Nuevos museos para el siglo XXI: El caso particular de la ciudad de Valencia

Introducción

El desarrollo exponencial que han experimentado los museos de arte contemporáneo desde la segunda mitad del siglo XX ha provocado repercusiones indiscutibles en el contexto sociocultural en el que se insertan. El progresivo protagonismo que han ido adquiriendo en el seno de las ciudades, ha tenido su reflejo en la espectacularidad de su arquitectura, ensalzándolos como símbolo de contemporaneidad. En efecto, dotar a una ciudad de un museo de arte contemporáneo ya le confiere un espíritu de modernidad, de poner en valor las creaciones artísticas más actuales, pero dotar al museo, además, de un contenedor arquitectónico diferenciador, supone no sólo que éste se mide en términos de acercar la cultura a los ciudadanos, sino también que pasa a influir en el mercado y, por ende, en la revitalización social, urbanística y económica de su área. Podemos afirmar, por tanto, que se ha establecido una indudable influencia mutua entre museo y ciudad que la sociología del arte no puede ya obviar.

A este respecto, queremos prestar atención al caso particular de Valencia, la ciudad española que, tras la transición democrática, alumbró el primer espacio expositivo museístico de nueva planta específicamente diseñado para la exhibición de arte contemporáneo. Se trata del Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM, inaugurado en el año 1989. Señalaremos la intachable trayectoria con la que arranca el museo, al igual que lo hiciera su predecesora la Sala Parpalló y observaremos como la influencia cada vez más notable de políticas

culturales al servicio de intereses urbanísticos y económicos conduce, ya alcanzado el año 2000, a nuevos proyectos museísticos y giros en las políticas expositivas valencianas que suscitan a la reflexión sobre la idoneidad de sus planteamientos. Ante esta realidad, nuestro objeto es ofrecer una síntesis general de los mismos que, más allá de datos y pormenores, permita una comprensión global del ámbito expositivo valenciano a principios del siglo XXI. Para ello, la primera estrategia metodológica consiste en estructurar este artículo en trescapítulos, que mantienen un hilo conductor que va de lo general a lo particular, aportando algunas claves de la aparición y proliferación de nuevos museos para el siglo XX y de sus contenedores de una gran espectacularidad arquitectónica, para desembocar en el caso específico de la ciudad de Valencia, prestando especial atención a la inauguración de la Ciudad de las Artes y de las Ciencias y al efecto que produjo en los espacios expositivos de titularidad pública de la ciudad.

El primer capítulo señala como, pese al desdén que mostraron las segundas vanguardias por las restricciones alienantes al arte contemporáneo de los museos y por su afán de monumentalidad, rehusando la utilización de cualquier tipo de contenedor arquitectónico, en la década de los ochenta el museo resurge con gran fuerza alcanzando su momento de máxima expansión. Partiendo de esta cuestión, observamos el impulso de la consolidación de nuevos contenedores para el arte surgidos para dar respuesta a la novedad y como una variante altamente rentable de la industria cultural.

A partir de las bases asentadas en este apartado, el segundo capítulo presenta una reconsideración global relativa a los acontecimientos expositivos acaecidos en la ciudad de Valencia desde la transición democrática, procurando una mirada general y sintética sobre la aparición de las primeras salas y museos públicos de arte contemporáneo. Una vez alcanzada la significativa fecha del año 2000, intentaremos trazar las

líneas centrales del efecto que la ansiada imagen de modernidad y de contemporaneidad ha tenido en esta ciudad, tratando de desentrañar hasta qué punto responde a pautas homologables con el entrono nacional e internacional. No obstante, nuestro objetivo no es realizar un estudio exhaustivo de todos los factores y temas de debate sobre los espacios de exposición, sino repasar algunos aspectos que contribuyan a contextualizar su evolución, recogidos en las conclusiones.

1. Nuevos museos para el siglo XX

El final de la Segunda Guerra Mundial supuso el inicio de toda una serie de novedosas experiencias artísticas. Los cambios políticos y sociales que se produjeron después de 1945 tuvieron su reflejo en el ámbito cultural, que vivió la sucesiva aparición de movimientos artísticos de vanguardia: Art Brut, Nuevo Realismo, Expresionismo Abstracto, Pop Art, Arte conceptual, Arte Povera, Happening, Performance, Minimal, Land Art, Body Art o Videoarte, entre otros.

