

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 tres capítulos, 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, atendiendo a 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 expositivos en 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.

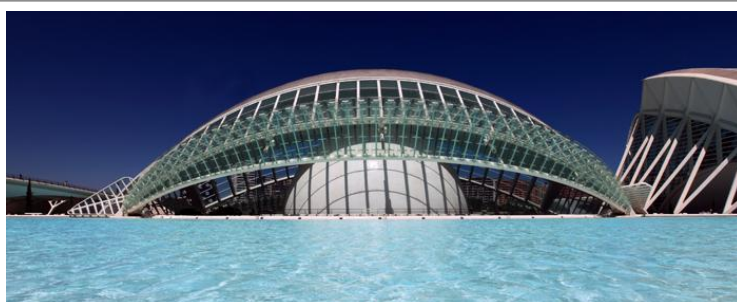
Lejos de lo que podría haber imaginado su fundador Solomon R. Guggenheim, el museo neoyorquino que lleva su nombre inició en 1988, de la mano del entonces director Thomas Krens, un nuevo proyecto de creación de una red de museos en la sociedad global, o lo que algunos autores han dado en llamar museos 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 Gehry. 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 contruidos 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 Malraux (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?”.

[\[iii\]](#) 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.

Wasted (?) Youth. Ira Torres

Ira Torres (Zaragoza, 1991) estudia Historia y Crítica de Arte, Bellas Artes en Teruel, la Complutense de Madrid y en la

Universidad de Salamanca. Tiene su taller en Zaragoza. Como representante de una generación que ha crecido con las nuevas tecnologías y las redes sociales, graba y comparte sus procesos creativos. En esta exposición presenta obras pertenecientes a sus series *Vapor*, *Statement* y *Im Okey*, así como un reciente proyecto de colaboración con otros artistas.

Se trata de una muestra de diferentes planteamientos estéticos con un mismo enfoque, es una añoranza de la infancia, de unos jóvenes que, como Peter Pan, no quieren crecer porque no les gusta el mundo en el que se desarrollan, se sienten amenazados. Torres nos habla de una generación que nació con las Game Boy, que ha vivido sujeta a tan adictivo juego, niños que se han aislado, nos habla de las tecnologías y las redes sociales que tan rápidamente han cambiado sus vidas y su modo de relacionarse, estando todos tan cerca pero tan lejos.

Estas obras realizadas entre 2018 y la actualidad, casi en su totalidad en óleo sobre madera, están confeccionadas manualmente con falsa apariencia digital. En la serie *Vapor*, de estética *Vaporwave*, vemos dibujos característicos de *manga* y *anime*, personajes de videojuegos de los años ochenta y noventa muy pixelados, como si se tratase de un *glitch*, entre nubarrones rosas estampados en un cielo azul límpido. Estas densas nubes son recurrentes en esta colección, representadas solas a manera de estudios y también acompañando a sus frecuentes alambradas y amenazantes lobos. Alambradas, cadenas y lobos agresivos, simbolismos de represión, es la exteriorización del sentimiento de acecho y de miedo ante la insensibilización que muchas veces supone la saturación de información o desinformación que conllevan las redes sociales.

En *Statement* también seguimos encontrando todos estos iconos, ya que aquí nos resume lo que define su arte, sus motivaciones. Están sus personajes, su afición a la música tan mimetizada con su arte, sus colores, pero también el dominio de negro y grises, como en *Velaske se va de rave*, a modo de grafiti, contrastando las figuras históricas, con

chicas actuales al lado de un coche deportivo, todos con pasamontañas cubriendo los rostros para proteger su identidad. Su pintura está muy relacionada con el Pop americano y en el caso que tratamos, con el español del Equipo Crónica.

I'm Okey, retratos de sus amigos con heridas en la cara, a veces en actitudes amenazantes, violentas, apuntándose con pistolas, con el cuello rodeado de alambradas, con cristales rotos o siendo pateado en la cara por una bota ¿Se trata de un juego? Las pistolas son de videojuegos, a pesar de sus heridas, a veces están riendo, ellos están bien. Encontramos retratos tenebristas de fondos negros en los que los chicos visten de negro resaltando sus expresiones, otros rodeados de *Pokemons* y detalles en los característicos colores irisados *vaporwave*, demostrando dominio en las carnaciones, anatomía, dibujo y color.

Su último proyecto, *Feat*, una veintena de Game Boy hechas con resinas, en colaboración con distintos artistas que realizan las pantallas, Torres a partir de ellas crea pequeñas obras de una gran imaginación y variedad con diversidad de materiales sobre madera.

Ira Torres nos hace un recorrido por su fantástico, colorista y a la vez real mundo. A través de sus creaciones y de la amistad, exorciza sus momentos más oscuros.

Pintoras y escultoras zaragozanas de los años

cincuenta y sesenta.

La historia del arte contemporáneo aragonés en la segunda mitad del siglo XX ha sido contada muchas veces como una sucesión de grupos vanguardistas: Pórtico, Grupo/Escuela de Zaragoza, Tierra, Azul, Forma, Azuda 40, Algarada, L.T., Trama, Somatén Albano, Radiador, Ecrevisse, etc. De este modo han quedado marginadas importantes trayectorias individuales, incluidas no pocas mujeres artistas, ya que solían ser casi exclusivamente hombres los componentes de esos colectivos, con alguna rara excepción como Julia Dorado, miembro del Grupo/Escuela de Zaragoza, con el cual también tuvo estrecha relación Maite Ubide, fundadora junto con Ricardo Santamaría de un taller de grabado del que ella luego se hizo cargo. Es hora de reescribir ese relato, prestando más atención a quienes habían quedado al margen, y parece muy apropiado que, con motivo del 8 de marzo, la sala Juana Francés de la Casa de la Mujer nos presente una exposición titulada "Ellas estaban allí", que reivindica a las artistas plásticas zaragozanas de los años cincuenta y sesenta. Más aún porque este homenaje histórico es también una forma de revisar y poner en valor la colección artística municipal, pues la mayoría de las obras de la exposición son propiedad del Ayuntamiento de Zaragoza. De esta forma, se está además rindiendo testimonio del importante papel que desempeñó el consistorio en la promoción de las artes durante aquellos decenios, e incluso en los años anteriores a la Guerra Civil, pues hay expuesta una poética escultura de Dionisia Masdeu, titulada *Añoranza*, que data de 1931.

La comisaria de la muestra, Desirée Orús, ha dispuesto las pinturas y esculturas ordenadas por afinidades estéticas, de manera que haya buena armonía entre sus estilos y temáticas, que son muy variados. No faltan las especificidades temáticas consideradas más propias de lo femenino en el arte tradicional, como demuestra la "gargallesca" escultura de

joven mamá con bebé de Cristina Remacha titulada *Maternidad* o el lírico ramo de *Flores* pintado por Julia Pérez-Lizano y el cuadro de naturaleza muerta titulado *Máscaras*, obra de Conca Duclós a medio camino entre el simbolismo y el surrealismo. Quizá en ese mismo registro podrían ser clasificados los retratos, pues los cuadros de figuras aquí seleccionados están casi todos protagonizados por mujeres; pero en estos casos estamos muy lejos del decimonónico cliché de la delicada modelo en postura retraída, ya que más bien nos encontramos con tres retratos de aguerridas chicas modernas que posan de frente sosteniendo la mirada, y en los tres casos pintadas con pinceladas y coloridos chillones. Particularmente en el anguloso *Retrato* expresionista firmado por Esther Sevil, pero también en el muy hermoso lienzo de Pilar Arenas que representa a *Pilar Moré en su estudio*, con atrevido colorido fauve. La bravura fauvista igualmente estuvo siempre muy presente en los fuertes cromatismos y densos empastados de Pilar Burges, aquí representada en primer lugar por una *Bailarina*, cuya piel verde e indumentaria negra contrastan con el amarillo chillón del fondo, y en segundo lugar por un cuadro de su telúrico periodo canario, *Villancico Gitano*, donde representa a un hombre de tez oscura y manos expresionistas contemplando una luz que irrumpe con rasgos de abstracción lírica entre las sombras negras y rojas. Pero también la influencia fauvista está muy presente en los paisajes expuestos, que en nada se diferencian de los que pintaban sus colegas hombres, siendo a veces un poco anodinos, particularmente los improvisados en los concursos de pintura rápida, mientras que en otras ocasiones evidencian muy ambicioso planteamiento, como el gran *Paisaje Azul (Toledo)* de María Pilar Arenas, que está a medio camino entre la épica panorámica urbana de Zuloaga y la mirada cubista de Manuel Ángeles Ortiz, o la vista de *Montalbán*, pintada por Pilar Moré con un estilo cercano al de la figuración esencialista y casi abstracta de Benjamín Palencia, Francisco San José u otros pintores de la II Escuela de Vallecas. Consideración aparte merece el litograbado *Paisaje Urbano*, de Maite Ubide, que es

en realidad una composición abstracta, como también son abstractos el collage *Tensión* y la aguada *Sin Título* de Julia Dorado, muy en la línea automatismo gestual del *Art Autre*.

