidad en los resultados.

Investigación biológica.

No se ha considerado necesario, dada la ubicación e historia material de la obra, el estudio de la posible contaminación biológica (mohos y levaduras), de las capas superficiales o soportes.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La descripción del estado de una obra es un juicio relativo y a lo largo de la historia usualmente se ha referido al estado de la policromía. Pero las actitudes han cambiado y ya no se contempla una pintura simplemente como imagen pintada sino como un objeto completo. Este objeto tiene sus bordes, su anverso y su reverso: cada parte constituye un documento físico que proporciona claves respecto de su artífice y la manera como éste trabaja. Este enfoque es especialmente significativo en el contexto presente, pues aquí se acoplan claves tan tenues

que tal vez carecerían de significado por separado pero que en cambio, contempladas junto con otras obras, son sumamente significativas.

Soporte

Realizadas ambas telas con fibras de lino, cabe destacar como daños:

- Añadidos laterales de diferente tela que probablemente ha provocado efectos de tensiones (tanto por la estructura de los tejidos como por su diferente capacidad para absorber, retener o soltar humedad) traduciéndose en deformaciones, abombamientos y pérdidas.
- Reentelado en una intervención anterior, ocultando de este modo los dos tipos de telas citadas y la posibilidad de conocer el daño o alteración que presentaría la obra y que justificó este proceso. A simple vista no se han observado circunstancias graves que apoyaran esta actuación aunque en ocasiones se realiza por el simple hecho de presentar una debilidad estructural. No se han encontrado datos acerca de esta restauración ni su fecha.
- Puntualmente se observan ciertas deformaciones, especialmente en las esquinas y lateral inferior, que debe tener su origen tanto en la falta de atirantado como en la posible acumulación de suciedad entre el bastidor y la tela
- Bordes de la tela escasos, dato éste apreciable en aquellas zonas donde un papel de protección colocado tras el reentelado se ha ido desprendiendo. Los adhesivos que se suelen utilizar para pegar este papel suelen tener cierto nivel de acidez o, en el mejor de los casos, haber cristalizado y provocar cierta retracción a las fibras de la tela.
- Empleo de tachuelas de hierro como sistema de sujeción del soporte hacia el bastidor, presentado cierto índice de oxidación en torno a los orificios, creando alteraciones de carácter físico y químico.

Bastidor

Realizado en madera de conífera, presenta un aceptable estado de conservación ya que sus dimensiones (anchura, grosor, altura y longitud) son correctas, no se observan ataques de insectos xilófagos ni contaminación fúngica

intervención

y se refuerza mediante la presencia de cuatro travesaños. Es probable que se incorporara durante el proceso de restauración anterior, sustituyendo al original.

Capa de preparación

De grosor medio, pero dejando entrever la trama de la tela. Su actual estado de conservación es aceptable ofreciendo una buena adherencia hacia el soporte y capa pictórica, exceptuando las zonas en contacto con los añadido perimetrales, donde existen importantes levantamientos y pérdidas puntuales.

Capa pictórica

Los cambios de emplazamiento y el movimiento entre el soporte, preparación y policromía dan lugar al fenómeno de craquelado o resquebrajamiento. Se desarrolla a medida que la pintura y el fondo del cuadro envejecen, se hacen quebradizos y no consiguen ya asimilar las tensiones impuestas por la complicada estructura de las capas. Es un estado perfectamente normal y seguro, y sólo se hace problemático cuando la pintura y preparación se separan respecto del soporte y amenazan con desprenderse. En la presente obra apenas se aprecian alteraciones de este tipo de carácter grave en la zona central, de lo que se deduce la correcta técnica empleada. Pero las fotografías con luz rasante ofrecen toda una gama de pequeñas lagunas que siguen los desprendimientos del estuco y los movimientos de la tela añadida.

Gracias al empleo de luz ultravioleta se observan al menos dos épocas de retoques de color, con dos tonos de manchas muy acusados. Como ya se ha explicado anteriormente, uno de ellos no sigue los límites de las lagunas sino que cubren parte de policromía original, mientras que el otro, más reciente, sí las respeta. Además otro tipo de retoques, muy abundantes y repartidos por toda la superficie de la obra, son muy precisos y sutiles, probablemente realizados con acuarelas.

Capa de protección

Las diferentes técnicas fotográficas y el análisis visual directo permite apreciar un barniz extendido muy irre-

gularmente (tanto en grosor como en capacidad de cobertura) y en varias capas. En puntos determinados se levantó parcialmente a fin de resaltar luces y carnaciones, dejando la película pictórica sin protección hacia los agentes degradantes externos. En general presenta una fuerte oxidación y amarilleamiento que aporta una tonalidad ocre al conjunto tergiversando la correcta apreciación de la paleta original y ocultando detalles y veladuras sutiles. Asimismo se observan acumulaciones puntuales de barnices muy alterados, formando regueros y gotas.

Marco

Realizado en madera y dorado presenta un aceptable estado de conservación a nivel estructural y material. Sin embargo, cabe señalar la presencia de algunas fisuras y fracturas, craqueladuras y levantamientos desde la capa de preparación y barridos del oro en la zona inferior, probablemente por efecto de limpiezas demasiado agresivas o con medios acuosos, así como algunas pérdidas volumétricas en las molduras y cierta oxidación de la goma laca empleada como protección. Las aplicaciones de purpurinas, ya oscurecidas, y la abundante acumulación de polvo, hollín y suciedad adherida, impiden la correcta apreciación del conjunto. Asimismo destaca el antiguo ataque de insectos xilófagos, apreciable en la presencia de orificios visibles en la cara posterior del marco.

Se une al bastidor a través de clavos que dañan ambas piezas.

TRATAMIENTO EFECTUADO

- Toma de documentación gráfica y fotográfica, con luz normal, rasante, ultravioleta y macrofotografía, a fin de obtener la mayor información posible de la obra. Entre otros datos salen a la luz la ubicación exacta de los repintes añadidos en intervenciones anteriores y detalles de la técnica de ejecución.
- Extracción de muestras para su análisis químico, que definen la composición estatigráfica del conjunto, in-

cluyendo la composición mineralógica de cada uno de los estratos, el grosor de las capas aplicadas, la mezcla de pigmentos elegida para la obtención del tono deseado, el tamaño del grano y tipo de molienda, la estabilidad de los materiales, así como las características de los depósitos de suciedad añadidos. Todo este proceso se realiza con anterioridad a la intervención, como ya se ha indicado.

- Protección de la capa pictórica, mediante la aplicación de papel japonés y colas orgánicas con añadido de fungicida.
- Limpiezas mecánicas del polvo y suciedad depositada en la cara posterior de la obra, mediante brochas y aspiración.
- Sentado de color en las zonas que presentan posibilidad de desprendimiento y pérdida de materia con adhesivos orgánicos y aplicación puntual de presión y calor controlados, con espátula eléctrica. Este proceso es imprescindible antes de cualquier otra manipulación sobre la obra a fin de evitar pérdidas puntuales de materia.
- Tratamiento del soporte.
 - En principio se considera que actuar sobre el mismo eliminando la tela de forración y volviendo a reentelar es más traumático para la obra que los supuestos beneficios que ello puede conllevar, por lo que la intervención se limitaría a recuperar la adhesividad entre los materiales que componen el conjunto de soporte, eliminando abolsados por falta de adherencia entre las telas o acumulaciones de la gacha empleada durante los trabajos anteriores.
 - Sí se considera imprescindible la eliminación de las deformaciones de carácter permanente que aparecen en las esquinas y zona inferior, desprendiendo los laterales del bastidor, aplicando presión puntual y atirantando nuevamente el conjunto.
 - Eliminación de las bandas de papel de protección aplicado en los bordes de la obra durante la intervención anterior.
 - Renovación de las tachuelas, sustituyéndolas por elementos metálicos inoxidables.
- Limpieza en profundidad y tratamiento preventivo fúngico y antixilófagos en el bastidor. Aplicación de

capa protectora a base de Paraloid B72 en disolvente aromático.

- Eliminación del papel de protección y restos de adhesivo empleado en el sentado de color.
- Limpieza de la capa pictórica. Consiste en levantar de la superficie todo cuanto es extraño a la naturaleza de la obra, que desnaturaliza y ofusca los tonos originales e impide la apreciación de detalles y puede resultarle nocivo. Constituye, por tanto, un momento determinante en el proceso conservador. No se trata sólo de eliminar sino de neutralizar las acciones química y físicamente dañinas a la obra y supone la posibilidad de recuperar la imagen en su estado original, sin obviar la importancia y el carácter que la pátina (entendida ésta como el envejecimiento natural de los materiales y documento imprescindible para la comprensión del paso del tiempo) ofrece al aspecto final del conjunto. Como precaución ineludible, es fundamental el aporte científico para valorar los mecanismos de acción de los productos de limpieza escogidos, impidiendo o limitando, de este modo, la posibilidad de efectos negativos. La elección de las mezclas de disolventes más adecuados para cada estrato de suciedad o material añadido se realiza mediante pruebas selectivas en pequeñas catas y en varias fases:
 - Limpieza superficial de la suciedad acumulada mediante medios mecánicos.
 - Eliminación de los barnices oxidados, pasmados y de aplicación irregular. Por las características que presenta -mezclas de resinas diterpénicas del tipo colofonia, aceite secante y parafina-, y tras una serie de pruebas específicas, se elige la solución de Isooctano/ alcohol isopropílico/ alcohol etílico (30:30:60) para su retirada.
 - Eliminación de repintes tergiversados de color y aplicados sobre el original, sin respetar las zonas de lagunas. Los de naturaleza acuosa se eliminan con agua destilada/ tensoactivo no ionico (2%) y los oleosos con alcohol etílico/ tolueno (50:50).
 - Estas limpiezas sacan a la luz abundantes estucos de tres momentos distintos y de materiales diferen-

intervención

tes, muy gruesos y endurecidos, que recubren ampliamente pintura original, levantándose a punta de bisturí, tras su humectación.

- Estucado de lagunas pictóricas. Su papel es importante ya que impide que los materiales de alteración se depositen en las cavidades, evita las escamaciones y restituye la unidad de lectura de la obra. En general deben utilizarse productos que den garantía de estabilidad y características físico-químicas compatibles con el original, que no contraigan bajo factores termohigrométricos y no provoquen tensiones. Se emplea la mezcla de sulfato de cal y cola de conejo con añadido de fungicida de tipo tradicional.
- Reintegración del color. Tiene como objetivo restituir la lectura unitaria y homogénea de una obra de arte alterada con lagunas y abrasiones. Esta intervención debe realizarse sin modificar el valor que el tiempo ha conferido a la pintura, es decir, la pátina y sin, naturalmente, crear una falsificación: cada operación de restauración debe tener como objetivo exclusivamente la conservación de la obra de arte, manteniendo inalterable la originalidad, el significado, el valor histórico-artístico y documental. Es por ello por lo que la reintegración debe ser siempre diferenciada y distinguible del original.