En el seno de estos movimientos, herederos del legado experimental de las vanguardias históricas, los museos de arte contemporáneo se encuentran ante el reto de garantizar espacios acordes a las nuevas necesidades de unas obras de arte que, de continuo, están cuestionando su pertinencia para exponerlas y su función sociocultural. Bajo la influencia que estas corrientes artísticas ejercieron sobre los espacios expositivos, Montaner (1995, p. 87) destaca, como mínimo, dos cambios cualitativos:

> *Por una parte, el Art Brut y el Nuevo Realismo van a exigir un espacio más concreto, realista, lleno de connotaciones, siguiendo una idea existencial de lugar y acomodándose en formas arquetípicas o arracimadas* (…)*. Por otra parte, las pinturas de gran formato del expresionismo*

> *abstracto de Jackson Pollock, van a transformar la escala del espacio de exposición.*

Para dar respuesta a éstas y otras exigencias del arte contemporáneo, comienzan a perfilarse nuevas tipologías de espacios museísticos de una gran espectacularidad arquitectónica, reflejo del protagonismo adquirido por el mundo urbano que caracteriza a la sociedad de la cultura de masas. Abordaremos a continuación la aparición de los mencionados museos, atendiendoa las características arquitectónicas que les imprimen un sello propio de identidad, puesto que, coincidimos con Bellido (2001, p. 186) cuando comenta que:

> *No debemos olvidar* (…) *la importancia que la arquitectura ha tenido en la consolidación y, por qué no, crisis del museo. El museo como lugar destinado a la conservación, presentación e investigación de objetos necesita un edificio que albergue estas obras y contenga las dependencias para desempeñar sus funciones. Por ello la evolución de la arquitectura corre en paralelo con la evolución del concepto de museo y las distintas funciones que éste tiene asignado.*

1.1 Proliferación de espacios expositivos

La búsqueda de espacios expositivos alternativos al museo es un hecho consustancial a la historia del arte contemporáneo desde principios del siglo XX, en una manifiesta necesidad de escapar de los tradicionalismos academicistas establecidos. En palabras de Alonso Fernández (1999, p.21):

> *Lo cierto es que el arte, al liberarse de sus servidumbres conceptuales, formales, procedimentales y espaciales, y de haber identificado de algún modo el binomio arte/vida, ha*

> *precipitado en numerosos casos su huida del museo y demás espacios de presentación convencionales.*

En efecto, ávidos por emanciparse de los espacios institucionales y por desempeñar un rol activo en la vida artística, diferentes movimientos de vanguardia han promovido ideas antimuseo que proponían lugares alternativos para el arte. Después de conquistar el espacio público, sumiendo al museo en un anacronismo del que parecía muy difícil resurgir, las producciones artísticas de la década de los ochenta regresan, por paradójico que resulte, a los espacios expositivos museísticos. A tal respecto, Bolaños (1997, p. 434) apunta:

> (…) *lo cierto es que el arte ha adquirido una formidable importancia y ha influido en una excepcional expansión del museo, que alcanzó su auge en la década de los ochenta.* (…) *la consecuencia ha sido una nueva epidemia de* museomanía*, semejante a la vivida a fines del siglo XIX, que ha renovado la institución, no sólo por su crecimiento cuantitativo sino por la importancia simbólica que ha hecho de ella un ámbito privilegiado, sede de interrogaciones epistemológicas y encrucijada de propuestas de todo orden, no sólo artísticas sino también ideológicas y existenciales.*

Desde mediados de los ochenta se han desarrollado múltiples experiencias museísticas, legitimando su papel como instrumentos de información y divulgación artística e incrementando de manera notable el abanico de equipamientos culturales de las ciudades. Sin embargo, esta incesante aparición de museos y centros de arte contemporáneo que todavía continúa en la actualidad, nos lleva a preguntarnos el porqué de este fenómeno y qué factores han incidido en el auge

y proliferación de estos espacios expositivos. Como resultado del estudio realizado en este artículo, hemos analizado distintos factores arquitectónicos que pasaremos a revisar a continuación, que coinciden en señalar el papel estelar de estos espacios expositivosen la sociedad del ocio y el entretenimiento.