No quiero acabar sin destacar la calidad del catálogo publicado, donde se reproduce a toda página y en color cada una de las obras expuestas, con el complemento de estupendas explicaciones, por orden alfabético de los apellidos de sus autoras, cuyas biografías se ofrecen como colofón. Pero además quedará para la posteridad el lúcido ensayo histórico-artístico, en el que se pasa revista al contexto cultural zaragozano de las dos décadas aquí estudiadas, en las que las mujeres artistas se abrieron camino en el palmarés de los certámenes de pintura y escultura convocados por diferentes iniciativas institucionales. En estas páginas se deja constancia de las artistas que obtuvieron reconocimientos en los concursos públicos de aquella época: el Ayuntamiento de Zaragoza organizó a partir de 1943 el Salón de artistas aragoneses y desde 1962 la Bienal de pintura y escultura; la Diputación otorgaba la beca Francisco Pradilla desde 1948 y organizó desde 1957 el Salón de Pintores Aragoneses; el Estado también organizaba concursos a través del Museo de Bellas Artes, la iniciativa sindical de Educación y Descanso, el Frente de Juventudes, etc... Pero el principal quid argumental del erudito ensayo de Desirée Orús está en que mediante fotos y texto se nos demuestran las relaciones de aquellas artistas entre sí y con abundantes colegas, dándonos pistas sobre afectos o líneas de influencia. Se destaca la renuencia a aceptar mujeres en el Estudio Goya, donde sirvió de precedente para el ingreso de Dolores Franco el hecho de que antes se había incluido a Joaquina Zamora (lamentablemente no representada en la exposición), en cuya academia de la calle Pignatelli fueron discípulas adelantadas Pilar Aranda, Pilar Moré y Pilar Burges, siendo esta última a su vez profesora fundadora de un Estudio de Arte Aplicado donde se formó Maite Ubide. Sin duda fueron cruciales para abrirse camino estos vínculos de magisterio artístico y de sororidad personal entre

mujeres, que en esta exposición se evidencian en obras como el retrato de Pilar Moré por Pilar Arenas. Ojalá la Casa de la Mujer continúe esta labor, con otras exposiciones similares sobre las artistas de los años setenta, ochenta y noventa.

Los efectos de la renovación del Museo de Antioquia en el centro tradicional de Medellín: ambivalencias entre el arte tradicional y el arte público

Introducción

Hace un poco más de veinte años la ciudad de Medellín en Colombia, se encontraba en una crisis institucional, social y de seguridad profundas debido a la aun latente violencia urbana desatada por el enfrentamiento entre el Estado y el Cartel de Medellín. Como bien lo ha demostrado Gerard Martin (2014), la década de los noventa fue para la ciudad, sus habitantes y sus dirigentes políticos, intelectuales y sociales un periodo de tiempo de una violencia desatada, una degradación del conflicto urbano sin precedentes y, en todo caso, un momento coyuntural para pensar en la sociedad medellinense más allá de esa vorágine de los asesinatos, las bombas y la muerte.

Una de las formas en que la institucionalidad, con el apoyo de la élite académica, empresarial y cultural de la ciudad,

encontró para constituir un relato que hiciera contrapeso a esa imagen de una ciudad híper violenta, fue a partir de la planeación, gestión, ejecución, inauguración y puesta en funcionamiento de grandes obras como forma de mostrarle a sus ciudadanos, al resto del país y al mundo que Medellín se encontraba tomando control sobre sí misma y que iniciaba de manera decidida con el “lavado de cara” de una sociedad corrompida y ensimismada a una sociedad vinculada al desarrollo global y a su apertura a la mirada extrajera, a los negocios y los nuevos aires mercantiles, turísticos y culturales.

Fue en este contexto, que el centro tradicional de la ciudad se convirtió en un escenario en donde se centraron los esfuerzos institucionales para poner de manifiesto esta apuesta de re-institucionalización de Medellín y, a finales de los años 90, se realizó un proyecto urbano de grandes proporciones, no tanto por sus costos de producción o su magnitud en el espacio urbano, sino más bien por sus implicaciones simbólicas para la planeación urbana y, sobre todo, para las maneras de abordar el arte como medio de transformación urbano, educativo y cultural. Se hace referencia específicamente al proyecto conocido en ese momento como “Ciudad Botero”, que se puso en marcha en 1998 y se finalizó en el 2001, y que trajo consigo la ampliación del Museo de Antioquia y la construcción de la Plaza de las Esculturas de Botero ubicados ambas en pleno centro de la ciudad (ver Figura 1). Este artículo se centrará, entonces, en buscar dilucidar algunos de los efectos que ha tenido este proyecto para las dinámicas propias de esta zona del centro de Medellín en clave de las maneras, ambivalentes, en que el Museo se ha vinculado con su entorno cercano en los últimos 20 años.



Antes de continuar, vale hacer notar que para la realización de este trabajo se siguieron estrategias metodológicas heterogéneas propias de la antropología y la sociología urbana (Delgado, 1999; Duhau y Giglia, 2008; Giglia 2012). En concreto, se recoge aquí la integración de un trabajo de campo realizado entre el 2018-2020 en donde se hizo un rastreo de fuentes bibliográficas, la síntesis de conversaciones y entrevistas con funcionarios que trabajan o trabajaron en el Museo, una revisión documental del acervo de algunas experiencias artísticas producidas por esta misma institución y del archivo periodístico producido por un periódico local, el recuento de algunas conversaciones con personas habituales a sus alrededores y algunos recorridos realizados por esta zona urbana.

Breve contextualización sobre El Museo de Antioquia

El proyecto de hacer un Museo para la ciudad nace como iniciativa ilustrada de la élite antioqueña a finales del siglo XIX (concretamente en 1881) para consolidar una idea de la región antioqueña desde su producción de las bellas artes. Así, la institución transitó varias décadas sirviendo como punto de referencia educativo regional y como “biblioteca” de la producción artística departamental (Rivera, 2017; Herrera, 2019). Sin embargo, debido a la inestabilidad política, el periodo comprendido entre 1881-1950 se caracterizó por la ineficiencia de la gestión del Museo y de depender de los cambios administrativos.

Fue así que las élites económicos y políticas deciden que la institución debe pasar a manos privadas, para evitar la inestabilidad de lo público. En los años 50 el Museo ya privatizado pasa a llamarse Museo de Zea y se establece en la actual Casa del Encuentro (edificación que colinda con la

iglesia de La Veracruz, ver Figura 1). En este momento, la institución deja su carácter de “biblioteca”, en donde solo se acumulaba una colección de pinturas, a iniciar su historia museográfica.

Sin embargo, entre los años 70 y 80, y a pesar de una primera donación hecha por Fernando Botero encaminada a robustecer la institución, el Museo sufre por la debacle de la ciudad y del Centro caracterizada por el estancamiento de la construcción del Metro de Medellín [1], el abandono institucional y la fragmentación urbana por el desplazamiento del poder público y privado (González, 2018). Es así que para los años 90, y motivados por esa misma complejidad del entorno, las directivas discuten si el Museo debería irse o no hacia el sur de la ciudad en donde estaba el nuevo desarrollo urbano.

A esto se le sumaba además que las instalaciones del Museo se encontraban ubicadas en el sector del centro conocido como La Veracruz, por su cercanía con la parroquia que lleva ese mismo nombre (ver Figura 2). Una zona de la ciudad reconocida por su impronta de arrabal callejero, por la manifestación latente del trabajo sexual callejero y la presencia de cantinas, bares y residencias para el consumo de licor y el intercambio de encuentros sexuales. En pocas palabras, era (y es aún) un entorno urbano que reunía (y reúne) una muchedumbre urbana, al decir de Manuel Delgado (1999), caracterizada por unas formas de ser y de estar en la ciudad a medio camino entre las lógicas campesinas y urbanas, por unas dinámicas callejeras que oscilan entre lo legal y lo ilegal en donde las violencias urbanas y la inseguridad eran (son) parte de la vida cotidiana del lugar.



Al final, se decidió mantener la institución en el Centro, ya que, en todo caso, el Museo funcionaba y funciona aún como un punto estratégico de control y desarrollo del proyecto de la ciudad institucionalizada en tensión permanente con las dinámicas no institucionales que se asentaron en el lugar en las décadas anteriores. Esta decisión, se vio reforzada además con una nueva donación anunciada por Fernando Botero a finales de los años noventa que, luego de una serie de vacilaciones, recibió el apoyo público y privado necesario para la planeación y consolidación del proyecto de renovación urbana “Ciudad Botero” (planeado y aprobado en el 1998 y construido e inaugurado entre 1999-2001), en donde parte de la institución se trasladó a la antigua sede de gobierno municipal (lo que hoy se conoce como la sede principal del Museo de Antioquia) (ver Figura 3).