Con la técnica del *regattino* se recubre la laguna con color aplicado mediante líneas verticales que se disponen ininterrumpidamente desde la zona alta a la baja de la laguna y mediante la combinación de colores adecuada a la tonalidad deseada.

Como medio de reintegración se utiliza la acuarela, que no va a afectar a la estabilidad de los materiales, son muy reversibles y ofrecen un aspecto transparente y sutil.

- Barnizado de protección. Habitualmente se ha considerado la aplicación de una capa de protección (barniz, resinas sintéticas, goma-laca, ceras, etc.) sobre las obras de arte como un sistema válido e imprescindible para proteger la superficie de pequeñas abrasiones, como filtro hacia causas de alteración externas, como aislante ante nuevas aportaciones (reintegraciones)

evitando el contacto directo de los productos añadidos con el original y aumentando, por tanto, los niveles de reversibilidad y ausencia de interacción química de aquellos y, por último, reforzando mediante la saturación óptica del color los aspectos cromáticos que el autor pretendió en su obra, siendo un instrumento importante dentro del repertorio expresivo del artista. Para esta fase se emplea barniz de retoque Winsor & Newton aligerado con aguarrás para conseguir una fina capa.

- Matizado del color. Se utilizan pigmentos puros en polvo mezclados con barniz (Maimeri) y técnica de *regattino*.
- Barnizado final, pulverizado, con mezcla de barnices mate y brillante Winsor & Newton, a fin de que la capa protectora sea lo más regular posible y evitando brillos innecesarios.
- El marco recibe un tratamiento completo consistente en: limpieza mecánica del polvo y suciedad depositada en el anverso y reverso, sentado de color puntual en zonas de levantamientos, bordes de lagunas y laminaciones de limpieza, fijación de las piezas desprendidas, eliminación de la protección oxidada con medios químicos y mecánicos, aplicación de tratamiento curativo-preventivo de xilófagos y hongos, restitución volumétrica de las zonas faltantes, estucado de lagunas, pérdidas y fisuras, aplicación de bol rojo y dorado de las zonas faltantes y capa de protección final.
- Montaje del lienzo en el marco con flejes de acero inoxidable.
- Protección de la cara posterior del soporte con tableros sintéticos (Fome Cor pH 7,5 - 8) dejando una cámara de aire para así paliar en parte los efectos de cambios higrométricos y ataque biológico e impedir el depósito de polvo y otras acumulaciones de suciedad, especialmente entre el bastidor y tela. Tienen un grosor de 3 mm. y una gran ligereza de peso, estando especialmente diseñados para este fin. Están realizados a base de una pulpa de papel químicamente tratada, sin textura ni costuras y un relleno interior de poliestireno neutro. ■

Muñoz Degrain

renovando la pintura de Historia:
Los de Igueriben mueren;
Informe sobre su propiedad.

En 1923, en sesión del 2 de febrero, el Ayuntamiento de Málaga decide unirse al homenaje que se estaba preparando para, como se refleja en sus actas,

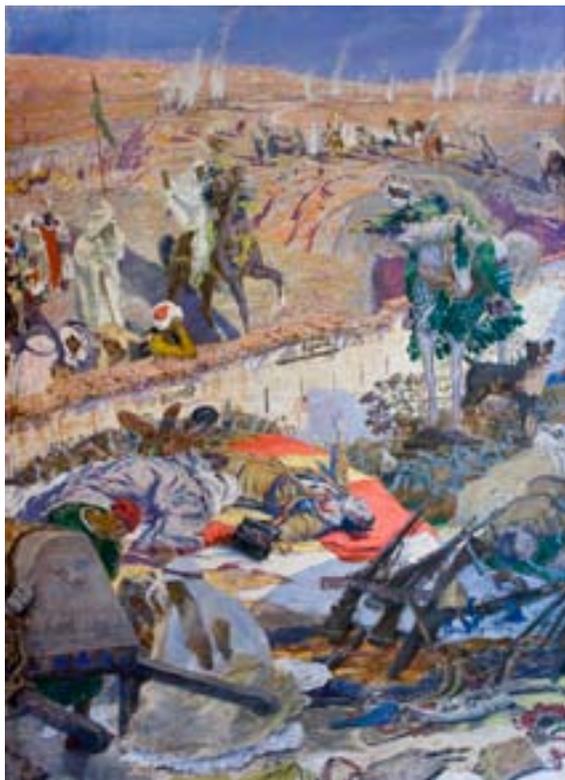
*El heroico comandante D. Julio Benítez, hijo de esta Ciudad, que en la defensa de Igueriben dejó su nombre a gran altura. Que según tiene entendido, el Arma de Infantería a la que pertenecía, piensa dedicarle algún homenaje y propuso que el Ayuntamiento se adhiera desde luego, sin perjuicio de adoptar otras resoluciones cuando se conozca en qué ha de consistir, acordándose así por unanimidad.*¹

Casi tres meses más tarde, en otra sesión del Consistorio, el concejal Don Manuel Rivera consideraba que dicho homenaje debía iniciarlo «Málaga, porque el Jefe de posición D. Julio Benítez y Benítez había nacido en Málaga», teniendo en cuenta, como añadiría a continuación, que «la defensa de Igueriben, (...) es el episodio más grandioso que se registra en el descalabro de Melilla y que por su intensidad y nobleza merece un homenaje nacional como debido tributo a los que en él perecieron»². Rivera propuso la adopción de una serie de acuerdos, como la concesión del nombre de *Plaza de los Defensores de Igueriben*, a la de *Capuchinos*, donde se hallaba el cuartel de Infantería, moción que fue aprobada por unanimidad. La propuesta de invitar a los ayuntamientos de las capitales españolas a

¹ A.M.M., Actas Capitulares Permanente, nº 323, año: 1923 (Sesión del 2 de febrero de 1923)

² A.M.M., Actas Capitulares Permanente, nº 323, año: 1923 (Sesión del 27 de abril de 1923)

investigación



Muñoz Degrain
Los de Igueriben mueren, pero no se rinden.
1924

adherirse al homenaje nacional y de iniciar con diez mil pesetas una habilitación de fondos para erigir un monumento, quedó supeditada a la decisión de los militares.

En agosto de ese mismo año, Muñoz Degrain comentaba a Muñoz Estrada en una entrevista que iba a «... empezar a pintar para la Málaga de mis amores un cuadro de la epopeya gloriosa del comandante malagueño Julio Benítez»³. A través de un trato directo con el alcalde de Málaga, José Gálvez Guinachero, en el que se estipulaba además el lugar exacto donde debía

disponerse, Degrain decide regalar la obra al Ayuntamiento de la ciudad⁴.

Cuando había decidido hacer unos últimos cambios antes de entregar la obra al Consistorio el artista cayó enfermo. Retoques que, como sostiene Teresa Sauret, podrían consistir en la ampliación del lateral izquierdo del lienzo: «Recordemos que tenía dispuesto el lugar en donde debía colgarse en el Palacio Municipal y es presumible que en un exceso de celo llegara en un último momento a ampliar las dimensiones de la obra»⁵.

La muerte de Degrain imposibilitó que la obra fuera finalizada, por lo que quedó en su estudio y, a pesar de que once días después de su fallecimiento, siendo alcalde Don Eduardo Heredia Guerrero, la comisión municipal aprobaba la proposición de Don Joaquín Masó Roura, de que «el cuadro del ilustre artista D. Antonio Muñoz Degrain, relacionado con la defensa de Igueriben y Comandante Benítez, se traiga a la Casa Capitular, consignándose en uno de los extremos del mismo la edad que tenía su autor al pintar ésta su obra póstuma»⁶, no pasó finalmente al Ayuntamiento como estaba previsto y fue depositado por éste en el Museo de Bellas Artes, en donde hoy permanece en calidad de depósito.

³ MUÑOZ ESTRADA: «Homenaje a Muñoz Degrain y Salvador Rueda», *La Unión Mercantil*, 25 de agosto 1923, p. 3.

⁴ A.M.M., Leg. 3313, carp. Del mes de octubre, 14 diciembre 1924, s/f. Correspondencia particular del alcalde. Julio-Diciembre, Enero-Agosto, recogido en SAURET GUERRERO, T., *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga*, Málaga, Área de Cultura-Ayuntamiento, p. 60.

⁵ SAURET GUERRERO, T., *Muñoz Degrain y las poéticas ... Op. cit.*, p. 54.

⁶ A.M.M., Actas Capitulares Permanente, n° 324, año: 1924 (Sesión del 23 de octubre de 1924), p. 113.

deportes

Actividades
programadas
por el MUPAM

2007-2008

agenda

Departamento de Difusión

El departamento de Difusión es responsable de la programación y puesta en marcha de una serie de actividades cuyo objetivo es acercar la cultura y el patrimonio a la sociedad mediante el museo. Las líneas de trabajo sobre las que se sustenta son dos: visitas programadas y monitorizadas y exposiciones temporales.

Las visitas tienen el propósito de hacer visibles las señas de identidad de la ciudad y la vinculación de la misma y de su patrimonio con el museo.

Constituye una herramienta para la transmisión de una serie de mensajes que conducen a la mejora de la comprensión del arte, a promover el disfrute de los visitantes provocando su interés al relacionarlo con su propia experiencia patrimonial o local, hacerles descubrir nuevos conocimientos y desarrollar una implicación en la conservación y valoración del patrimonio.

Para ello, se procede a una investigación previa sobre las características, necesidades y motivaciones del público. No se trata solo de ofrecer

a los visitantes datos informativos, sino de proporcionarles nuevas formas de mirar y apreciar una obra (*Diálogos con una obra*) o un lugar (*Rutas de enlace con la ciudad*). Todas estas visitas y actividades generan una serie de publicaciones, como folletos y cuadernos de rutas que facilitan al visitante el itinerario y la explicación conceptual del recorrido.

Las exposiciones temporales actúan de complemento de los relatos internos del museo, bien ampliando la información contenida en él, bien aportando nuevos conocimientos.

Su filosofía es la de «con poco, decir mucho». Razones de espacio obliga a un número de pocas piezas por lo que el discurso que se elige tiene que ser tremendamente explicativo y funcional, en el sentido de que debe de ajustarse a los objetivos conceptuales del museo y actuar de complemento, no sólo del mismo, sino del mapa cultural que gestiona el Área de Cultura en la ciudad, reforzando o completando en sus discursos. Esto es, actuar como una unidad explicativa más de un museo base dentro de la red de museos municipales, que es la principal función del MUPAM.