1.2. Nuevos contenedores para el arte contemporáneo

Los museos se han convertido en unos de los más importantes edificios urbanos de finales del siglo XX. El gran protagonismo otorgado a su imagen, influenciado por causas de origen sociológico, económico, político o urbanístico asociadas al nuevo papel que les confiere el contexto tardocapitalista en el que surgen, ha situado a estos espacios expositivos como proyectos preferentes de la arquitectura contemporánea. Paralelamente a su dimensión funcional como espacios para exponer, promocionar y difundir el arte contemporáneo, los edificios museísticos de nueva planta se adentran en el territorio del consumo masivo de la cultura, inciden en la revitalización urbana de su entorno y son instrumentalizados en favor de fines políticos y económicos, valiéndose de la dimensión creativa que los transforma en obras de arte en sí mismos. De este modo, una de las características más significativas de la arquitectura de los nuevos museos y centros de arte, es la gran importancia otorgada al contenedor, incluso por encima de la concedida al contenido.

La preocupación por plantear novedosos proyectos de factura moderna y gran impacto visual, que trasciendan la mera funcionalidad, conduce a la contratación de arquitectos de prestigio, con el valor añadido que conlleva una firma reconocida. Para estos profesionales, los edificios museísticos aparecen como una de las estructuras más atractivas sobre las que innovar, potenciando aspectos

estéticos, simbólicos o metafóricos. Desde este punto de vista, los museos y centros de arte contemporáneo son un excelente reflejo de la arquitectura internacional y un buen termómetro de la efervescencia cultural de un país.

Pero, es preciso señalar una contradicción entre la idea de hacer un edificio con unos fines museológicos y que el edificio museo sea el fin en sí mismo. El debate sobre si estos espacios deben plantearse como simples contenedores y difusores del arte o deben manifestarse como obra de arte arquitectónica está servido. Y, la polémica surge cuando éstos, más allá de compaginar ambas cualidades, superponen el carácter emblemático del edificio a las necesidades del mismo. Es decir, se proyectan desligados de las obras que van a albergar para erigirse ellos mismos en el principal objeto expositivo. O, en el peor de los casos, incluso llegan a proyectarse edificios museísticos carentes de contenidos y de un programa museológico. Como explica Fernández-Galiano (1989, p.2):

> *El actual museo no alberga objetos sino ficciones; y para ello con frecuencia se basta con su arquitectura. Ni representa ni presenta: se expone a sí mismo, impecable y suficiente. El museo sin muros ha tomado la forma de muros sin museo: edificios sin colección,* (…)*, instituciones sin otro patrimonio que el de su imagen. Sin embargo, estos museos vacíos están muy llenos: contenedores comerciales y sociales, son a un tiempo lonja de mercado y calle mayor, lugar de encuentro y transacción, espacio privilegiado de la actividad comunitaria.*

Frente a la idea metafórica de un museo sin muros planteada por Malraux[i], estos «muros sin museo» de los que nos habla Fernández-Galiano, utilizan al propio edificio como tarjeta de presentación y el programa museológico lo sitúan en un plano totalmente secundario. En este sentido, no es de extrañar la

posterior inadecuación de los espacios a las características de unas obras procedentes de unos deficitarios, tardíos y poco profesionales programas. Estos contenedores responden al afán de reconocimiento público de sus responsables –tanto en instituciones privadas como públicas-, que subordinan las políticas culturales a las exigencias de estrategias políticas o personalistas.