Desde esa reinauguración del Museo de Antioquia en su renovada sede en el año 2000 ha habido, hasta hoy, diversas formas de dirección que se han caracterizado por la manera diferenciada en que se ha administrado, operado y conceptualizado el Museo. Sobre este asunto, se puede comentar que la institución ha pasado por cuatro momentos.

Un primer momento bajo la dirección de Pilar Velilla (2000-2005), quien se centró en poner a funcionar para la ciudad y los visitantes nacionales y extranjeros la nueva sede, buscando activar las colecciones y las distintas salas de exposiciones. Abriendo la institución para ser disfrutada a ojos de locales y extranjeros.

Un segundo momento, con la administración de Lucía González (2005-2010), caracterizada por una apuesta conceptual de la institución de alinearse con las lógicas globales de la “museología social” en donde se tomaba distancia de la concepción decimonónica de la museificación y “fetichización” de la obra de arte, para aproximarse más a la comprensión de Museo como un lugar de encuentros de prácticas artísticas contemporáneas vinculadas con el mundo social. Con ello se realiza el MDE07 [2] como una potente apuesta por la internacionalización del Museo al invitar artistas y colectivos de renombre internacional. Asimismo, en el periodo de González, se promovieron proyectos del Museo a nivel regional, llevando la institución a otras regiones del departamento, y se establecieron fuertes vínculos con los colectivos artísticos y culturales de la ciudad.

Luego, en un tercer momento, bajo la dirección de Ana Piedad Jaramillo (2011-2015), quien tenía un perfil de periodista y diplomática, se llevó a cabo el MDE11 gestionado por la anterior administración, donde se buscó que el Museo contara con pares a nivel internacional, se continuó la relación con los colectivos locales y se llevó a cabo el encuentro, ya

decididamente internacional (o más concretamente, local y global) del MDE15.

Finalmente, un cuarto momento, aún vigente, con la gestión adelantada por su actual directora María del Rosario Escobar (2016-actualidad), en donde se ha buscado mantener el relacionamiento internacional, pero ahora sumándole una estrategia propuesta de que el Museo debe mirar y actuar de manera directa sobre su entorno con el proyecto Museo 360°, en donde se busca, a partir de diversas estrategias (residencias artísticas, aperturas del Museo, actividades para niños y niñas de trabajadores informales, entre otras acciones) vincular la institución con su entorno cercano.

Vale en este punto comentar que esta propuesta de relacionar el Museo con su entorno no es algo inédito para la institución. Ciertamente, en su pasado reciente ya había habido algunas prácticas artísticas puntuales en eventos relevantes como el MDE07 (con los espacios de hospitalidad en donde se realizaron procesos de colectivos artísticos con personajes del entorno cercano), MDE11 (en donde se hizo énfasis en procesos de aprendizaje) y el MDE15 (con la propuesta “Vive la plaza” con proyectos de alimentación, música popular con Jorge Velosa y los músicos del Parque Berrío y “peluquiadas” a transeúntes del lugar). Aun así, es a partir del 2016 que se retoman estas acciones sociales desde un proyecto concreto para que las propuestas de las y los artistas invitados giren expresamente en torno a la vinculación con el contexto urbano y con las personas que son habituales al lugar.

Así, el Museo 360° se compone de acciones como *Residencias Cundinamarca* que se viene dando desde el 2016, con la participación de tres residencias artísticas al año. Uno de los resultados más conocidos de este espacio fue la propuesta de Las Guerreras del Centro con su performance *Nadie sabe quién soy yo*, del que se hablará un poco más adelante. Sumado a esto están los proyectos *Diálogos con sentido* con los niños

en estado de vulnerabilidad del entorno, la propuesta *El caldero* en donde se vincula a las personas que trabajan en la informalidad en el entorno, para hablar de recetas de cocina, entre otras acciones pequeñas como abrir las cuatro fachadas del Museo a la ciudad. A modo de síntesis, se puede entender que el proyecto Museo 360° es un techo conceptual que busca vincular la infraestructura de la institución, su proyecto educativo a través del arte y las personas que son habituales a su contexto urbano. En palabras del Museo:

En 2016, en el Museo de Antioquia nació el macroproyecto Museo 360, que planteó abrir todas las puertas del Museo y rescatar espacios subutilizados, especialmente en los costados del edificio que limitan con zonas de complejas realidades sociales: la carrera Cundinamarca, la avenida De Greiff y la calle Calibío. La idea de abrir el Museo en sus 360 grados implicaba, más que una acción física, la gran responsabilidad de generar una apertura real hacia los habitantes del entorno. Así, el proyecto ha buscado establecer un diálogo con las comunidades de ese territorio desde las prácticas artísticas contemporáneas, a partir de la figura de residencias: estancias de artistas durante 6 semanas en el Museo. Una propuesta inédita en la ciudad desde una institución museal con tantos años y con tanto peso de tradición a cuestas (Museo de Antioquia, 2019: 2).

“Ciudad Botero” como proyecto civilizatorio del Centro

Ahora bien, de esta sucinta reseña de la historia reciente del Museo interesa centrar la atención en dos asuntos que han ido caracterizando la influencia de esta institución sobre la zona urbana en donde se encuentra situado y sobre las personas que son habituales a la misma. El primero tiene que ver con el proceso de planeación, construcción e inauguración de “Ciudad Botero” y el segundo hace referencia al relacionamiento ambivalente que esta institución ha establecido con su

contexto urbano inmediato en los años que han seguido desde su renovación.

Bajo estas circunstancias, se dirá de entrada que se entiende aquí dicho proyecto como un decidido proceso de renovación urbana en clave de puesta en práctica de un dispositivo civilizatorio que se puso en marcha sobre esta zona de la ciudad. Fue un proyecto que rápidamente se convirtió en un símbolo del cambio de la ciudad, de la transición de un periodo de mucha violencia a un presente donde la ciudad se recuperaba y le apostaba a un proyecto grande, costoso y con la estampa de un artista internacional.

Así fue intensamente narrado por uno de los medios locales más emblemáticos [3] y recibido con entusiasmo y complacencia por diversos sectores sociales, culturales y académicos. Este fue el caso de la profesora española Asunción Hernández (2002) quien tuvo la oportunidad de visitar el renovado Museo y la Plaza de las Esculturas al poco tiempo de que ambas obras hubieran sido inauguradas. En efecto, para esta investigadora el proyecto de “Ciudad Botero” podía ser entendido, para ese momento, como un esfuerzo cultural y educativo institucional público-privada para la construcción de caminos posibles para la paz urbana, la reconciliación y la revitalización de un sector marginado de la ciudad. Es más, la misma autora hace un ejercicio comparativo entre la renovación urbana que significó la construcción del Museo Guggenheim de Bilbao [4] y el proyecto local. En sus propias palabras:

Medellín no es ajeno, en este sentido, al fenómeno de los ‘museos estrella’ del nuevo milenio como el Guggenheim-Bilbao. Consciente de la importancia que tienen estos nuevos centros ligados a una figura de prestigio, en el caso a la del pintor y escultor colombiano más famoso fuera de su país, la operación ‘Ciudad Botero’ realizada a iniciativa del artista y con el apoyo y la participación de la autoridades municipales y de las principales empresas del país, pone en evidencia una voluntad de cambio social y cultural en la que

el patrimonio es un elemento clave porque se utiliza para mejorar el nivel de autoestima de los ciudadanos, para reforzar el sentimiento de identificación con su ciudad, a la vez que se intenta devolver a la población espacios públicos abandonados a la marginalidad (Hernández, 2002: 153).

Siguiendo por esa misma línea, Hernández resalta que junto al relativamente reciente sistema de transporte masivo (el Metro de Medellín), esta operación en el Centro era para la época: “(...) el segundo proyecto de renovación urbana más importante de la historia contemporánea de la ciudad y como la gran iniciativa de integración ciudadana de la población” (Hernández, 2002: 169). Esto debido a que, con esta propuesta educativa y cultural vinculada con la exhibición de las obras de arte para el espacio público y la actividad repotenciada del Museo, se estaba apostando por transitar caminos distintos que no profundizaran más en los recientes relatos de la violencia y el miedo urbanos.

A esto se le suma, además, dice la autora: “(...) la ilusión generada en la ciudad y el cambio de la imagen exterior de Medellín que, por primera vez, aparece en la prensa extranjera ofreciendo una imagen distinta del país a la tradicionalmente reducida al narcotráfico y la violencia” (Hernández, 2002: 170).