Su objetivo es el de establecer discursos complementarios a los de las salas permanentes, bien con exposiciones monográficas de piezas muy seleccionadas y discursos muy explícitos, y de material ajeno a la Colección Municipal, que tendrán relación sobre aspectos anunciados

en las permanentes pero que no se resuelven en su contenido y hay que completar; bien con conjuntos de obras de la Colección permanente que estructuren un relato homogéneo y que quede completado con obras ajenas a la Colección Municipal, o que por sus características no tengan cabida en las estructuras temáticas de las salas permanentes; o con obras de la Colección Municipal que debido al régimen de Tutelaje a las que la ley las somete, no están incluidas en la Colección permanente (arqueología); o en el caso de monográficos de autores a revalorizar o difundir y efemérides.

El resultado de todo ello ha sido la programación siguiente (2007-2008)

VISITAS

El Museo cuenta con monitores especializados para la adaptación de las visitas a las necesidades de las personas con discapacidad.

VISITAS INTERNAS

Generales y temáticas

Conocer el museo

- De martes a viernes (previa reserva)
- Salas I, II y III del MUPAM
- Recorrido general por todas las salas que posibilita un acercamiento global al contenido del museo.

El museo y la alegría de vivir

- De martes a viernes (previa reserva)
- Salas I, II y III del MUPAM.
- Pretendemos que, mediante la contemplación de determinadas obras, el visitante experimente sensaciones de optimismo y alegría,



y que la visita se convierta en un ejercicio terapéutico para fomentar sensaciones de optimismo y bienestar.

Inspirando la creatividad

- De martes a viernes (previa reserva)
- Salas I, II y III del MUPAM
- Esta visita está especialmente dirigida a todas aquellas personas con sensibilidad y vocación por el arte, tanto en su contemplación como por su práctica, y tiene como objetivo establecer un contacto o vínculo entre esos espíritus artísticos a través de los mensajes de creatividad que transmite con sus obras el museo.

Diálogos con una obra

- De martes a viernes, 18.00 h a 19.00 h. (previa reserva)
- Sala II del MUPAM.
- Visita de carácter informativo y formativo en la que el visitante tendrá acceso al conocimiento de carácter histórico, estético o iconográfico de la obra pictórica seleccionada además de la aplicación de conceptos de análisis e interpretación de la obra

de arte con el objetivo de facilitar al visitante las herramientas necesarias para el estudio y la observación del color, la luz, la composición, el volumen, la perspectiva, etc. de manera que pueda hacer por sí mismo su propio análisis de otras piezas artísticas expuestas en el MUPAM.

- Obras seleccionadas: *El alegato* (Bernardo Ferrándiz, 1881), *Los de Igueriben mueren* (Muñoz Degrain, 1881), *Una moraga* (Horacio Lengo, 1879).

VISITAS EXTERNAS

Rutas de enlace con la ciudad

Si entre los objetivos del proyecto museológico se encontraba crear un espacio en el que se transmitiera la relación del Ayuntamiento con la ciudad a través de las obras de la colección, una de las vías para hacerlo posible es el programa de visitas que completan el contenido de las unidades temáticas del museo con una ruta de enlace con la ciudad. De esta manera, que se consiguen una serie de objetivos como, por ejemplo, prolongar los contenidos del museo hacia el exterior y musealizar ciertos

puntos y recorridos de la ciudad. Las programadas en 2007-2008 son las siguientes:

El Barroco en Málaga: De Alonso Cano a Pedro De Mena

- Sábados, 12 h. (previa reserva)
- Sala I del MUPAM-Unidad temática: Alonso Cano y su huella en Málaga, Museo del Cister, Catedral.
- A partir de la obra *Ecce-Homo*, atribuida a Alonso Cano arranca un recorrido por la ciudad marcado por un itinerario realizado a partir de obras de Cano y de sus discípulos Niño de Guevara y Pedro de Mena, presentes en colecciones de acceso público como la Catedral, el Hospital de San Julián o la Abadía del Cister.

Málaga Ciudad Castellana

- Miércoles, 18.00 h – 19.00 h. (previa reserva)
- Sala I MUPAM, Unidad Temática «Málaga ciudad castellana» – Centro Histórico
- Se comienza con la obra *Málaga musulmana* de Emilio de la Cerda (1879), pieza que actúa como un guiño al pasado y establece el enlace entre el pasado medieval e islámico de la ciudad y su incorporación a la Corona de Castilla y la Constitución del Primer Ayuntamiento. De ella se pasa a la documentación sobre la constitución del Cabildo Malagueño y las normativas para la castellanización de la ciudad. El conjunto se completa con las mazas de ceremonia de plata del siglo XVII y el Plano

agenda

de Málaga de Joseph Carrión y Mula de 1791 en donde se aprecia la parcelación sufrida desde 1487 sobre la trama islámica.

El enlace con la ciudad se establece mediante un recorrido por las calles, plazas y edificios civiles y religiosos que caracterizan al urbanismo de la Málaga castellana.

VISITAS A LA CARTA

Itinerarios de enlaces entre la obra y el Patrimonio disperso por la ciudad. Se seleccionarán obras de estrecha relación con el patrimonio existente en el distrito al que pertenezca el grupo de visitantes. De ahí su nombre, a la carta, ya que se ajustarán los contenidos para dar a conocer los valores del Patrimonio de su ámbito territorial más cercano; parques, iglesias, placas, fuentes, monumentos, esculturas, etc.

Conoce tu ciudad desde el MUPAM

- De martes a viernes (previa reserva)
- MUPAM y distrito de origen del grupo de visitantes.
- Paseo de evocaciones y recuerdos a través de las piezas del MUPAM que reflejen usos, costumbres y paisajes del pasado de nuestra ciudad.

El Misterio de la Natividad en las iglesias malagueñas

- Sábados diciembre, 12 h. (previa reserva)
- Sala I del MUPAM-Obra Maestra, Parroquias del Centro Histórico.
- Recorrido por las iglesias malague-

ñas en donde la imagen del Niño Jesús o escenas de la Natividad expresen, desde el punto de vista artístico, el espíritu de la Navidad

La mujer como sujeto y objeto del arte en el MUPAM. De la representación a la creación

- De martes a viernes (previa reserva)
- Salas I, II, III del MUPAM, calles y plazas dedicadas a personajes femeninos relacionados con la cultura o Historia de Málaga
- En la visita se establece un itinerario por piezas en las que la mujer es protagonista, bien por su condición de creadora o por el rol que representa y la interpretación que del mismo se hace en el contexto histórico cultural en el que esté inmersa la obra. De las obras contenidas en el museo se parte hacia un itinerario por la ciudad (o distrito específico de donde provenga el grupo) con paradas en hitos patrimoniales en el que la figura femenina sea protagonista (placas de mujeres célebres malagueñas, monumentos, nombres de calles, esculturas...).

Rutas de los sentidos (Málaga ciudad del paraíso)

- De martes a viernes (previa reserva)
- Salas I, II y III del MUPAM-Parque, Jardines de Puerta Oscura, calle Larios, Puerto.
- En esta visita se percibirán los valores paradisíacos de la ciudad a través de un recorrido por sensaciones, lo que podríamos llamar la ruta de los sentidos, mediante paradas en obras



que por su color, tema o luz, sean capaces de explicitarnos las cualidades edénicas de nuestra ciudad. Este recorrido interno se complementa con un itinerario por la ciudad con paradas en sus principales espacios verdes, Calle Larios y Puerto.

EXPOSICIONES TEMPORALES

Los orígenes de la ciudad: Málaga fenicia.

- Del 7 de marzo al 3 de junio de 2007
- Sala de Exposiciones Temporales, 3ª planta del MUPAM
- La exposición se ha organizado en función de exponer piezas que permitan acercar a la sociedad los usos y ritos de los primeros malagueños. Las excavaciones realizadas en zonas como las del Muro de Santa Ana-Mundo Nuevo y la ladera oeste de la colina de Gibralfaro, calles Zamorano, Císter o Andrés Pérez en la capital o en enterra-

mientos como Jardín y Trayamar en el término de Vélez han dado como resultado hallazgos de ajuarres, funerarios o domésticos, en los que se puede apreciar el alto grado de desarrollo técnico que alcanzaron los orfebres fenicios. Collares de cuentas esféricas o tubulares de pasta vítrea y oro, medallones, pendientes con doble arete, discos de oro con un granate en su centro, realizados en una variada gama de técnicas como el repujado, grabado, esmalte, granulado y filigrana, son la prueba de ello. Restos de mobiliario doméstico, cerámica, recipientes para perfumes o ungüentarios funerarios son objetos que por su delicadeza, elaboradas y precisas formas y exquisita decoración, nos acercan a una sociedad refinada, práctica y con un alto sentido de la espiritualidad.

Itinerario hacia Picasso:
Málaga-Cannes, Villa California, 1957.
Homenaje a Alberca, de Ramón,
Guevara y Virgilio. 1957-2007.

- Del 15 de junio al 18 de noviembre de 2007
- Sala de Exposiciones Temporales, 3ª planta del MUPAM
- Pretende reivindicar para la historia el papel que desarrollaron estos cuatro pintores malagueños, pertenecientes a la Peña Montmatre y representantes de la reacción del ambiente artístico local, para incluir a Málaga en el proceso de modernización artística de España mediante la motivación de Picasso.

El recorrido por la Temporal se completa con un segundo itinerario que enlaza con la sala tercera del museo. En ella, en la unidad temática titulada Los orígenes de la renovación plástica en Málaga, estos cuatro pintores están acompañados por el resto de miembros que formaron parte de la Peña Montmatre y después, a la vuelta de la visita a Picasso, se incorporaron al Grupo Picasso tal como lo bautizó Picasso. En ese espacio, en íntima comunicación con el anterior, en donde se exhibe cerámica de Picasso, se quiere explicitar su influencia en el ambiente artístico malagueño y las distintas opciones que los artistas locales adoptaron una vez que asimilaron sus mensajes de ruptura, experimentación y compromiso con la modernidad y la vanguardia.

De esta manera se ha formulado un itinerario de ida y vuelta en el que se relata la definitiva integración de Picasso con Málaga a partir de ese carismático viaje de Alberca, Virgi-

lio, Guevara y de Ramón a Cannes; el impulso que supuso para el arte local dicha recuperación picasiana y la respuesta de los artistas locales a la misma. Un doble recorrido con el que se cumple diversos objetivos formulados en el MUPAM: difundir el arte local, mostrar fondos no expuestos de la colección municipal y rendir homenaje a sus artistas contemporáneos.

Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas de fin de siglo en Málaga

- 10 diciembre de 2007 al 30 de marzo 2008
- Sala de Exposiciones Temporales, 3ª planta del MUPAM
- El objetivo ha sido es poner en relación la figura de Muñoz Degrain con la de los paisajistas malagueños que de alguna manera tuvieron relación con él o con su modelo de paisaje. En segundo lugar, patentizar el vínculo de Muñoz Degrain con Málaga, no ya solo a través de sus pintores-alumnos, sino mediante paisajes tomados directamente de la geografía malagueña

Marinas, paisajes terrestres o urbanos de Málaga y su provincia nos hacen un recorrido por técnicas y apuestas estéticas que deben su personalidad a Muñoz Degrain, mientras la figura del artista jerarquiza la exposición con obras que patentizan esas relaciones. Por ello, el hilo conductor ha sido Muñoz Degrain pero también Málaga y su entorno ya que los paisajes escogidos tienen como tema la ciudad, sus costas o su territorio y alrededores.



agenda



Las obras seleccionadas han sido escogidas de museo estatales o autonómicos (M^o Pío V de Valencia, M^o de Málaga), de la colección municipal y del coleccionismo particular.

Blanca y Radiante. **Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino**

- Del 22 de abril al 14 de septiembre de 2008
- Sala de Exposiciones Temporales, 3^a planta del MUPAM.
- Del mensaje sobre la dominación y el enclaustramiento de la mujer, que transmite la indumentaria nupcial en el siglo XIX a la sutil liberalización femenina mediante guiños de los retratos femeninos entre siglos, la exposición quiere hacer un recorrido que transcriba ese caminar como un ritual de iniciación.

Para ello se ha dividido la muestra en tres apartados: *El camino hacia la felicidad: el matrimonio*. Primer acto: la *separación o segregación*. *El cortejo*, éste, se visualiza, con la obra *La*

conversación de Pierre Ribera, composición en donde se escenifica el noviazgo y los recursos del coqueteo o ritual de seducción.

En el cortejo no solo se utilizaba el cuerpo para atraer y conquistar, sino que los novios se inventaron otros lenguajes, más crípticos, para poder comunicarse libremente. Así nacieron los lenguajes del abanico, del misal, del pañuelo y un largo etc. de los que se editaron manuales y que generalmente se ponían en práctica en las celebraciones religiosas o en bailes sociales, en los que el carnet de baile fue uno de los instrumentos de intercambio de los discursos amoratorios. La exposición cuenta con dos piezas de singular interés para ilustrar este proceso: un carnet de baile y un abanico, del último tercio del siglo XIX. El segundo apartado está dedicado a *La boda*, segundo acto del rito de paso del matrimonio, titulado: *la liminalidad o marginalidad*. Obras pictóricas de Álvarez catala y luque Rosello que representan distintas modalidades de bodas según las clases sociales más indumentaria s específicas de la celebración como el traje de novia y todo sus adornos, ropa interior, ajuar de novia, figurines y fotografías de bodas ilustran este apartado

Por último, el tercer apartado se ha dedicado al tercer acto del rito: *la agregación*, al que se le ha dado un giro para exponer el proceso de liberación que se produce en el universo femenino a partir del último tercio del siglo XIX y que se podía

subtitular: *Radiantes por presentes*.

Un recorrido por el género del retrato femenino de esas décadas entre siglos nos ilustran sobre ese proceso de liberación de la mujer aunque fuera solamente a partir de guiños gestuales que renovaron la imagen de la mujer decimonónica y que era realmente impensables para las protagonistas de esas escenas de bodas a las que se contraponen. Retratos femeninos de la realeza (María de la Mercedes, Denis (Col. Municipal), Anita Delgado, Beltran Masses (Museo de Málaga) o la burguesía decimonónica (Ignacio Pinazo o Raimundo de Madrazo (Col. Peñarroya) ilustran esta sección.

Departamento de Formación

Desde el principio de su andadura se le ha dado al departamento de Formación del MUPAM un peso importante dentro de su organigrama interno, pues, es en la generación de conocimiento y difusión del saber donde un museo de clara vocación dinamizadora como éste mejor alcanza sus objetivos.

Las actividades de formación se canalizan a través de diferentes programas-jornadas, cursos de especialización, mesas redondas y cursos de formación general dirigidas, principalmente, a universitarios y profesionales del sector patrimonial e histórico-artístico, pero abiertas también al conjunto de la ciudadanía.

JORNADAS DE ESPECIALIZACIÓN

Están concebidas como un foro abierto para la reflexión acerca de cuestiones relacionadas con el patrimonio urbano, prestando especial atención a las experiencias de nuestro entorno más cercano, contando, al mismo tiempo, con el modelo de las instituciones más señeras de nuestro país.

I JORNADAS DE ESPECIALIZACIÓN. PATRIMONIO Y CIUDAD: HACIA UNA RED TERRITORIAL DE MUSEOS LOCALES. Junio de 2007

Planteaba el análisis de los planes de musealización de los centros históricos partiendo de los casos de Málaga y Santiago de Compostela, así como la reflexión del papel de los museos en las ciudades y su importancia en la revitalización de los territorios donde se ubican, y, de la mano de Guillermo Solana (Museo Thyssen), Gonzalo Borrás (Espacio Goya) y Teresa Sauret (MUPAM), el estudio del alto impacto cultural de ciertos museos.

Las ponencias se enmarcaron en tres ámbitos diferenciados:

Ciudades Museos-Museos y ciudades

- *Musealizar o museificar. Málaga ciudad-museo.* Teresa Sauret Guerrero, directora del MUPAM.
- *El concepto de Megamuseo. Málaga ciudad-museo.* Ángel Asenjo Díaz, arquitecto.
- *Santiago de Compostela, ciudad museo.* José Manuel García Iglesias, Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela. Director de la Acción Sociocultural de Caixa Galicia.

Modelos de intervención sobre la puesta en valor de las colecciones institucionales

- *La Puesta en valor de los Bienes Muebles de la Iglesia Católica. El modelo de los inventarios.* José Miguel Morales Folguera (Catedrático de Historia del Arte de la UMA)
- *La Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Su puesta en valor.*



Guillermo Solana (Conservador Jefe de Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid)

- *El espacio Goya.* Gonzalo Borrás Gualis, Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza.

Hacia la constitución de una red territorial de museos locales

- *El Principado de Asturias y su red de museos territoriales* Julia Barroso, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo.
- *Musealizar o Museificar. Málaga ciudad museo.* Mesa redonda moderada por Teresa Sauret.

II JORNADAS DE ESPECIALIZACIÓN. PATRIMONIO Y CIUDAD: OTRA FORMA DE PROTEGER EL PATRIMONIO. COLECCIONISMO Y MECENAZGO. Octubre de 2007

Se realizó un análisis exhaustivo sobre las políticas coleccionistas actuales, tanto de instituciones públicas como privadas, así como de las tendencias del coleccionismo privado. Las distintas ponencias repasaron el coleccionismo institucional, estatal y municipal, así como el de instituciones privadas que han establecido una política coleccionista programada y de alta calificación. Sin duda, el tradicional coleccionismo privado sigue siendo una de las principales vías por las que el Patrimonio histórico-artístico experimenta una puesta en valor que contribuye a su conservación. Por ello, se hace nece-

agenda

sario profundizar en el conocimiento del gusto artístico de este sector que tanto ha contribuido a valorar o infravalorar la cotización de autores y épocas artísticas. Todo ello, más las modas y tendencias coleccionistas que hacen ascender o descender autores y periodos estilísticos fueron objeto de estudio y debate en estas Jornadas por reputados especialistas en la materia. Se trataba, en definitiva, de profundizar en una de las vías de protección del Patrimonio que está alcanzando actualmente mayor desarrollo y una de las pocas en las que la esfera de lo privado interviene de una forma decisiva.

Se estructuraban las jornadas en las siguientes mesas:

Coleccionismo institucional y otros modelos

- *La Junta de calificación. Valoración y exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español: Una vía para hacer coleccionismo estatal.* José Manuel Cruz Valdovinos, Catedrático de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid.
- *Política coleccionista del Ayuntamiento de Málaga.* Miguel Briones Artacho, Delegado de Cultura.
- *Criterios coleccionistas de la Fundación Focus Abengoa* Javier Benjumea Llorente, Presidente de la Fundación FOCUS ABENGOA.
- *Coleccionar o acumular. Colecciones institucionales públicas y privadas en Málaga.* Teresa Sauret Guerrero, Profesora Titular de la UMA, directora del MUPAM.



Sobre gustos coleccionistas. Épocas y autores

- *El Barroco en las colecciones particulares. El gusto por Alonso Cano.* Domingo Sánchez-Mesa Martín (Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada).
- *El coleccionismo privado de la Edad Moderna en Málaga.* Estrella Arcos von Haartman, Profesora Asociada de la UMA.

Coleccionismo y arte contemporáneo

- *Sobre coleccionismo y gusto burgués. Fortuny, el rey de la casa.* Santiago Alcolea Blanch, Director del Instituto Amatller, Barcelona.
- *Un artista coleccionista-Un artista coleccionado. El gusto por el arte contemporáneo.* José Manuel Cabra de Luna, Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Vanguardia y coleccionismo

- *Política coleccionista de la Fundación MAPFRE. Una apuesta por el*

arte contemporáneo. Pablo Jiménez Burillo, Director General Fundación MAPFRE.

- *Otra forma de proteger el Patrimonio. Coleccionismo y Mecenazgo.* Mesa redonda moderada por Teresa Sauret Guerrero (Profesora Titular de la UMA, Directora del MUPAM).

III JORNADAS DE ESPECIALIZACIÓN. PATRIMONIO Y CIUDAD: REHABILITACIÓN RESPONSABLE DE EDIFICIOS HISTÓRICOS. Febrero de 2008

Se ofrecía un foro para el debate acerca de las dificultades que entraña en la actualidad la conservación del patrimonio arquitectónico en el que se contó con la contribución de Víctor Nieto y Alfredo Morales, verdaderas autoridades en la materia. La polémica suscitada por la ampliación del Prado sirvió de estímulo para analizar en profundidad las características que una intervención responsable debe reunir y poner sobre la mesa tanto actuaciones que sirven de referencia



como otras poco afortunadas que han llevado a la destrucción de parte de nuestro patrimonio.

Tutelaje y protección de la arquitectura monumental

- *La musealización de la ciudad contemporánea.* Alfredo Morales Martínez (Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Sevilla).
- *Intervención, restauración y rehabilitación monumental en Ciudades Patrimonio de la Humanidad. El modelo de Alcalá.* Miguel Ángel Castillo Oreja (Catedrático de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid)

El monumento en situación de rehabilitación

- *Buen y mal uso en el tratamiento de los espacios museísticos.* Alberto Darias Príncipe (Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna)
- *El señuelo de la rehabilitación ¿Por qué hablamos de conservación cuando queremos decir instrumentalización de*

la arquitectura histórica? Javier Ordóñez Vergara (Profesor Titular de Historia del Arte de la UMA).