Todos estos factores conducen al auge que vive la arquitectura de los museos de nueva planta en las últimas décadas, y que Ramírez (2001) sintetiza en el siguiente texto:

> *Quizás estas cosas expliquen algo de la situación tan fascinante que vive la arquitectura de los museos en el momento presente. Se trata del tipo de proyecto con el que sueña un verdadero arquitecto-creador: imaginemos un lugar mimado por los políticos, por los medios de comunicación, y amado tanto por las élites culturales como por las masas; al igual que con las iglesias de antaño, del museo se espera que tenga calidad y relevancia arquitectónica, que sea una obra hermosa y emocionante; finalmente, lo esencial es que posea espacios amplios y plurifuncionales sin que sea preciso preocuparse por la misión concreta que puedan, eventualmente, desempeñar (…). Así que son muchos los factores que se concitan para que los museos sigan proliferando de modo vertiginoso, y para que sean estos edificios, en mayor medida que los de otras tipologías, los motores más poderosos para el desarrollo de la arquitectura, entendida todavía como una de las bellas artes.*

Uno de los proyectos internacionales más representativo de la actualidad, tanto desde el punto de vista arquitectónico –con su grandilocuente contenedor-, como desde el punto de vista de su significación como símbolo de identidad urbana, lo encontramos en España en el Museo Guggenheim de Bilbao.

Lejos de lo que podría haber imaginado su fundador Solomon R. Guggenheim, el museo neoyorquino que lleva su nombre inició en 1988, de la mano del entones director Thomas Krens, un nuevo proyecto de creación de una red de museos en la sociedad global, o lo que algunos autores han dado en llamar museos de franquicia[ii]. Desde la malograda sede del Soho, pasando por el Deutsche Guggenheim de Berlín, la colección Peggy Guggenheim en Venecia, la sede de las Vegas y varios proyectos de expansión que nunca han llegado a realizarse, se inauguraba en 1997 el Museo Guggenheim de Bilbao diseñado por Frank Ghery. Emplazado a orillas de la ría del Nervión, el espectacular edificio de carácter escultórico es un claro exponente del protagonismo concedido a la arquitectura de los museos, convertidos en motor de la transformación física y económica de las ciudades.

2. El caso de Valencia: Nuevos símbolos de identidad urbana

Como hemos señalado, como consecuencia de las estrategias de consumo masivo de la cultura, ésta asume nuevas funciones sociológicas, económicas, políticas y urbanísticas que, al margen de objetivos propiamente culturales están enfocadas, en muchas ocasiones, a rentabilizar su nueva faceta de industria del entretenimiento. Desde esta perspectiva la cultura en general, y los museos en particular, se convierten en vertebradores de la política cultural de los gobiernos tanto nacionales como autonómicos o locales, a los que aportan visibilidad, turismo y prestigio político.

La tendencia a subordinar las políticas culturales al desarrollo local de su área de influencia también es un hecho innegable en el ámbito valenciano, con la creación de macroarquitecturas o la puesta en marcha de políticas expositivas como estrategia de acción para potenciar la imagen de la ciudad y la consecuente demanda turística. El ejemplo por excelencia lo encontramos en la Ciudad de las Artes y las

Ciencias [FIGURA 1], impulsada por la Generalitat Valenciana, ubicada estratégicamente en el Jardín del Turia de Valencia. La arquitectura futurista de este complejo cultural diseñado por Santiago Calatrava, compuesto por el Hemisfèric (1998), el Umbracle (2000), el Museu de les Ciències (2000), el Oceanogràfic (2002), el Palau de les Arts Reina Sofía (2005) y el Ágora (2009), lo han convertido en lugar de encuentro, de ocio, imprescindible en cualquier viaje que se precie a esta ciudad.

[FIGURA1] CIUDAD DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS DE VALENCIA. Fuente: https://www.cac.es/dam/jcr:8670cd8d-d38d-4a30-9a69-198d976b4071/Hemisferic%20vista%20nivel%20lago.jpg

De hecho, hasta tal punto es así, que su rol de referente urbano y de atracción turística ha superado al de infraestructura cultural. Es preciso reconocer que su presencia en la ciudad ha hecho virar los referentes culturales del turismo urbano, generando cierto conflicto entre las nuevas infraestructuras de este proyecto y el resto de destinos culturales y monumentales, relegados a un segundo plano. A tal respecto, resultan clarificadores los datos apuntados por Rausell y Carrasco (2005):