En este sentido, aunque la investigadora reconoce que para la consolidación del “Ciudad Botero” se realizaron procesos de demolición de edificios existentes, lo que conllevó el desplazamiento hacia otros lugares del Centro y de la ciudad de las personas que frecuentaban el lugar, y que esta misma condición del proyecto fue, cuando menos, contradictoria; sí es claro que su postura es afirmativa y ve, en su conjunto, con buenos ojos las renovaciones físicas y simbólicas que trajo a este lugar de la ciudad.

Por fortuna, en el ámbito artístico y académico local ha habido, desde el momento mismo de la inauguración de esa operación urbana, interpretaciones alternas que se suscriben y que se han encargado de hacer una crítica a lo que significó esta renovación urbana para el Centro y a la propuesta plástica de Fernando Botero. Esto con el ánimo de subrayar las contradicciones que se expresaron y se expresan en la realización de un proyecto de esta índole. Este es el caso de los artículos de Juan Luis Mesa (2002) y el texto del profesor Jairo Montoya (2002).

En el caso de Mesa, la crítica se hace de forma contundente desde el ámbito de la reflexión artística que toma distancia de la cooptación de poderes políticos y económicos que hacen del arte un asunto decorativo. De allí que su interpretación sobre “Ciudad Botero” parta de hacer una crítica a la obra de Fernando Botero y, desde ahí, a la decisión institucional de hacer de este fragmento urbano del Centro un lugar para la imposición de sus voluminosas esculturas. Al respecto planteaba el autor:

Sus obras pueden estar en cualquier ciudad y nada las distingue. ¿Qué particularidades existentes en Medellín hasta antes de decidirse por decreto, como es costumbre aquí por parte de planeadores, atraieron al artista Botero para imponer sus esculturas confeccionadas sin la más mínima consciencia de su ciudad natal, para que además de insistir en su ubicación, se tuviera que derrumbar el fragmento de la ciudad existente sin el derecho a la argumentación del tipo legal o simbólica de los antiguos moradores, los recientes, los temporales, de la ya hoy constatable Plazoleta de las Esculturas? Por eso la necesidad de nombrar el proyecto como una ciudad, su ciudad, Ciudad Botero (Mesa, 2002: 76).

De esta cita, conciernen tres cuestiones interrelacionadas que aborda el autor para profundizar en la crítica sobre todo el

proyecto: (i) la desconexión de las obras con las realidades contextuales, (ii) el carácter impositivo y, literalmente, demoledor de la misma y (iii) y su alineación con el relato institucional de “recuperación” del espacio público a partir del arte. Ciertamente, y para decirlo con la claridad que Mesa lo expone en su artículo: dicho proyecto fue una operación de reinstitucionalización del Centro a partir de un artista local de fama internacional cuyas obras escultóricas, que bien hubieran podido estar en cualquier otro lugar, fueron destinadas para reforzar la apuesta de renovación urbana de este sector.

Así, con el argumento de hacer un espacio público para la ciudad que además propiciaría la educación de la ciudadanía desde unas obras de arte público, se decidió hacer tabula rasa con los edificios y personas habituales al lugar para dejarle vía libre a unas esculturas que refundarían una nueva “ciudad”. Entendiendo así el asunto, se abre la posibilidad de poner en cuestión el tipo de espacio y de arte “público” que se buscaba configurar con esta operación sobre la que hubo tanto entusiasmo de instituciones públicas y privadas.

Sobre este asunto, y en relación a la dimensión aportada por la obra artística de Botero, Mesa defiende la idea de que la obra de este artista que, si bien sus esculturas ocuparon un espacio público urbano, poco o nada le aportaban en términos de ser obras de arte público. Y, esto es así, porque si hay algo que caracteriza el arte público, no es el hecho de que esté puesto en una calle o una plaza, sino porque en su puesta en “obra” contextualizada puede poner de manifiesto las paradojas y contradicciones que conforman eso que nos es “público”. En palabras del autor, mientras que Botero, con toda la institucionalidad de la ciudad alineada con su voluntad e intenciones, plantó decenas de esculturas en el Centro:

(...) los artistas disidentes de la oficialidad rimbombante, en silencio, con sus intervenciones, con sus ensayos, con sus

experimentos, con sus dudas, nos recuerdan con certeza que como públicos, son espacios cargados de líquidos desparramados de manera incontrolada, unidos por lo mismo que los separa, siguiendo lo propuesto por Isaac Joseph (...) (Mesa, 2002: 82).

En tal sentido, y hablando del aspecto espacial de esta renovación urbana, de “público” tuvo poco. Pues si eso “público está en los “desparrames” y mezclas de la vida social, “Ciudad Botero” buscó precisamente lo contrario: “(...) la Plazoleta de Ciudad Botero emula los bríos de la guerra, sus arrases, sus traslados, sus escombros, sus angustias, su arrogancia, su prepotencia (...)” (Mesa, 2002: 86).

Ciertamente, la demolición, que se cuenta como inevitable, fue contundente, hizo de una zona urbana, consolidada con el paso de los años, una plaza vacía para las esculturas. Una plaza que, literalmente, borró todo los “líquidos” sociales que había antes: locales, esquinas, residencias, lugares de encuentro y de referencia para las personas que frecuentaban o habitan en la zona. Con ello, decir que “Ciudad Botero” fue una apuesta institucional para aumentar el espacio público del Centro es, por decirlo menos, cuestionable.

Así lo hizo también evidente en su momento el profesor Jairo Montoya al señalar que las demoliciones que se hicieron de la porción urbana para la llegada de las esculturas y que estuvieron acompañadas, en su primera etapa, de la fuerza pública en caso de que hubiera enfrentamientos violentos con las personas que estaban desalojando, hicieron que el lugar adquiriera una dimensión terrorífica. Esto debido a que la producción de escombros, la generación de los desplazamientos y el borramiento de la diferencia se estaba dando, ya no desde las bombas de la violenta guerra urbana, sino desde el accionar institucional, desde el “arte”, la “educación” y la “cultura”:

A diferencia de lo que pasaba con el ágora de la polis, o en la plaza de la ciudad, las ‘obras’ ya no tienen aquí la impronta de convocar el carácter público de un espacio centrado, sino más bien la misión de ‘rescatar’ el centro de un espacio para un ‘público’ que en rigor debería ser expulsado como simple escoria de lo político (Montoya, 2002: 120).

Esa “escoria” que fue expulsada, diría Montoya, no fue otra cosa que la gente común. Gente que, al parecer, no podía estar en el lugar que se construía para reclamar el Centro, para abrir un lugar para que los medellinenses lo consideraran nuevamente como el lugar de referencia y como el “corazón” de la ciudad. Sin embargo, rápidamente esa “escoria” empezó nuevamente a “desparramarse” en el renovado lugar. Primero tímidamente, como alcanzó a comentar el profesor Montoya en los primeros años de uso de la plaza, y ya luego de forma decidida. Tanto que pronto las subsecuentes administraciones vieron la necesidad de hacer presencia allí, sobre todo en las horas del día, a partir de funcionarios encargados de velar por el buen uso del “espacio público” y de la presencia policial para garantizar la seguridad de las personas que visitan el lugar.

Sobre este proceso de reocupación del lugar, no se puede dejar de comentar los trabajos liderados por la profesora Kathya Jemio (2014), y sus colegas (Jemio, Arango y López, 2016; Jemio y Arango, 2017), en donde, a través de un análisis comparativo entre fotografías del pasado y del presente, se hace una suerte de diagnóstico del proyecto de Ciudad Botero unos diez años después de su inauguración. De estos artículos interesa señalar que en todos ellos se plantea que la vida urbana que tienen los alrededores del Museo de Antioquia y que ha ido adquiriendo la Plaza de las Esculturas, radica en la diversidad de prácticas urbanas, la mayor parte de ellas informales, que se encuentran cotidianamente en el lugar. Con

lo cual, se plantea la idea de que, a pesar de la impositiva llegada de esas esculturas a este sector del Centro, la vida urbana encontró la manera de volver a establecerse allí mismo.