Modelos de intervención en la rehabilitación patrimonial

- *Antiguos edificios para nuevas exposiciones.* Víctor Nieto Alcaide (Catedrático de Historia del Arte de la UNED).
- *Hacer arquitectura. rehabilitar, reconvertir.* Mesa redonda moderada por Teresa Sauret Guerrero (Profesora Titular de la UMA. Directora del MUPAM).

CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN

Con rango de títulos propios de la UMA, son seminarios altamente especializados en materias vinculadas al ámbito de la historia del arte que además de buscar el perfeccionamiento de alumnos universitarios, sirve de plataforma para mostrar vías emergentes de inserción laboral para

los profesionales del patrimonio histórico.

EDUCACIÓN Y FORMACIÓN EN EL CONTEXTO MUSEÍSTICO

Abril 2007

Las sesiones contaron con la presencia de profesionales de la educación procedentes de instituciones como el Museo del Prado o el Reina Sofía, así como con expertos de los centros museísticos de nuestra ciudad, que aportaron su experiencia en el planteamiento de estrategias educativas y programas de educación en el marco museístico. En un ámbito más teórico, se abordó otro tema de capital importancia para la educación museística, como es el de los cambios ideológicos que a finales del siglo XX supusieron la reformulación de los conceptos de patrimonio y museo.

Se contó para esta edición con las siguientes aportaciones:

El museo y el patrimonio histórico-artístico: historia, presente y futuro de una relación

- *La función del museo como salvaguarda del patrimonio.* Leticia Azcue Brea, Presidenta del ICOM y Jefa de Conservación de Escultura y Artes Decorativas del Museo Nacional del Prado
- *La exposición permanente como lugar de aprendizaje.* Consuelo Luca de Tena (Conservadora de la Subdirección General de Museos Estatales).
- *Las exposiciones temporales: del aprendizaje al entretenimiento.* Fernando Marías Franco (Catedrático

agenda



de Historia del Arte. Universidad Autónoma de Madrid).

El objeto histórico-artístico: interpretación, comprensión, apreciación.

- *El patrimonio cultural en el contexto museístico: estrategias de planificación.* María Morente del Monte (Directora del Museo de la Ciudad de Málaga y Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga).
- *Los valores del objeto artístico en el desarrollo de la historiografía del arte.* Juan M^a Montijano García (Profesor Titular y Director del Departamento de Historia del Arte de la UMA).
- *Patrimonio cultural y medios de comunicación. De la difusión a la mediación.* Beatriz Sanjuán Ballano (Profesora de Teoría de la Comunicación, Universidad de Sevilla. Técnica de Comunicación del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico).
- *Problemas y conflictos en la comprensión del objeto estético. Niveles de acceso y estrategias didáctico-formativas.*

Nuria Rodríguez Ortega (Profesora de Historia del Arte. Universidad de Málaga. Coordinadora de las actividades de educación y formación del MUPAM).

Educación y formación en el contexto museístico: aproximación teórica y experiencias concretas (I)

- *El patrimonio histórico-artístico como objeto museístico: estrategias de difusión.* Javier Ordóñez Vergara (Profesor Titular de Historia del Arte de la UMA).
- *Proyección didáctico-formativa del discurso museístico de los museos municipales. El caso concreto del MUPAM de Málaga.* Teresa Sauret Guerrero. (Profesora Titular de Historia del Arte de la UMA. Directora del MUPAM)
- *Arte para todos: el Departamento de Educación del Museo Picasso Málaga.* Departamento de Educación del Museo Picasso Málaga.
- *Didáctica y formación en el CAC Má-*

laga. Inés Fernández (Coordinadora del Departamento de Educación del CAC Málaga).

Educación y formación en el contexto museístico: aproximación teórica y experiencias concretas (II)

- *Metodología lúdica e integradora para la comprensión y la expresión artística en el ámbito del museo.* Sebastián García Garrido (Catedrático de Bellas Artes de la UMA).
- *Las funciones didácticas del Museo Municipal de Málaga en el contexto del patrimonio histórico-artístico urbano. Propuestas de itinerarios.* José Miguel Morales Folguera (Catedrático de Historia del Arte de la UMA).
- *La experiencia educativa en el Museo del Prado: diseño de programas y ámbitos de actuación.* Trinidad de Antonio (Jefa del Departamento de Educación del Museo Nacional del Prado).
- *El Departamento de Educación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Experiencias.* M^a Jesús de Domingo (Jefa del Departamento de Educación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Tecnologías digitales aplicadas a la difusión y formación en el contexto museístico

- *Nuevas estrategias para la difusión artística: museos virtuales y digitales.* M^a Luisa Bellido Gant, Profesora Titular de Historia del Arte, Universidad de Granada.
- *El Museo Pedagógico de Arte Infantil*

(MUPAI). *Dos propuestas on-line: el proyecto CURARTE y el MUPAI 3D* Noemí Ávila Valdés y Daniel Zapatero Guillén. Profesores de Bellas Arte en el Centro de Estudios Superiores Felipe II de Aranjuez, y miembros del grupo de investigación GIMUPAI

- *Estrategias didáctico-formativas para la comprensión del objeto histórico-artístico.* Mesa redonda moderada por Ana M^a Sáez de Aliaga. Catedrática de Bellas Artes (IEM) y Ex directora del Departamento de Educación y Comunicación del Museo San Pío V de Valencia.

EL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO E INTERNET: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

Reflexión sobre las actuaciones que, en relación con el patrimonio histórico, se están llevando a cabo en entornos web y plataformas digitales, en un momento en el que asistimos a la eclosión de gran número de proyectos y líneas de trabajo con el patrimonio digital como común denominador. Se trataba, pues, de formar un foro de debate y diálogo para caminar en pos del establecimiento de una metodología cohesionada y de una interrelación entre los proyectos existentes a fin de conformar una auténtica red donde sea factible el intercambio y la complementariedad del conocimiento y la información. Las ponencias corrieron a cargo de:



El patrimonio histórico-artístico e Internet: contextualización general

- *Una visión general sobre el estado de aplicación de las TIC en el mundo del patrimonio en España.* César Carreras Monfort (Profesor Titular de la Universitat Oberta de Catalunya. Director del proyecto Óliba).
- *Las Humanidades Digitales: un ámbito emergente de estudio e investigación.* Concha Sanz Miguel. Profesora Titular de la Universidad de Castilla La Mancha. Directora del Máster en Humanidades Digitales de la Universidad de Castilla La Mancha

Perspectivas en la interrelación Internet-patrimonio histórico-artístico: comunicación, difusión, educación

- *Las nuevas tecnologías y la participación social en la protección del patrimonio histórico.* El OPHE (Observatorio del Patrimonio Histórico Español). José Castillo Ruiz (Profesor titular

de Historia del Arte. Universidad de Granada. Director del Observatorio del Patrimonio Histórico Español)

- *Museos y exposiciones en la red: estado de la cuestión.* M^a Luisa Bellido Gant (Profesora titular de Historia del Arte. Universidad de Granada).
- *Internet como contexto, medio y recurso para una educación artística patrimonial.* Olaia Fontal Merillas (Profesora Titular de Didáctica de la Expresión Artística. Universidad de Valladolid).

Proyectos concretos: difusión y comunicación.

- *El patrimonio histórico-educativo en Internet: la web del museo pedagógico andaluz.* Manuel Hijano del Río (Profesor titular de Teoría e Historia de la Educación. Universidad de Málaga. Miembro del proyecto I+D para la creación del Museo Pedagógico Andaluz).
- *Productos Web del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico: una*

agenda

experiencia multidisciplinar. Susana Limón Rodríguez (Técnico del Área de Internet del Centro de Documentación del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico).

- *El proyecto Óliba: líneas principales de actuación y experiencias concretas en el ámbito del patrimonio digital.* Pedro Bascones Navarro (Universitat Oberta de Catalunya. Miembro investigador del proyecto Óliba).
- *El catálogo on-line de arte público en la web municipal de Zaragoza.* Jesús Pedro Lorente (Profesor titular de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza)

Proyectos concretos: educación

- *EducaThyssen. Siempre en versión beta.* Rufino Ferreras (Responsable de Desarrollo Educativo. Área de Investigación y Extensión Educativa del Museo Thyssen-Bornemisza).
- *El Museo pedagógico Arte Infantil: Funciones pedagógicas y posibilidades didácticas de los museos virtuales 3D en Internet: experiencia en el MuPAI (Museo Pedagógico de Arte Infantil).* Daniel Zapatero Guillén (Profesor de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid).
- *El entorno web en la enseñanza del patrimonio histórico-artístico en estudios formales o reglados.* José Miguel Morales Folguera (Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Málaga).

Proyectos concretos: investigación.

- *Tradiciones y costumbres andaluzas*

en la literatura y en las artes plásticas del siglo XIX). Las imágenes del costumbrismo en la Red. Metodología, usos y posibilidades. Teresa Sauret Guerrero (Profesora titular de Historia del Arte de la UMA. Directora del MUPAM de Málaga).

- *La base de datos APES como herramienta para la formación investigadora.* Rafael García Mahiques (Profesor titular de Historia del Arte. Universidad de Valencia. Investigador responsable del proyecto APES)
- *El Proyecto ATENEA-TTC: tecnología web y lingüística computacional aplicada a la investigación teórico-artística.* Nuria Rodríguez Ortega (Profesora de de Historia del Arte de la UMA. Coordinadora del Área de Educación y Formación del MUPAM de Málaga. Investigadora responsable del proyecto I+D ATENEA-TTC)
- *Patrimonio virtual: reconstrucción, desvirtuación, implementación.* Mesa redonda moderada por Nuria Rodríguez Ortega

Al margen de estas dos grandes líneas de actuación en el Departamento de Formación, se han realizado otras actividades encaminadas a la difusión del conocimiento de las colecciones municipales. Con motivo de la exposición *Itinerario hacia Picasso: Málaga-Cannes Villa California, 1957* se celebró una mesa redonda bajo el título *El artista ante la creatividad, la inquietud y el compromiso artístico.* París como meta en la Málaga de los años 50, en la

que algunos de los protagonistas de este viaje iniciático tuvieron la oportunidad de relatar su encuentro con Picasso y la etapa de continua búsqueda creativa que se abrió tras el mismo.