> *Podemos decir que mientras los visitantes a la ciudad de Valencia han crecido entre 1999 y 2003 un 47,09% el crecimiento de la demanda sobre los elementos patrimoniales histórico-artísticos ha caído en un 0,34%. Sin embargo, el crecimiento hacia la oferta ocio-recreativa en este mismo período es de un 215% si no contamos con el parque Oceanográfico el cual, nada más*

> *comenzar su primer año de andadura, ha supuesto 1.900.622 visitas contabilizadas. La ciudad de Valencia ha optado claramente por crear modernos elementos patrimoniales culturales frente a la revalorización de los ya existentes.* (…) *La Ciudad de las Artes y las Ciencias puede estar jugando cierto efecto desplazamiento sobre el resto de los destinos culturales de la ciudad.*

Otro ejemplo concreto de la instrumentalización política del ámbito expositivo en Valencia y que puso en pie al mundo del arte, la cultura y la intelectualidad valenciana, fue el polémico cierre del Centre del Carme como sede del IVAM en el año 2002.

En Valencia, al igual que en el resto de España, la efervescencia política y cultural que se registró en torno a la transición de la dictadura a la democracia, tuvo una influencia notable en la aparición de nuevos espacios expositivos. Tras una larga etapa en la que la cultura había ocupado un lugar totalmente secundario y la atención hacia el arte más vanguardista había sido protagonizada únicamente por puntuales iniciativas de carácter privado, se generó un estado en el que predominaba la voluntad de modernización y de ensalzar el arte. Esto queda patente con la apertura de la Sala Parpalló en 1980 que, adscrita a la Diputación de Valencia, fue el primer espacio de titularidad pública dedicado íntegramente al arte contemporáneo, así como con la inauguración del IVAM en 1989, de titularidad autonómica, y que se alzó como el primer proyecto de museo de arte contemporáneo de nueva planta en España después de la transición democrática. Comenzaba, de este modo, una profunda renovación que sentaba las bases de la Valencia moderna.

[FIGURA 2] IVAM. CENTRE JULIO GONZÁLEZ. (Archivo personal de la autora, 2002).

Desde su inauguración en 1989 el IVAM contaba con dos espacios:el Centre Julio González [FIGURA 2], edificio de nueva planta destinado a albergar las colecciones permanentes y parte de las exposiciones temporales, así como la sede de oficinas y servicios, y el Centre del Carme, edificio histórico reconvertido en sala de exposiciones temporales que funcionaba a modo de *kunsthalle*. Este último estaba ubicado en el antiguo Convento del Carmen, monasterio gótico fundado por los carmelitas en el siglo XIII y en el que había residido con anterioridad el Museo Provincial de Bellas Artes, la Real Academia de San Carlos y la Escuela Superior de Bellas Artes. Acondicionado como espacio expositivo de arte contemporáneo, el Centre del Carme acogía las intervenciones más innovadoras y experimentales de la programación del IVAM, concediendo una atención preferente a los artistas más contemporáneos. Para

ello, contaba con 2500 metros cuadrados repartidos entre la Galería Ferreres [FIGURA 3] y la Galería del Embajador Vich [FIGURA 4], conservando los claustros gótico y renacentista construidos en los siglos XV y XVI respectivamente, ocupados en ocasiones para hacer instalaciones concretas.

Esta modélica dualidad de edificio de nueva construcción que contaba para el desempeño de sus funciones expositivas más innovadoras y arriesgadas con una sede instalada en un inmueble histórico cercano, se vio truncada en 2002. Fue entonces cuando la Consellería de Cultura decidió destinar las dos salas del Centre del Carme al Museo del siglo XIX, ramal del Museo de Bellas Artes San Pío V cuya instalación estaba prevista en la otra parte del convento y del cual la citada Consellería había presentado el proyecto y la maqueta en ARCO 2002[iii].

[FIGURA 3] GALERÍA FERRERES, CENTRE DEL CARME. (Archivo personal de la autora, 2008).

[FIGURA 4] GALERÍA DEL EMBAJADOR VICH, CENTRE DEL CARME. (Archivo personal de la autora, 2008).