Para reforzar lo dicho, vale citar aquí las reflexiones que Manuel Bernardo Rojas (2017), le dedica a una de las estatuas de Botero instaladas en la Plaza de las Esculturas. El autor centra su atención específicamente en aquella escultura que representa una esfinge [5] y que le da pie para cuestionarse por aquello que este ser mitológico busca vigilar. ¿Qué es lo que está guardando esa escultura?, se pregunta. Si en la mitología las esfinges protegen ruinas, cuáles serían las ruinas que está resguardando esta esfinge en particular. Pues bien, se contesta, tal vez esté atenta a lo que ha sido de la gran “ruina” que fue este lugar en el pasado, cercano sin duda, donde hoy está ella y están las demás esculturas de Botero. Así, a partir de este juego narrativo, Rojas presenta una crítica renovada de los límites del dispositivo civilizatorio que fue la operación de renovación urbana. Límites que, en todo caso, estuvieron precisamente en aquello que el proyecto buscó borrar, “limitar” y separar, a saber: la “escoria” preexistente. En palabras del autor:

(...) no hay destrucción tan perfecta como para que pueda soslayar otras formas de lo ruinoso, otras formas de hacer ruina. Pensada quizás asépticamente, como acostumbran los arquitectos y planificadores en sus maquetas y en sus proyectos virtuales de las obras, lo proteico y multiforme de la ciudad, sin embargo, volvió a aparecer con el paso de los años. La plazuela cruzada por turistas que se toman fotos en las esculturas, es también ‘asediada’ por ladronzuelos que quieren robarles sus lujosas cámaras fotográficas (...) por allí está el vendedor ambulante, el improvisado guía turístico, el transeúnte que pasa sin detenerse a mirar que una esfinge vigila el entorno, no para invitarle a resolver el enigma – a fin de cuentas esas esculturas son tan kitsch-sino para decirle que él es el enigma, que hace parte de un

tejido incomprensible y que su andar es parte de una estesia, en donde lo público se construye desde la escoria y no contra ella (Rojas, 2017: 33).

En suma, lo que se quiere subrayar de estas aproximaciones críticas es la forma en que todas ellas buscan explicitar la inherente incongruencia de un proyecto como “Ciudad Botero”. Partiendo pues de esa contradicción que hizo parte de la gestación misma de la historia reciente del Museo de Antioquia que hoy conocemos, se centrará la atención en el segundo asunto ya enunciado, a saber: la ambivalente relación que ha establecido el Museo con el entorno urbano en donde está erigido el edificio y a las diversas y disímiles estrategias institucionales que ha asumido en los últimos 20 años en relación a dicho entorno.

Las ambivalencias del Museo de Antioquia con su entorno

Bajo estas circunstancias, se entiende que hoy, y desde hace 20 años, el Museo de Antioquia tiene (y ha tendido) un lado A y un lado B [6]. O, si se quiere, una cara iluminada y una cara oscura. La primera está sobre Carabobo y es aquella que se ofrece al turismo, con las esculturas de Botero, la presencia policial permanente y la apertura que ofrece la plaza. La otra cara, que está sobre Cundinamarca y que tiene un punto de contacto y su influencia sobre Calibío y los alrededores de la iglesia de La Veracruz, es sustancialmente distinta. Es estrecha, llena de cantinas y bares para el ofrecimiento explícito de los servicios de las trabajadoras sexuales, sumado al evidente consumo y venta de drogas, así como también la presencia permanente de habitantes de la calle en sus niveles más altos de degradación.

Así, el Museo (con sus dos sedes conjuntas) y La Veracruz se erigen como dos íconos institucionales (privado religioso y

privado artístico/cultural) fronterizos entre un lado A y B de la ciudad. Es en esa condición del lugar que, se decía, el Museo ha establecido con los años acciones o estrategias ambivalentes que andan por caminos distintos: por un lado está la versión tradicional de la institución que se articula estrechamente con la donación de Fernando Botero y la Plaza de las Esculturas, bajo el discurso de ser el arte público por excelencia de la ciudad. Esta versión tradicionalista, que se vincula estrechamente con el lado A de la ciudad, se ha caracterizado además por “hermetizar” el edificio en relación a su entorno y proyectar al Museo en términos globales con grandes eventos e invitados internacionales del ámbito artístico más exquisito.

Por otro lado, está la versión del Museo que aboga por abrir espacios para las prácticas artísticas contemporáneas que le apuestan a la comprensión del lugar y al actuar, desde el arte, sobre ese lugar. Es en esta versión de arte crítico (por nombrarlo de algún modo) que ha promovido y gestionado el Museo en estos años, con algunas de las prácticas artísticas del MDE07, MDE11 y MDE15, así como también en los últimos proyectos comentados con la estrategia Museo 360°, que se potencia un *arte público*, en términos del filósofo español Félix Duque (2001), caracterizado por su potencia disruptiva de explicitar, a través de las prácticas artísticas, la dimensión de lo público en los lugares en donde es aplicada.

Este *arte público* es por lo general efímero, no “fijable” y, por ningún motivo, institucionalizable. Se aproxima mucho más al performance urbano que al emplazamiento escultural o la fijación pictórica. Siguiendo a Duque, el *arte público* no es aquel que se pone en el espacio público por más voluminoso y monumental que sea. Es más, ese tipo de expresión plástica no hace otra cosa que esconder, en el sentido de poner un velo, las características propias de lo público. Mientras que el otro tipo de prácticas artísticas, lo que hacen, así sea por un periodo de tiempo muy pequeño (el tiempo que dure la

intervención o el performance), es traer a la superficie los elementos que conjugan lo público en el lugar en donde se lleva a cabo la intervención.

En otras palabras, mientras que el arte público tradicionalista lo que hace es fijar el sentido de lo público y del arte en símbolos escultóricos monumentales que simplifican (y esconden) la complejidad de los lugares en donde se establecen; el *arte público* de las prácticas artísticas contemporáneas lo que buscan es explicitar los componentes (muchas veces frágiles, contradictorios y problemáticos) que se mezclan para constituir los lugares.

Así, mientras que en la versión del Centro de la Plaza de las Esculturas (promovida, gestionada y rentabilizada por el Museo de Antioquia) el arte se ha fijado en sus volumétricas esculturas y se ha simplificado el espacio público dando una versión de relativo control limitando la mirada únicamente al lado A de la ciudad. En ese mismo Centro, las prácticas artísticas que se han mencionado (también gestionadas y promovidas por el Museo) han buscado poner de manifiesto las colisiones, las violencias, los desarreglos, las contradicciones, los “desparramamientos” y las mezclas entre ese lado A y el lado B de esa misma ciudad. O lo que es lo mismo, es un *arte público* que pone de manifiesto los límites, las porosidades, los rebasamientos y los desbordes entre la ciudad y lo urbano, entre la *polis* y la *urbs* que componen ese lugar del Centro [7].

Dos experiencias de arte *público* desde el Museo de Antioquia

En este contexto, se han encontrado dos experiencias artísticas de *arte público* que hacen contrapeso a esa versión tradicional y pesada del arte representada en La Plaza de Las Esculturas de Botero. Se hace referencia específicamente a: (i) el proyecto *Bar Las Divas (Sustracción/Adición)* del

artista mexicano Héctor Zamora realizado en el 2007 en el MDE07 y (ii) el performance *Nadie sabe quién soy yo* resultado de la residencia artística de la artista bogotana Nadia Granados en el 2017 en el marco de la propuesta *Residencias Cundinamarca*.

En el 2007 el Museo de Antioquia realizó el citado evento del MDE07 cuya apuesta principal era la de reflexionar a partir de prácticas artísticas contemporáneas sobre la pareja conceptual hospitalidad/hostilidad, buscando respuestas sobre sus diferencias, puntos de encuentros y posibles fisuras, resquicios y fugas entre el acoger a los otros o generar límites y muros que separan y rechazan la diferencia. Partiendo de esta premisa, se les extendió la invitación a unos 80 artistas nacionales y extranjeros para que aportaran desde sus múltiples perspectivas. Es así como el artista mexicano Héctor Zamora llega a Medellín y, luego de pasar un tiempo recorriendo algunos barrios de la ciudad y, en especial, los alrededores del Museo de Antioquia, decide hacer una síntesis de lo visto con su obra *Bar Las Divas (Sustracción/Adicción)*. Al respecto de este proyecto se lee en las memorias del evento lo siguiente:

En Sustracción / Adicción, el mexicano Héctor Zamora propone la realización de un bar que afecta directamente el funcionamiento de la Casa del Encuentro (...) Al margen de cualquier ubicación accidental, Zamora propone la construcción de una edificación que irrumpe, en todos los sentidos posibles de la palabra, con su cotidiano funcionamiento (...) le sustrae una fracción importante al espacio laboral en la Casa del Encuentro al tiempo que se lo añade al entorno; lo que deja de funcionar para la institución, en el adentro, comienza a hacerlo para el espacio público, en el afuera (...) El bar es atendido por mujeres del sector, quienes no sólo le han puesto su 'mano' en la decoración, sino que además han sido actores fundamentales en la concepción del sitio, aportando desde el

nombre (Las Divas) hasta su trabajo; y pasando por la gestión y consecución de su mobiliario. Esta apropiación es un elemento imprescindible para el funcionamiento y avivación de la pieza (Museo de Antioquia, 2011c: 118).