Aprende a conservar tu patrimonio desde el MUPAM es una iniciativa del Departamento de Formación cuyo objetivo es el acercamiento del gran público a los ámbitos de la conservación y la restauración. En el amplio ciclo de seminarios y conferencias impartidos dentro del taller se combinaron aspectos teóricos y prácticos, adecuando el discurso a un público tanto infantil como adulto, mediante el cual los ponentes consiguieron familiarizar a un público no especialista con las principales problemáticas y riesgos a los que deben hacer frente restauradores y conservadores.

¿Qué podemos hacer para conservar nuestras cosas más bonitas?

- M^a Paz López Rodríguez y Estrella Arcos von Haartman.
- Escolares de 6 a 10 años.

Conservación y restauración de lienzos de gran formato

- Acercamiento a los procesos de intervención sobre las obras de estas características existentes en el Museo, a través de conferencia con apoyo documental y ante las pinturas seleccionadas.
- Antonio Cañete Blázquez
- Escuelas de Arte, Bachiller Artístico, Facultad de BB.AA., Adultos

Acercamiento teórico-práctico a los materiales y técnicas del dorado de marcos

- Taller práctico dedicado al análisis del estado de conservación, causas de alteración y procesos de restauración de marcos.
- Beatriz Martín Fenech
- Todos los públicos

Técnicas de reintegración cromática

- Taller infantil para acercar el valor del color y su técnica de aplicación en las pinturas.
- María Arroyo Guillén y Alicia Rey Ramírez
- Escolares de 6 a 10 años.

Construcciones de guerra medievales: murallas, castillos, fosos, maquinarias de guerra

- Taller teórico-práctico de sistemas constructivos empleados a lo largo del medievo.
- Ignacio Ferrer Sotelo y Juan J. Peña Sánchez
- Escolares de 9 a 13 años.

Conservación de obras de arte en el ámbito doméstico

- Alteraciones más frecuentes y tratamientos que se pueden seguir para el correcto mantenimiento de las obras particulares. Taller práctico.
- Cristina Muñoz Romero
- Todos los públicos. Tercera edad.

Conservación de textiles antiguos

- Acercamiento a los problemas específicos de los textiles antiguos y sistemas de mantenimiento, con-

servación y exposición.

- Francisco Zambrana Salido
- Escuelas de Arte, Bachiller Artístico, Facultad de BB.AA., Cofradías, Adultos.

Técnicas pictóricas del s. XIX

- Descripción y análisis de los materiales y técnica empleados por los pintores decimonónicos.
- Conferencia con apoyo documental y ante pinturas seleccionadas.
- Joaquín Gallego Martín
- Escuelas de Arte, Bachiller Artístico, Facultad de BB.AA., Todos los públicos.

Conservación y restauración de arte contemporáneo

- Introducción a la complejidad del arte actual y los problemas de su conservación.
- Antonio Cañete Blázquez
- Todos los públicos

Naturaleza de los pigmentos y su evolución en las obras de arte

- Análisis de los principales materiales empleados en la realización de obras de arte.
- Rocío Peinado Metsch
- Escuelas de Arte, Bachiller Artístico, Facultad de BB.AA., Adultos.

La restauración del papel y la exposición de libros en Museos

- Acercamiento a la especial problemática de las obras en soporte celulósico a través del análisis de las piezas expuestas en el Museo

- Elisa Quiles Faz
- Escuelas de Arte, Bachiller Artístico, Facultad de BB.AA., Adultos.

La restauración de «Desposorios místicos de Santa Margarita de il Parmigianino»

- Acercamiento a los procesos de intervención sobre la obra, a través de conferencia con apoyo documental y ante la pintura.
- Cristina Muñoz Romero
- Todos los públicos.

Restauración de *Tanto va el cántaro...*, de Antonio Cañete

- Análisis de la técnica del pintor y la intervención sobre esta obra.
- Antonio Cañete Blázquez.
- Todos los públicos.

La escultura: técnicas de ejecución y tratamientos de conservación

- Identificación de materiales escultóricos, procesos de elaboración y su restauración. Conferencia con apoyo documental y ante las obras expuestas en el Museo.
- Estrella Arcos von Haartman
- Todos los públicos

La conservación preventiva en Museos. El microclima y la luz en las exposiciones

- Análisis de los actuales en materia de conservación y medios empleados.
- Estrella Arcos von Haartman
- Todos los públicos

agenda

CONGRESOS

I CONGRESO INTERNACIONAL DE USOS, COSTUMBRES Y ESENCIAS TERRITORIALES. Junio de 2008

El *Congreso Usos, costumbres y esencias territoriales* –dirigido por la Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Teresa Sauret, y organizado por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga y el MUPAM, bajo el marco del Proyecto I+D de la Secretaría General del Ministerio de Educación HUM 2005-01196 / *Arte, Tradiciones y Costumbres andaluzas en la literatura y las Artes plásticas del siglo XIX*– se germinó con el objetivo de indagar en las raíces de la cultura española, especialmente andaluza, a través de las manifestaciones populares, pero de aquellas que quedaron fijadas y difundidas a través de las artes visuales (pintura, artes gráficas, grabados, fotografía) y la literatura, como consecuencia de la selección que sobre ellas efectuaron los intereses de la cultura burguesa de la época.

El propósito era contribuir a definir una época, el siglo XIX especialmente, sobre la que consideramos que se necesitaba realizar una «redefinición», ante la permanencia de tópicos y «desprecios», que mantienen una visión virada sobre ella, situación también extensible a buena parte del siglo XX e incluso a esta primera década del XXI.

La pertinencia del congreso que planteamos radicaba esencialmente

en la ausencia, hasta este momento, de un análisis sobre el tema realizado a partir de un horizonte de perspectiva que tenga en cuenta la ingerencia que la sociedad dominante en la época efectúa sobre el producto cultural, en cuanto que tiene capacidad para conducir tendencias, modos y soluciones al ser la gestora, de hecho, de dichas tendencias culturales.

Mediante las ponencias y comunicaciones y el carácter interdisciplinar que se aplicó, se consiguió profundizar en la idea de la identificación territorial, el papel de las imágenes y del relato en este proceso, la codificación de dichas claves identificatorias desde la mirada antropológica, los recursos de difusión de dichos mensajes y, por último, y con carácter monográfico, el uso y juego de la mujer y la figura femenina en todos estos procesos.

Dicho planteamiento generó la estructuración de cinco mesas de trabajo dedicadas al análisis y estudio del tema desde las perspectivas de: la Antropología, la Literatura, la Historia del Arte, la Comunica-

ción y los estudios de Género. A ellas, se sumó una mesa redonda final, que cerraba el congreso con una buena suma de conclusiones y planteamientos.

La conferencia inaugural, con el título «Historia, nación, pueblo en la estética del Romanticismo», corrió a cargo del Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada Ignacio Henares Cuellar y dio paso a la primera mesa, que con el epígrafe *Ritos y tradiciones «de arte»: juegos de espejos*, tuvo como presidente al profesor de Antropología José Antonio González Alcantud, que presentó la ponencia «La antropología cultural y el costumbrismo: deseo y negación». Las comunicaciones enmarcadas en esta mesa, dedicada a la perspectiva antropológica, abarcaron temas como las pervivencias costumbristas del siglo XIX, los usos del espacio, los corrales de vecinos, o la huella de la religión, entre otros.

La segunda mesa, *Miradas literarias del costumbrismo*, quedó encuadrada con la ponencia ofrecida



por la investigadora del CSIC, Carmen Simón Palmer, titulada «Del fogón a la pluma. Pioneras de la literatura culinaria: Pardo Bazán y Carmen de Burgos». A partir de aquí, las comunicaciones que se sucedieron debatieron aspectos relativos a la visión de los tipos costumbristas desde mirada de los autores literarios.

Reconocerse en las imágenes fue la denominación de la tercera mesa, dedicada al enfoque de la Historia del Arte. La ponencia marco, «De lo pintoresco a lo nacional en la pintura desde el Romanticismo a las primeras décadas del siglo XX», fue presentada por la Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Esperanza Guillén. Las comunicaciones ofrecidas en esta mesa abordaron temas que comprendieron desde el estudio de la arquitectura popular, el análisis de tipos en la pintura costumbrista y local, o la plasmación de los usos y tradiciones en formatos como las artes gráficas. La jornada culminó con una visita al Museo de Artes y Costumbres Populares y al Archivo Díaz de Escovar.

La cuarta mesa estuvo dedicada a los Medios de Comunicación y llevó como título *Códigos que definen*. El Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad del País Vasco, Santos Zunzunegui ofreció la ponencia «La mirada distante: cine y antropología». Las comunicaciones aportadas analizaron aspectos como la visión de los tópicos desde la mirada cinemato-

gráfica, la televisión, la prensa y las revistas ilustradas, o la identidad territorial.

Amparo Quiles, Profesora Titular de Literatura de la Universidad de Málaga, pronunció la ponencia marco de la quinta mesa, *Hablemos de géneros: Costumbrismo y mujer*, bajo el título «Eva y sus galanes: rituales literarios de la conquista amorosa». Las comunicaciones encuadradas en la perspectiva de género trataron aspectos como la imagen costumbrista de la mujer en la publicidad, en las revistas ilustradas, o en la pintura, además de la búsqueda de la identidad propia y regional.

Por último, la mesa redonda que se abrió para la extracción de conclusiones sobre el estado de la cuestión fue moderada por la Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Reyes Escalera Pérez, y estuvo compuesta por el Doctor en Literatura por la Universidad de Málaga, Óscar Carrascosa Tinoco, la Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Nuria Rodríguez Ortiga y la Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Jaén, Luz de Ulierte Vázquez.

La clausura del congreso se celebró con un concierto barroco en la Sala I del Museo del Patrimonio Municipal, de manera que el entorno proporcionara una buena integración de arte y música del mismo periodo histórico.

Entre las conclusiones obtenidas en los debates suscitados en el

congreso, se efectuó el análisis de las diferencias existentes entre la costumbre practicada y la relatada (por las artes, literatura, medios de comunicación...) y quedó demostrado el componente que posee la costumbre y su desarrollo como factor que se emplea como determinante de las identificaciones territoriales.



Departamento de
Educación

El departamento de Educación tiene como objetivos: acercar a los visitantes más jóvenes al concepto de Museo, sus actividades y funciones. Estimular la curiosidad y el interés para fomentar visitas posteriores; concienciar sobre su importancia y significación en la sociedad actual; incidir en el concepto de patrimonio, en cuanto testimonio del pasado y la historia de la ciudad, y reflejo y expresión de su identidad cultural; concienciar sobre la necesidad de su cuidado y conservación; poner en valor su significación; estimular el interés por el arte en general y sus manifestaciones;

agenda

acercar el arte, en cuanto objeto de expresión y experimentación plástica; plataforma para la creatividad, y lenguaje para la expresión de ideas, sentimientos, conceptos o historias; potenciar del desarrollo de una actitud crítica y de un criterio autónomo y bien formado; fomentar el desarrollo de habilidades de lectura más allá del mero reconocimiento o identificación visual: búsqueda de significados y significaciones; animar a una reflexión sobre el arte, como objeto estético-artístico en sí, y como producto y reflejo de un contexto sociocultural.