No fueron escuchadas las protestas y manifestaciones en contra de la medida, procedentes del ámbito ciudadano, artístico y académico valenciano. Artistas, galeristas, críticos de arte, escritores, profesores de universidad y otros profesionales y ciudadanos comprometidos con el arte contemporáneo hicieron público su rechazo al cierre del emblemático Centre del Carme como sede del IVAM, así como a la política cultural seguida por la Generalitat Valenciana en la toma de decisiones, manteniendo al margen a la comunidad artística y universitaria[iv]. Muchos de ellos se organizaron en el colectivo ex-amics del IVAM, que desde 2002 se mostró especialmente crítico con los proyectos institucionales de turistización y espectacularización de la ciudad y la cultura. En colaboración con distintos movimientos sociales, denunciaron nefastas políticas culturales relacionadas con arte, patrimonio, urbanismo o educación, iniciando desde la

colectividad acciones que permitieran repensar y transformar la situación, como exposiciones, mesas de debate, conferencias, publicaciones, intervenciones urbanas y protestas públicas. Es el caso, por ejemplo, de su manifiesto titulado *Letras de réquiem por el IVAM*.

Ignorando estas voces el Centre del Carme fue clausurado tras concluir la exposición *Markus Lüpertz. La memoria y la forma,* el 30 de mayo de 2002. A partir de esa fecha sus salas pasaron a depender del Museo de Bellas Artes San Pío V, al que estaba adscrito el proyecto del Museo del siglo XIX, que nunca llegó a ejecutarse. Actualmente, el Centre del Carme depende del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.

Desgraciadamente, este no fue el único cierre polémico de un espacio expositivo de arte contemporáneo de titularidad pública y, en 2011, le tocó el turno a la Sala Parpalló, que se diluyó tras declaraciones de la Diputación de Valencia de cambio de sede, que nunca se hicieron efectivas.

Desde su inauguración, estrenando la década de los ochenta, la Sala Parpalló constituyó todo un referente para una nueva generación de salas de exposiciones que la tomaron como modelo. En un contexto como el valenciano, que tanto tiempo había tenido que esperar para contar con un espacio expositivo de arte contemporáneo, la Sala Parpalló comenzó a desarrollar su programación con gran rigor y profesionalidad, siempre atendiendo a la doble vertiente de intentar llevar a Valencia artistas de renombre internacional sin olvidar a los artistas locales ni a los jóvenes valores. Durante su andadura, la Sala atravesó distintas etapas y se ubicó en diferentes sedes: la sala de la calle Landerer, el Centre de Cultura Contemporànea La Beneficència, el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad MUVIM [FIGURA 5]y el Convento de la Trinidad [FIGURA 6]. Sin embargo, en 2011, la Diputación de Valencia anunció el final de las dependencias de este convento como sede de la Parpalló y su regreso al MUVIM. Éste nunca se produjo y así fue como, después de tres décadas de andadura,

desapareció del panorama expositivo valenciano.

[FIGURA 5] SALA PARPALLÓ EN EL MUVIM. (Archivo personal de la autora, 2002)

[FIGURA 6] SALA PARPALLÓ EN EL CONVENTO DE LA TRINIDAD. (Archivo personal de la autora, 2007)

La Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA) se movilizó en contra de esta medida, convocando una visita masiva en protesta por el cierre del espacio de arte

contemporáneo, subrayando sus logros y reclamando que se evitasen los riesgos que podría conllevar su hipotético traslado al MUVIM. La Asociación de Artistas Visuales de Valencia, Alicante y Castellón (AVVAC) se adhirió a la llamada, lamentando lo que consideraban un cierre encubierto. Todos ellos coincidían en que la Sala Parpalló necesitaba un espacio independiente en el que poder desarrollar sus actividades con plena capacidad autónoma. Desgraciadamente, sus temores sobre el cierre de la institución se hicieron realidad.

En definitiva, se puede establecer que una de las estrategias empleadas por el gobierno valenciano en el nuevo milenio, fue la de tratar de conseguir nominaciones para determinados eventos internacionales que pusiesen a la ciudad en el punto de mira mediático, como la American's Cup o la Fórmula 1, descuidando la consolidación de los espacios expositivos de titularidad pública e, incluso, permitiendo su extinción.