La obra *Bar Las Divas...* fue planteada de tal manera que durara unos pocos meses, y aunque se extendió por unos cuantos días más de lo planeado, al finalizar el MDE07 fue demolido el muro que hacía que adentro de la Casa del Encuentro fuera el afuera de la calle, y las cosas volvieron a la “normalidad”, es decir, las dinámicas del Museo siguieron dándose dentro de él y en las dinámicas de las calles circundantes continuaron ocurriendo. Esta obra, si bien no buscaba traer a colación de forma explícita que ese afuera de los entornos del Museo y de la iglesia de La Veracruz se da en clave del trabajo sexual callejero, sí incrustó en la Casa del Encuentro, literalmente, uno de los lugares que acogen parte de las prácticas de seducción, conversación y ocio de las personas que se dedican a esto oficio: el bar o la cantina [8].

En efecto, y como se puede ver aún hoy en muchos de los bares y cantinas que se encuentran sobre Cundinamarca, con el *Bar Las Divas...* se planteó una doble condición que hace parte constitutiva de estas calles:

(i) Dejó ver que en estos bares de la zona se ponen en juego formas de encuentro urbano, de sociabilidad y maneras de vivir el Centro que se vinculan directamente con las lógicas del trabajo sexual callejero y que ponen en común una amplia tipología de personas habituales al lugar. Así es, si bien en estas cantinas es donde estas mujeres suelen tomarse algo previo con sus clientes, también son lugares para la conversación entre los cantineros, clientes y las prostitutas. Claro, son dinámicas de sociabilidad que fácilmente se

deslizan hacia el arrabal callejero con sus violencias, peligros, abusos y normas, pero que, en todo caso, son parte del Centro, y que en ellas también se configuran unas subjetividades que a partir de sus prácticas urbanas van configurando la impronta particular del lugar.

(ii) Puso en evidencia las contradicciones inherentes en la gestación de un museo como este, que no consideraba como parte de sus propias propuestas “museales”, artísticas y de reflexión los intensos fenómenos sociales que lo rodeaban. Con esta obra, con su penetrante incrustación en las instalaciones del Museo de Antioquia, se generó un lugar para el encuentro donde personas de muchos tipos (del ámbito artístico, político, comercial y empresarial) experimentaron las dinámicas de hospitalidad enraizadas en el encuentro y la sociabilidad de esa “escoria” que el mismo proyecto “Ciudad Botero” buscó, sin éxito, borrar de esta zona del Centro.

De allí que se hable de contradicciones inherentes: en un principio dadas en la demolición y el desplazamiento de los fenómenos sociales existentes y, luego, expresadas en un hermetismo del Museo frente a esos fenómenos que lo rodeaban que, a pesar de todo, permanecieron haciendo de esas calles su lugar de existencia urbana. En pocas palabras, la obra de Héctor Zamora fue una constatación elocuente de la premisa ya comentada de que “lo público se construye desde la escoria y no contra ella”. O, más precisamente, que el *arte público*, para ser *público*, no puede darse en contra o a espaldas de la “escoria”, sino con y desde ella.

Por su parte, en el marco del mencionado proyecto macro del Museo 360° se ha realizado la propuesta de *Residencias Cundinamarca*. En pocas palabras, dicha propuesta puede resumirse como un proyecto con una declarada intención

pedagógica educativa y colaborativa, en donde la “obra de arte” adquiere relevancia más en el proceso creativo y en las mediaciones que propicia la propuesta artística, que en el resultado mismo. Así, en el 2017 la artista bogotana Nadia Granados es invitada a realizar una residencia de unas semanas en el Museo cuyo resultado fue el citado performance *Nadie sabe quién soy yo* concebido y realizado en un trabajo participativo con algunas de las trabajadoras sexuales callejeras del sector. Al respecto, y según un catálogo que recoge la experiencia de *Residencias...*, la propuesta de Granados se dio:

A través de un casting, un laboratorio, conversaciones particulares y ejercicios corporales, en los que se identificaron conjuntamente historias de vida y construyeron narraciones visuales para crear cada una de las escenas que conforman una performance en formato cabaret.

Nadie sabe quién soy yo es la articulación entre la desmantelación de los códigos de la pornografía, las citas a la historia del arte y la literatura feminista, y las historias de vida y los cuerpos de ocho mujeres que ejercen o ejercieron la prostitución, o que hacen algún trabajo informal en el centro de Medellín. Sus voces y cuerpos narran las múltiples violencias infligidas sobre ellas, y desde allí accionan su capacidad de resiliencia y su lugar insumiso en la sociedad (Museo de Antioquia, 2019: 7).

Bajo estas circunstancias, se trae a colación la obra de esta artista bogotana porque, 10 años después de la propuesta de Zamora, es una apuesta por vincular la actividad artística del Museo con las dinámicas propias del trabajo sexual circundante de la zona de la iglesia de La Veracruz y del Museo. Como se expone en el fragmento recién citado, en el proceso del montaje del performance se hacen unas entrevistas, tipo casting, que quedan grabadas y se exhiben como parte de la

experiencia.

Allí, varias mujeres cuentan algunos fragmentos de sus historias y sus tácticas (Certeau, 2000) de sobrevivencia a partir del ejercicio de la prostitución en las calles del Centro. Hablan de los maltratos a los que fueron y son sometidas por sus parejas sentimentales, sus clientes y sus jefes. Hablan del rechazo de sus familias, de la estigmatización de las personas que las miran en las esquinas en donde se han parado y se paran para ejercer su trabajo. Hablan de sus dramas y de sus momentos de mayor abandono y precariedad. Un ejemplo elocuente de estas piezas audiovisuales, es aquella que recoge el testimonio de una mujer que en vista de no haber tenido un buen día de trabajo y con la presión de no contar con que pagar la noche en una pensión cercana, toma la decisión de vender su pelo en una peluquería.

Es entonces a partir de este casting, sumado a un proceso de creación conjunta con las mujeres que resultaron seleccionadas, que se produce el performance tipo obra de teatro cabaret con distintas escenas, cada una de ellas interpretadas por una de las mujeres que participaron en su creación. A grandes rasgos, el performance presenta una propuesta plástica que mezcla el audiovisual y la actuación de estas mujeres tanto pregrabadas como en vivo.

La obra increpa al espectador, busca contar la experiencia de sus protagonistas desde los insultos que reciben, desde las violencias que soportan en sus casas, en sus barrios y en el Centro. Es una obra que pone en cuestión las contradicciones urbanas que se inscriben en el cuerpo y en la historia de vida de estas mujeres: hacen las veces de objeto de deseo, del desahogo sexual y de confidentes de sus clientes y, al mismo tiempo, son señaladas como personas despreciables, buenas para nada más que abrir las piernas, como mujeres engañosas y ladronas. Asimismo, son usadas como modelo invertido que encarna aquello que no debería ser y hacer una mujer: ser una

mujer que comercia con su sexo y hacerlo en las calles y en las noches. Y es, claro, una obra que busca valorar a estas mujeres como protagonistas de sus propias historias de vida [9].

En tal sentido, esas experiencias de vida marginalizadas y precarizadas de estas mujeres, sobre las que se elabora la obra de Granados, serían el producto *maldito* de un complejo entramado socio histórico y cultural que opera en el centro de la ciudad de Medellín y que, en los últimos años, viene exhibiéndose con singular fuerza en las calles que enmarcan esta zona urbana.

Cabe anotar, sin embargo, que hay en esta propuesta artística un asunto adicional que debe ser señalado, y es el hecho de que esa dimensión “insumisa” que se expresa en el casting, en los apartes de sus vidas que cuentan y en los fragmentos del performance, se vincula con la capacidad de agencia y autonomía que han fabricado como trabajadoras sexuales en estas calles. En la obra de Granados se ve un esfuerzo por recabar y hacer memoria de las formas en que estas mujeres son y han sido putas en el Centro, cómo lo han sobrevivido y cómo, a pesar de todo, ellas y tantas otras mujeres como ellas: viejas, gordas, arrugadas, algunas más jóvenes, otras de otros países, y todas ellas empobrecidas, siguen presentes haciéndose y haciendo el lugar.

En suma, lo que interesa de ambas propuestas artísticas es que dan pie para problematizar la relación entre el Museo, el centro de la ciudad y las prácticas urbanas del entorno urbano en donde está ubicado, en donde el trabajo sexual callejero es preponderante. El *Bar Las Divas...* y *Nadie sabe quién soy yo*, dan cuenta, desde dos perspectivas plásticas distintas, sobre la estrecha relación entre unas formas ciudadanas que se componen en la sociabilidad de las calles y las cantinas, sobre las miserias que cargan consigo muchas de las mujeres que “trabajan” esas calles circundantes, sobre sus luchas y tragedias cotidianas, sobre el valor que puede encontrarse en

esos esfuerzos diarios por hacerse una vida en el Centro. Y, por encima de todo, sobre cómo estas mujeres son también parte constitutiva de la dimensión “pública” del lugar: con su presencia diaria y sus procesos de territorialización cotidianos hacen que esta zona urbana se configure del modo en que lo hace.