FORMACIÓN DEL PROFESORADO PARA PREPARAR LAS VISITAS ESCOLARES GUIADAS

- Periodicidad: Una al mes.
- Duración: Una sesión de tres horas
- Horario de tarde.
- MUPAM.
- Dossier del profesor: se entrega en las sesiones formativas; material para que los profesores preparen previamente la visita con los alumnos en el colegio. Cuaderno didáctico para los alumnos: Será un material para utilizar antes de la visita, durante la visita al museo y con posterioridad a ella, como refuerzo de la experiencia en el aula.

VISITA GUIADA A ESCOLARES

- De martes a viernes.
- De 10:00 a 12:00 h.
- Salas de exposiciones y aula didáctica del MUPAM.
- Coincidiendo con el comienzo del



curso académico 2007-2008, se ha programado visitas guiadas al MUPAM. La finalidad de estas visitas es responder a las necesidades de los distintos niveles de los centros educativos de Málaga.

Se ha confeccionado una visita para cada uno de los niveles educativos: primaria, secundaria y bachillerato. De igual manera, la visita se verá acompañada de su propio material didáctico.

ITINERARIOS ARTÍSTICOS POR EL MUPAM

- Martes
- 10:00 a 12:00 (previa reserva)
- Salas de exposiciones y aula didáctica del MUPAM.
- Bachillerato.
- Previsita, en el instituto de destino; visita, en las salas de exposición permanente del MUPAM y Taller en el aula didáctica.

CONOCIENDO EL MUPAM

- Miércoles.

- 10:00 a 12:00 (previa reserva)
- Visita de alumnos de primaria.
- Salas de exposiciones y aula didáctica del MUPAM.
- Pre-visita, en el aula con el cuaderno didáctico enviado previamente al centro, recorrido interactivo y actividades sobre los conceptos trabajados durante la visita. Cada alumno dispondrá de un cuaderno didáctico adaptado a su nivel académico.

DIALOGANDO CON LA CIUDAD

- Jueves.
- 10:00 a 12:00 (previa reserva)
- Alumnos de secundaria.
- Pre-visita en el instituto de destino, Visita en las salas de exposición permanente del MUPAM y Taller en el aula didáctica.
- Salas de exposiciones y aula didáctica del MUPAM.
- Cada alumno dispondrá de un cuaderno didáctico adaptado a su nivel académico.

CONCURSOS

Una mascota para el MUPAM

Bases del concurso de creación plástica para dotar de mascota al MUPAM:

- Podrán participar niños y jóvenes de edades comprendidas entre los 8 y 14 años en el momento de presentar la solicitud.
- La mascota elegida pasará a formar parte de nuestro museo. El área de Educación la incluirá en sus actividades y se incorporará a su identidad visual.

Los trabajos seleccionados formarán parte de una exposición que se celebrará en el MUPAM desde el 27 de junio al 11 de julio de 2008.

Concurso de Navidad

El área de Educación del MUPAM (MUPAM) convoca un concurso navideño cuya temática versará sobre *La imagen de Málaga en Navidad*.

- Niños y jóvenes de edades comprendidas entre los 8 y 16 años en el momento de presentar la solicitud.
- De entre los seleccionados, se otorgarán tres premios por categoría: juvenil e infantil; y por modalidad: plástica y literaria.
- Los trabajos seleccionados formarán parte de una exposición que se celebrará en el MUPAM

Trivial Cultural

- Jóvenes de edades comprendidas entre los 12 y los 14 años en el momento de presentar la solicitud.
- Al centro educativo vencedor se le hará entrega de un lote de libros del

Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga.

EXPOSICIONES

Exposición concurso de Navidad

- Exposición realizada con las 32 obras más sobresalientes de las entregadas para el concurso de Navidad.
- Primera planta del MUPAM.
- 20 diciembre 2007-7 enero 2008.

Exposición-concurso «Una mascota para el MUPAM»

- Exposición realizada con los 10 finalistas del concurso.
- Primera planta del MUPAM.
- 1-28 julio de 2008.

CAMPAMENTOS

CAMPAMENTOS DE VERANO 2007.

El Área de Educación y Formación del MUPAM quiere ofrecer a los niños y jóvenes de Málaga una alternativa a las típicas mañanas de verano en la playa. La riqueza del patrimonio municipal malagueño nos da la oportunidad de plantear diversos talleres en los que aprender a trabajar con las formas artísticas, relacionarnos con nuestro entorno y valorar la variedad de modos expresivos que tiene el ser humano.

Cada taller está adaptado a la edad y expectativas de los participantes, y versa sobre un tema en concreto que se irá desarrollando a lo largo de las cuatro jornadas de las que consta el taller.

Formar, entretener, divertir y concienciar: éstos son nuestros principales objetivos.

Semana del 3 al 6 julio Mejora tu entorno y descubre el arte de reciclar

- Martes a viernes de 11:30 a 13:30 h
- 20 participantes
- De 7 a 11 años.
- En este campamento aprenderás cómo las cosas que ya no nos sirven pueden convertirse en objetos artísticos. Con tus manos y con tu imaginación podrás fabricar auténticos tesoros... Al mismo tiempo, verás qué puedes hacer tú para cuidar el medioambiente.

Semana del 10 al 13 julio. Reinventando el MUPAM

- Martes a viernes de 11:30 a 13:30 h
- 20 participantes
- De 12 a 15 años.
- Cada artista nos deja en su obra su particular manera de entender el mundo ¿Te gustaría contarnos la tuya? En este campamento tendrás la oportunidad de hacerlo junto a los artistas del MUPAM.

Semana del 17 al 20 julio. Arte Urbano, arte en la calle.

- Martes a viernes de 11:30 a 13:30 h
- 20 participantes
- De 16 a 20 años.
- ¿Te apetece conocer la ciudad desde otro punto de vista? En este campamento te enseñaremos un recorrido que irá desde los graffitis hasta lugares insólitos de Málaga. Si

agenda

nos acompañas, tú mismo podrás contribuir al arte urbano dejando tu impronta.

Semana del 24 al 27 julio. Juguemos con el arte

- Martes a viernes de 11:30 a 13:30 h.
- 20 participantes.
- De 3 a 6 años.
- Ven al MUPAM a divertirme jugando con las formas y con los colores.

Los artistas del MUPAM te esperan para contarte sus aventuras con el arte.

- Martes a viernes. 10:00 a 12:00 horas (previa reserva)
- Salas de exposiciones y aula didáctica del MUPAM.

CAMPAMENTOS VERANO 2008

El MUPAM, a través de su Departamento de Educación y Formación, oferta de manera gratuita a niños y jóvenes de Málaga una alternativa a las típicas mañanas de verano en la playa. Se trata de cuatro talleres: *Juguemos con el Patrimonio*, *Títeres y marionetas en el MUPAM*, *Comics e historias gráficas en el MUPAM e Integrarte*. Cada uno de ellos se prolongará durante una semana e irá dirigido a una veintena de personas, entre 3 y 16 años.

Cada taller está adaptado a la edad y expectativas de los participantes, y versa sobre un tema en concreto que se irá desarrollando a lo largo de las cuatro jornadas de las que consta el taller. La riqueza del Patrimonio Muni-

cipal malagueño nos da la oportunidad de plantear estos talleres, en los que se aprenderá a trabajar con las formas artísticas, a relacionarlas con el entorno y a valorar la variedad de modos expresivos que tiene el ser humano.

La matrícula es gratuita. Las inscripciones pueden realizarse hasta el día previo al inicio del taller.

Semana del 1 al 4 Julio Juguemos con el patrimonio

- Martes a viernes de 9:30 a 13:30 h
- 15 participantes.
- De 3 a 6 años.
- Ven al MUPAM a divertirme jugando con las formas y con los colores. Los artistas de nuestro museo te esperan para contarte sus aventuras con el arte.

Realizaremos visitas, talleres de expresión artística. Además se les propondrá que elijan la obra que mas les guste y que hagan una interpretación de la misma en la técnica que más se adapte a sus necesidades: escultura, pintura, acuarela, plastilina.

Primer día: Visita al museo de manera lúdica, con música y detección en las obras que nos interesen y en las más atractivas para los escolares.

Segundo día: Explicación de las técnicas artísticas y comienzo de taller de manera pausada.

Tercer día: *Taller de dibujo*. Copia de un original (fotocopias a gran tamaño) en la técnica que el escolar elija.

Cuarto día: Taller de expresión libre: los escolares dan rienda suelta a su imaginación con el estímulo

musical. Realizarán más de una obra por día, ya que podrán utilizar la técnica que mejor se adecue a sus necesidades o gustos personales.

Semana del 8 al 11 julio Títeres y marionetas en el MUPAM

- De martes a viernes de 9:30 a 13:30 h
- De 7 a 11 años.
- El MUPAM os invita a formar parte de un taller de marionetas. Guiados por un monitor, aprenderéis a realizar marionetas y figuras que serán utilizadas en un teatro de guiñoles.

Primer día: Visita y entrevista a los trabajadores del Museo

Segundo día: Inicio del guión y reparto de personajes

Tercer día: Finalización del guión y ejecución marionetas

Cuarto día: Realización del Teatro, ensayo y representación de la obra ante los padres.

Semana del 15 al 18 Julio Comics e historias gráficas en el MUPAM.

- De martes a viernes de 9:30 a 13:30 h
- Edad: de 12 a 15 años.
- Las obras de arte nos cuentan numerosas historias, unas son evidentes y otras permanecen escondidas; ayúdanos a descubrirlas y fusionarlas en una historia gráfica o un comic.

Tras la visita guiada por la colección municipal, se invita a los alumnos a interpretar una historia, utilizando el dibujo o un cómic. Podrán hacer una selección de las obras que a ellos les inspiren para realizar una



historia. Hay algunos ejemplos que pueden servirnos, pero se intentará que sean historias originales.

Primer día: Visita al museo, planteamiento de la actividad.

Segundo día: Comenzamos a definir las historias

Tercer día: Todos los participantes continúan con la actividad.

Cuarto día: Finalización del comic, e incluso para quien terminara el día anterior se dará la posibilidad de encuadernar su obra.

Semana del 22 al 25 julio **Integrarte**

La integración de las personas con discapacidad se puede lograr utilizando el arte como medio. Al mismo tiempo que tratamos conceptos como accesibilidad o desglosamos los distintos tipos de discapacidad logramos que el alumno pueda experimentar diferentes formas de apreciar el arte.