3. Conclusiones

Si bien la crítica a la institución museística realizada por los movimientos históricos de vanguardia suscitó importantes cambios con respecto a la relación de la obra con el espacio expositivo, los cambios más drásticos tendrán lugar después de la Segunda Guerra Mundial. Las corrientes artísticas que empiezan a consolidarse tras el conflicto bélico, más radicales en su ruptura con las características tradicionales de la obra de arte que los movimientos históricos de vanguardia, vuelven a cuestionar la función social del museo.

Estas vanguardias que arremeten contra el museo son la expresión de un nuevo escenario cultural, el de la cultura de masas, que engloba tanto a los medios de comunicación como a las creaciones artísticas. La simbiosis entre la cultura y la industria conduce a la concepción del museo como foco de

actividades de consumo y destino del turismo cultural de masas, que aporta visibilidad al entorno urbano en el que se ubica y reconocimiento a los grupos políticos en el poder. Su nuevo papel como herramienta de planificación estratégica tiene su traducción arquitectónica en proyectos de nueva planta que trascienden la mera funcionalidad, otorgando gran importancia al contenedor, que se exhibe a sí mismo.

Con dos espacios expositivos de la talla de la Sala Parpalló y del IVAM, la ciudad de Valencia logró situarse tras la transición democrática como un verdadero centro de referencia del arte contemporáneo, convirtiéndose en ejemplo para el panorama nacional y ofreciendo una imagen internacional que la dignificaba. Sin embargo, la utilización de la vida cultural al servicio de intereses políticos, urbanísticos o económicos puede resultar peligrosa. Sintetizando lo extraído, evidenciamos que esta tentación ha estado presente en el ámbito expositivo valenciano de titularidad pública del nuevo milenio. Lo constatan actuaciones como el cierre del Centre del Carme adscrito al IVAM, relegado a un segundo plano a favor de la atención preferente dedicada desde el gobierno valenciano a la Ciudad de las Artes y las Ciencias, o la desaparición de la Sala Parpalló.

---

[i] En 1947 André Malraux escribió *Le musée imaginaire*, donde planteaba una interesante idea sobre el museo imaginario o museo sin muros. Según Marlaux (1956, p.13), los museos se limitan a ofrecer una visión acotada de la cultura, puesto que: “nuestros conocimientos son más amplios que nuestros museos; el visitante del Louvre sabe que no encuentra allí de manera significativa ni a Goya, ni a los grandes ingleses, ni a Miguel Ángel pintor, ni a Piero della Francesca, ni a Grünewald; apenas a Vermeer. Allí donde la obra de arte no tiene más función que ser obra de arte, en una época en la que se prosigue la exploración artística del mundo, la reunión de

tantas obras maestras, de la cual están sin embargo ausentes tantas obras maestras, convoca en el espíritu a todas las obras maestras. ¿Cómo dejaría de llamar a todo lo posible, esa mutilación de lo posible?".

[ii] *Cfr*. Richardson, John (1993), "Museos de franquicia. La saga de los Guggenheim", *A & V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 39, Monográfico Museos de Vanguardia, pp. 26-35.

[iii] El nuevo museo respondía al afán de reorganización de los centros museísticos valencianos impulsado por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, especializando segmentos cronológicos. Según esta distribución cronológica del arte, corresponderían al Museo de Bellas Artes San Pío V las obras desde el siglo XV al XIX; el Museo del siglo XIX abordaría el período valenciano comprendido entre 1860 y 1930; el IVAM el arte moderno y La Gallera –a la que se sumaría la creación de un Centro de las Artes- la contemporaneidad. *Cfr*. Arco (2002),*ARCO 2002 Feria Internacional de Arte Contemporáneo*, Madrid: ARCO/IFEMA Feria de Madrid.

[iv] Se recogieron firmas y se realizaron intervenciones en los medios de comunicación locales, entre otras acciones, como el comunicado emitido por el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos reivindicando la continuidad del Centre del Carme adscrito al IVAM. El artista Daniel G. Andujar creó un portal cultural a modo de foro en el que se recogió la repercusión en prensa sobre el tema, así como firmas y opiniones en contra.