Bajo estas circunstancias, mientras que el arte público convencional, que se ha venido exhibiendo de forma monumental y grandilocuente en la Plaza de las Esculturas de Botero, demuele, destruye y solicita como necesarios la puesta en marcha de procesos de higienización y borramiento de lo que preexistió en el lugar; el arte *público*, expresado en las prácticas artísticas contemporáneas como las dos analizadas, busca hacer visibles, con sus efímeras intervenciones, parte de las sustancias sociales que se desparrraman en lo público, “empegotando” y mezclando lo impensado.

A modo de cierre

Con todo, si de lo que se trata es de reflexionar sobre las formas en que en distintas latitudes se escenifica ese “efecto Guggenheim”, entendido como los cambios en las dinámicas urbanas y en las prácticas artísticas que propició la renovación urbana de una porción de una ciudad para la construcción y/o ampliación de un museo, lo que se puede concluir con este trabajo es que desde la vía interpretativa que se ha planteado aquí, los efectos que ha tenido el Museo de Antioquia en el centro tradicional de Medellín desde su renovación a finales de los años 90 con “Ciudad Botero” son, ciertamente, ambivalentes.

Como se ha visto, por un lado, con la renovación de esta institución se capitalizó el deseo de la institucionalidad local por avanzar en la “recuperación” del “corazón” de la ciudad a partir de un proyecto cultural promovido y apoyado

por un artista de reconocimiento internacional. Proyecto que, para su realización y permanencia, exigió procesos de demolición de edificios aledaños que conllevaron al desplazamiento de personas habituales al lugar y el establecimiento de vigilancia policial en la zona para garantizar la seguridad de las personas locales y extranjeras que quisieran conocer el renovado Museo y de una veintena de esculturas volumétricas y monumentales que estaban allí como una apuesta, del arte tradicional, por “llevar el arte” al espacio público y, de ese modo, relacionarse de manera, distante, con su entorno.

Por el otro lado, y de manera paralela, como parte de ese proceso de renovación física, simbólica y conceptual de la institución, en estos últimos 20 años el Museo de Antioquia se ha convertido en un escenario para el encuentro, la reunión, la gestión y la producción de unas propuestas artísticas contemporáneas en clave de unas manifestaciones de un *arte público* que propone unas formas de comprensión y de relacionamiento distintas con el centro de la ciudad y con las personas que le son habituales a los entornos urbanos del Museo. Es así como, con diversas propuestas de prácticas artísticas contemporáneas que se pueden rastrear desde el MDE07 y que se manifiestan hoy con iniciativas como las de Museo 360°, que el Museo busca pensarse como una institución porosa con su entorno inmediato y relacionándose de críticamente con esos “desparramamientos” urbanos que se ponen en juego en lo público. Comprendiendo que el Museo (como la ciudad), como vimos de la mano de Manuel Bernardo Rojas, es y se hace con la “escoria” urbana y no contra ella.

De ambas tendencias que conviven hoy en el Museo y que dependen de las formas de dirección que ha tenido y que tendrá esta institución, se estima que es la segunda, la del *arte público*, la que expresa con potencia el lado crítico, propositivo, creativo y transformador de esos “efectos”, no necesariamente buscados, de ese proyecto civilizatorio en

clave de la renovación y “estetización” urbanas que fue en su momento “Ciudad Botero”.

Notas

*Este trabajo hace parte de la investigación doctoral que adelanta el autor para optar por el título de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Esta investigación cuenta con el apoyo de las becas para Doctorados Nacionales de Colciencias (hoy Minciencias) convocatoria N° 785 en el periodo 2018 y 2021. Asimismo, cuenta con el apoyo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB), sede Medellín, Colombia. Cabe agregar que este texto hace parte de los productos del proyecto de investigación N° 507C-06/19-35 radicado en el Centro de Investigación para el Desarrollo y la Innovación (CIDI) de la UPB.

**Correo: miguel.arango@upb.edu.co.
<https://orcid.org/0000-0003-4012-2056>.

Orcid:

[1] Este sistema de transporte masivo inaugurado en 1995 cruza de sur a norte buena parte del Valle de Aburrá, conectando varios de los municipios que lo componen, de allí su nombre de tren metropolitano. Asimismo, ha integrado con una de sus líneas el occidente de la ciudad. Este tren metropolitano elevado inició su construcción en los años ochenta y, por diversos problemas financieros, estuvo detenida y a medio hacer, dejando unas huellas urbanas de ciudad en ruinas que se sumaron a la profunda crisis social y de seguridad de la época.

[2] El MDE07 fue la primera versión de un encuentro internacional de prácticas artísticas contemporáneas en la ciudad. El Museo fue el anfitrión y estuvo a cargo de la

administración, gestión, promoción y divulgación. Fue un evento que buscó involucrar a la ciudad en su conjunto: la administración municipal, varias instituciones educativas, universidades, empresas privadas y visitantes. Contó con actividades académicas, recorridos, exposiciones, charlas, conciertos, fiestas, entre otras actividades. El MDE07 fue el punto de partida para las otras dos versiones de este tipo de eventos que mencionaré: el MDE11 y el MDE15. Para mayores detalles sobre estos encuentros, recomendamos la revisión de las siguientes publicaciones: *Artistas, espacios y proyectos invitados. Encuentro Internacional de Arte Medellín 2007. Prácticas Artísticas contemporáneas* (Museo de Antioquia, 2011a), *MDE11. Cuaderno de memorias* (Museo de Antioquia, 2011b) y *MDE15. Encuentro Internacional de Arte de Medellín. Historias Locales/Prácticas globales* (Museo de Antioquia, 2015).

[3] Así por ejemplo el periódico más tradicional y de mayor tiraje de la ciudad conocido como El Colombiano, se ha encargado a hacer una oda a Fernando Botero como un artista de relevancia capital para la ciudad. En este mismo sentido, los más de 80 contenidos que en los últimos 20 años este periódico le ha dedicado a este personaje, a su obra y a sus esculturas, profundizan aún más esa narrativa de que si no fuera por él y su expresividad plástica en sus esculturas volumétricas quién sabe qué escabrosas y terroríficas sendas hubiera seguido el devenir del Centro.

[4] Vale comentar aquí la profesora Hernández hace referencia al modelo Guggenheim de forma, en general, positiva, ya que, si bien hace mención algunas críticas que ya se empezaban a realizar sobre esa forma de renovación urbana, centra su atención en los aspectos favorables de esa operación urbana tanto en Bilbao como en Medellín. Por lo tanto, no debe confundirse su ejercicio comparativo con las perspectivas que vendrían años más tarde sobre los efectos (muy rentables por lo demás) de instalar un “ornamento urbano” en zonas

deprimidas de las ciudades para renovarlas, higienizarlas y estetizarlas de forma radical, como bien lo recuerda el profesor González retomando los planteamientos críticos sobre el museo de la ciudad española de Iñaki Esteban. Al respecto se recomienda leer del texto del profesor Luis Fernando González (2019) titulado *¿Tiene futuro el pasado? La renovación urbana en tiempos de la globalización*.

[5] Describir esta escultura es fácil, no es sino traer a colación la definición de la RAE de esfinge: “En la mitología griega, monstruo fabuloso representado generalmente como una leona alada con cabeza y pecho de mujer, que plantea enigmas irresolubles” (consultado el 24 de mayo del 2021 URL: <https://dle.rae.es/esfinge>), e imaginarse esa definición hecha escultura volumétrica por Fernando Botero.

[6] Se agradece aquí a la conversación sostenida con uno de los funcionarios que, para el 2019, trabajaba en el Museo de Antioquia. Es desde su explicación de las dos caras del Museo (A y B) que fue posible articular algunos de las ideas que siguen.

[7] Se hace referencia aquí a la ya clásica tensión que constituye las ciudades propuesta por Manuel Delgado (2007) entre la ciudad (la *polis*) que corresponde a la dimensión reglada, planeada, previsible y ordenada de las ciudades y lo urbano (la *urbs*) como esa dimensión móvil, caótico y potente que corresponde a una “materia social” no normada y sin límites ni convenciones sociales claros que está haciéndose y deshaciéndose permanentemente en las ciudades en el murmullo y la muchedumbre urbana.