Nuestros objetivos en este taller se fundamentan en fomentar la integración de las personas con

discapacidad utilizando el medio artístico para lograr la concienciación del alumnado en éste ámbito. Hacer vivir en primera persona y de forma lúdica las trabas diarias de los discapacitados, así como dar a conocer los medios a través de los cuales las personas discapacitadas pueden disfrutar estéticamente del arte. Además, consideramos que éste puede ser un buen instrumento para fomentar el interés por el arte, la tolerancia y la no discriminación de las personas con discapacidad.

No debemos olvidar que éste taller es también un camino distinto para que el alumno conozca el patrimonio malagueño. Por otra parte, se reforzarán aspectos como el trabajo en equipo, el compañerismo o la creatividad.

Primer día: Un punto de vista diferente. Los discapacitados físicos con movilidad reducida usan diariamente sillas de ruedas, el moverse con ellas y el contemplar un objeto artístico puede resultar imposible si éste está a una altura incorrecta. Para

comprobar esto los alumnos tendrán la posibilidad de vivir in situ las dificultades que sufre este colectivo.

Segundo día: Mostrar el camino. Los discapacitados con un resto visual muy reducido o los ciegos totales pueden necesitar la ayuda de otra persona para desplazarse. De forma práctica enseñaremos a los alumnos cómo ayudar a este colectivo si algún día les surge esa posibilidad. Así mismo los alumnos harán tanto el papel de invidente como de guía.

Ver con las manos. Las personas ciegas y con deficiencias visuales obtienen datos de los objetos utilizando las manos, las formas y texturas ayudan a ver pero con el tacto. Por ello en el MUPAM se realizan visitas táctiles para este colectivo, permitiéndoles tocar las esculturas con unas medidas especiales. Algunas obras pictóricas pueden percibir las gracias a láminas en relieve. De igual forma el alumno experimentará cómo se realiza dicha actividad.

Tercer día: Ver con los oídos. La voz ofrece a las personas con discapacidad visual una oportunidad de conocer muchos datos de las obras que no pueden contemplar. Una buena descripción del objeto artístico puede favorecer la realización de la imagen en su mente. Para comprobarlo se realizará la descripción de una obra antes de entrar a la sala y después deberán encontrarla sin acercarse a las cartelas de las piezas. Además, un grupo de alumnos de-

agenda

berá realizar la descripción de otras obras de arte a alumnos con los ojos tapados previamente.

Cuarto día: Escuchar con los ojos. Los discapacitados auditivos no pueden percibir las palabras, por ello las visitas guiadas en el MUPAM para este colectivo se realizan con lengua de signo. No todo el mundo sabe lengua de signo, por lo que los alumnos deberán encontrar soluciones para comunicarse con una persona que no pueda escuchar. Además se realizará una pequeña explicación de en qué consiste la lengua de signo y de su importancia para poder comunicarnos.

ACTIVIDADES FAMILIA

Jugando con el arte

- Martes de 17.00-18.30 (previa inscripción)
- La finalidad de este taller es iniciar a los niños desde su edad más temprana en la expresión y comprensión del lenguaje artístico. Las actividades, de carácter eminentemente lúdico, se realizan en las instalaciones del MUPAM. Las actividades se encadenan en función de un hilo conductor, con el objetivo de que los niños vayan profundizando progresivamente en los conceptos propuestos. Por ello mismo, cada semana se variará el tipo de actividades, a fin de que los niños que quieran puedan participar en distintas sesiones
- Salas de exposición permanente MUPAM.



Talleres Familiares

- Sábados diciembre 2007 de 11:00-12:00
- Tomando como base la colección de obra plástica expuesta en el MUPAM, padres e hijos participan conjuntamente en una serie de actividades que tienen como finalidad explorar distintos aspectos del lenguaje artístico y de la cultura
- Salas de exposición permanente y aula didáctica del MUPAM

MUPAMio

- De martes a Viernes
- Salas I, II y III del MUPAM
- Conocer la colección del MUPAM a través de una selección de obras. Realizar una actividad en el museo en la cual se interrelacionen los miembros de la familia.
- Pasar un rato divertido con tus padres, hermanos o abuelos.
- Hacer que los padres sean participantes en la educación cultural de sus hijos.
- *MUPAMio* es una actividad diri-

gida a todos los miembros de la familia. Tenemos a disposición de los visitantes un material específico para los adultos y otro para los niños, de tal modo que los primeros tienen la información concreta de las obras y son los que ayudan a sus pequeños a descubrir las piezas del Museo. Los niños tienen a su disposición otro material con un mapa y una serie de pistas que les van llevando hacia las obras.

Con esta actividad pretendemos que la cultura sea accesible para todos los públicos, que el MUPAM sea un lugar que acoja tanto a mayores como a pequeños. A través de este recorrido por algunas de las obras de la colección, se puede lograr que los padres, hermanos mayores o abuelos participen activamente en la educación cultural de los niños, que sea una experiencia vivida en común para estrechar sus lazos y que al mismo tiempo tengan un lugar donde disfrutar del arte y de la historia de su ciudad.

TALLERES

Vine, vi, sentí. Experiencia sensorial en el museo

- Semana blanca 2008
- Salas de exposición y aula didáctica del MUPAM.
- El MUPAM invita a los escolares durante la Semana Blanca a formar parte de un taller audiovisual. Guiados por un técnico del museo, los alumnos aprenderán a mirar la obra de arte desde un punto de vista diferente, a visualizar la música y a realizar distintos instrumentos musicales con materiales cotidianos y de desecho.

Se dividiría el taller en dos para poder responder de una forma más adecuada a las necesidades de las distintas edades: de 6 a 9 años y de 10 a 12 años. Los objetivos son:

- Incentivar la creatividad de los niños.
- Utilización de materiales distintos a los que emplean habitualmente.
- Acercamiento al mundo del arte, despertándoles la curiosidad por las manifestaciones: conocer y apreciar el valor del museo.
- Familiarización con la música y la artesanía.
- Favorecer el desarrollo de las capacidades de observación sensorial, experimentación y creación.

Club de amigos del MUPAM

- El Club de Amigos del MUPAM es una iniciativa que surge de la idea de promover un museo más activo y participativo, donde el público infantil y juvenil sean los protagonistas de

las actividades que se confeccionarán a lo largo de todo el año. De esta manera la invitación para conocer y explorar nuestro museo se hará de forma más personalizada.

- Salas de exposición y aula didáctica del MUPAM.

Encuesta de calidad.

- Durante el curso académico.
- Museo Patrimonio Municipal.
- Con el fin de mejorar día a día, hemos puesto en marcha un sistema de encuestas al alumnado y profesorado con las que se puede valorar la visita al MUPAM desde distintos puntos de vista, opinar sobre aspectos concretos de la exposición y participar en la perfeccionamiento de las actividades propuestas.

La red de museos locales ha de ser

el MUPAM queremos proponer un plan integral para la accesibilidad.

- Ser un museo accesible para todos.
- Fomentar conceptos como los de vida independiente, normalización, diseño universal, integración, etc. a través de la cultura.
- Facilitar la movilidad, aportar una formación académica complementaria accesible, fomentar el empleo de personas con discapacidad y ofertar un programa amplio de actividades de ocio cultural adaptado por y para discapacitados.
- Crear, adaptar y desarrollar de forma constante una política de actuación fuerte en el área de la accesibilidad museística de la misma forma que los grandes museos españoles y europeos ya realizan.

Visitas guiadas

- Discapacidad visual
- Discapacidad auditiva
- Movilidad reducida

En las visitas guiadas pretendemos conseguir la integración total, por lo que diferentes colectivos de discapacitados y personas sin discapacidad podrán estar en el mismo grupo.

En el caso de grupos de integración, la persona con discapacidad será atendida específicamente por un monitor cualificado. Los discapacitados visuales tendrán la posibilidad de realizar la visita de forma táctil.

Visita individual

El MUPAM desea fomentar la individualidad de las visitas y la asiduidad de



completamente accesible para las personas con discapacidad, por ello cada museo requiere de un estudio específico para su adaptación. Desde

nuestros visitantes al museo, por eso no queremos dedicar sólo dos días o un día al mes a los discapacitados sino que queremos hacerlo día a día.

El servicio de acompañante facilita la movilidad del discapacitado de forma individual por el edificio, incidiendo en los valores histórico-artísticos de las piezas.

Al igual que en las visitas guiadas, los discapacitados visuales tendrán la posibilidad de realizar la visita de forma táctil.

TALLERES

Los talleres, aunque pensados en principio para discapacitados, estarán abiertos a todas las personas que quieran participar en ellos, a fin de favorecer la actitud de integración.

Tocando la música. Sones evocados

- Segundo y tercer miércoles de mes, a partir de las 17.30 h. Previa inscripción
- Gratuito.
- Taller táctil-auditivo destinado a las personas con discapacidad visual, y a todas aquellas personas que quieran experimentar el arte desde otro punto de vista. El objetivo es propi-

ciar la experiencia estética a través de la conjunción sensorial de lo táctil y auditivo. Para ello, se contará con una colección de esculturas de gran riqueza textural, de diferentes instrumentos musicales, a los que intérpretes profesionales podrán voz y sonido.

Integrarte

- Taller destinado a jóvenes de entre 14-18 años. Se ofertará a los colegios y la participación será mediante inscripción. El horario se concertará según petición de los colegios interesados.
- El objetivo es que los jóvenes participantes tomen conciencia de las dificultades que los discapacitados encuentran convencionalmente para apreciar el arte y, al mismo tiempo, de cuáles son los mecanismos que se pueden poner en marcha para facilitar y hacer asequible esta experiencia.

CONCURSOS

Málaga ciudad abierta

Los participantes deberán realizar obras de arte accesibles, fomentando la creación artística y los valores de nuestra ciudad. Dirigido a todo tipo de público.

CURSOS FORMATIVOS

Arte y patrimonio para todos

- Nivel de iniciación.
- Previa inscripción.
- Gratuito.
- Sesiones formativas destinadas a todos aquellos interesados en conocer cómo se puede facilitar el disfrute y comprensión del arte y del patrimonio a las personas con discapacidad, tanto en contexto museísticos, como itinerarios urbanos, rutas turísticas, etc. Estas jornadas formativas pretenden dar una visión global acerca de los distintos tipos de discapacidad, de sus necesidades y de los recursos existentes para lograr la accesibilidad, ya que el conocimiento de estos aspectos es básico para obtener una correcta interacción entre el profesional y el visitante.

Visitas Escolares

El Museo cuenta con monitores especializados en la adecuación de la visita a las necesidades de los escolares con discapacidad. En caso de que en el grupo de escolares se cuente con alumnos discapacitados, comuníquelo al hacer la reserva.