[8] Para reconocer un registro fotográfico y en video de la obra, se recomienda visitar el siguiente sitio del artista: <https://lsd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/>

[9] Para conocer más detalles sobre este performance se recomienda visitar el siguiente enlace en una de las páginas

de la artista:
<http://nadiagranados.com/wordpress/2017/12/09/cabaret-nadie-sabe-quien-soy-yo-2/>

Entre dos Documentas. Creando un espacio expositivo para ser practicado

Prólogo

Los contactos y los préstamos que se generan en el escenario de la globalización, generan un incesante proceso de hibridación que constituye el marco contextual por excelencia para la proliferación de las bienales periféricas, a partir de la segunda mitad de los '90 del siglo pasado. Se trata de un proceso que, recordando a Néstor Canclini, es positivo mientras anima el florecimiento de las culturas silenciadas (García Canclini, 2001). A mi entender se trata de iniciativas que crean su propia versión de la diversidad cultural y que se presentan como vías alternativas por las que las culturas locales tienen la posibilidad de proponer sus propias ideas sobre arte, no solo en su microcomunidad o en escala local, sino alrededor del mundo.

Diseñada para examinar la historia de la globalización, explorando cómo las imposiciones históricas de los últimos quinientos años, habían producido fusiones y desuniones culturales, se inaugura en octubre de 1997, la II Bienal de Johannesburgo, con el título *Trade Routes: History and Geography*. La muestra que fue desarrollada entre las dos ciudades más relevantes y tan distintas de Sudáfrica, Johannesburgo y Cape Town, fue comisariada por Okwui Enwezor y

duró hasta enero de 1998. Creada por el deseo de otorgar significado crítico a aquellos modos de contestación, análisis e interpretación con los que los artistas se enfrentaban a cuestiones de colonización, migración o tecnología, no procedió, como muy acertadamente observa Anna Maria Guasch: “...de un teórico *mainstream*, sino... de un teórico poscolonial... aunque su proceso discursivo se coció en Nueva York, en apartamentos y bares de Brooklyn y Manhattan” (Guasch, 2009: 455).

Enwezor no solo contempló una gran presencia de artistas africanos, sudamericanos y asiáticos en la propuesta de su bienal, sino que ellos no representaban naciones ni fueron seleccionados a base de su nacionalidad. La II Bienal de Johannesburgo dejó de ser un manifiesto visual para ser un discurso teórico sobre conceptos extraídos de la hibridez, la frontera y la diferencia. Enwezor quiso establecer unas rutas comerciales y con este pretexto también culturales, entre África y el resto del mundo en una bienal que surgió de la necesidad de “oficializar” desde la periferia el cánón de un arte que busca un diálogo entre las fuerzas homogeneizadoras de la globalización y la identidad y el contexto propio, local. Aunque obviamente no se trataba de unos ingenuos que vivían al margen, sino que producían en medio de un constante intercambio de ideas con el resto del mundo, la selección de Enwezor se basó en la relevancia del discurso de hibridez que contenían.

Podemos decir sin gran riesgo a equivocarnos, que actualmente, como conjunto de la humanidad estamos viviendo nuestra quinta fase de identidad cultural, según la ha definido Thomas McEville en un intento de interpretar las distintas maneras de entender el arte del último siglo. Habiendo pasado de un período moderno-precolonial, en el que la identidad cultural era incuestionable, al período colonial en el que la identidad cultural se usa como estrategia para afianzar el poder del colonizador, tras unos episodios culturales de resistencia al

poder, hemos llegado al periodo del discurso multicultural según el que se reconoce la hibridación, el mestizaje y la diferencia. Una vez que dicho reconocimiento cobra fuerza el discurso pasa a su quinta fase y se vuelve global (McEvelley, 2007).

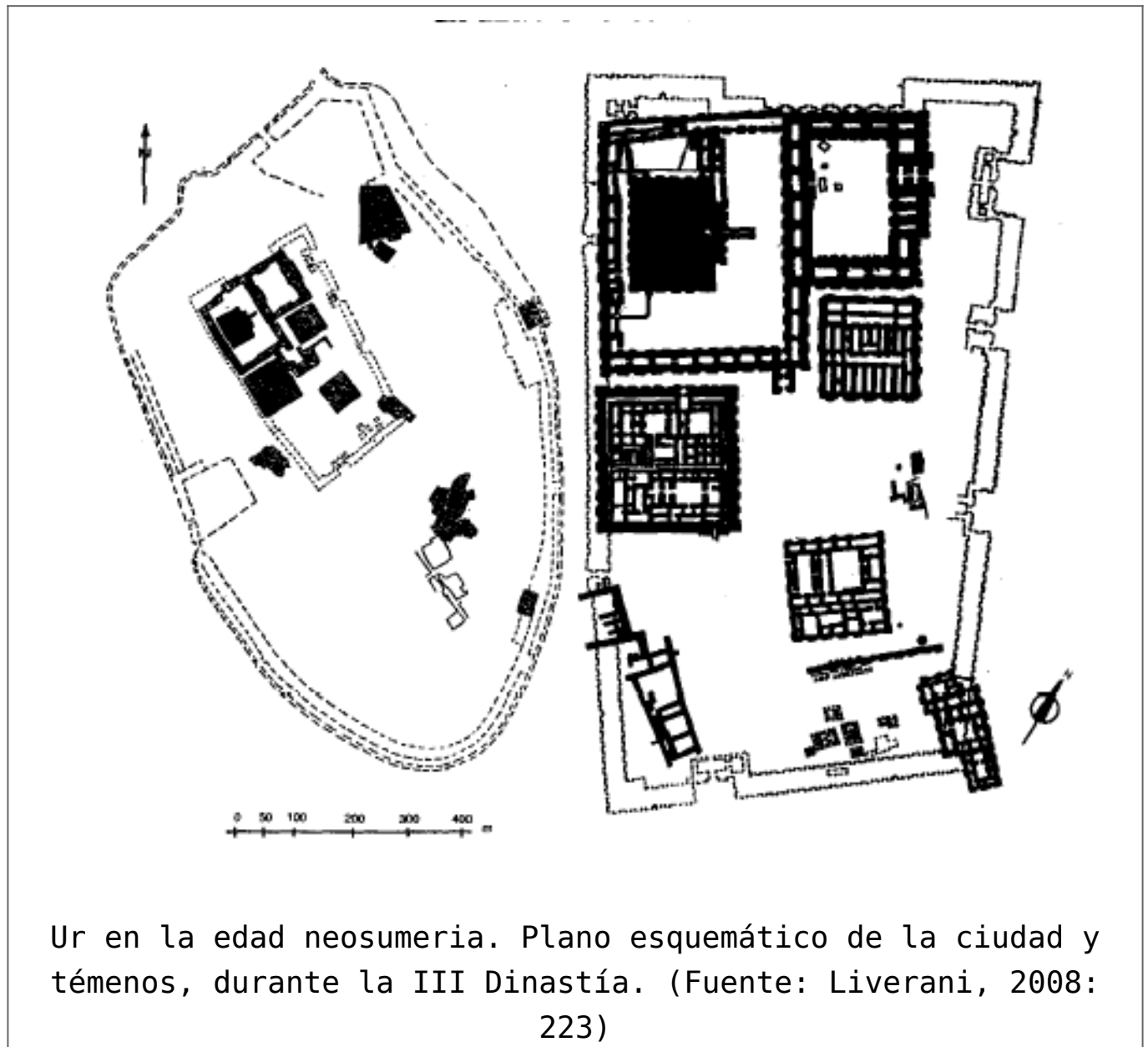
En esta fase el reto que se nos plantea como sociedad, es cómo reubicar el arte de las culturas colonizadas, de las minorías y de la periferia, para que las nuevas y múltiples identidades ya reconocidas coexistan en el espacio de capitalismo multinacional. No obstante, lo que para la cultura eurocéntrica puede parecer un reto, para las culturas posmodernas fuera del occidente, acostumbradas a convivir en sociedades plurales y a asumir que el proyecto de poner juntas las múltiples identidades es mejor que tenerlas aisladas, no lo es. El peligro que dicho mestizaje, tan natural para esas culturas puede esconder, es el exceso de visibilidad de la hibridez, en términos de leer la diferencia cultural como algo fácilmente mercantilizable, una práctica tan común en el ámbito del capitalismo eurocéntrico (Guasch, 2009).

El espacio expositivo se crea primero y es ahí donde se practica el arte

En su libro *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, el geógrafo e investigador estadounidense Edward Soja plantea 3 momentos clave en lo que denomina la “geohistoria del espacio urbano”:

El primero lo ubica hacia diez mil años atrás, en Jericó y Çatal Hüyük, donde coloca los comienzos del urbanismo como modo de vida. El segundo momento del desarrollo urbano es Ur, la mítica ciudad mesopotámica donde nace una nueva forma de control social y espacial basada en la realeza y el patriarcado que seguidamente evolucionará en las polis griegas. Finalmente, haciendo un salto significativo en el

tiempo, Soja reconoce un tercer momento en el desarrollo espacial urbano. Es lo que llama 3ª revolución urbana durante la cual se aprecian transformaciones en el tamaño y la organización del espacio urbano, que harán posible el nacimiento de metrópolis industriales modernas como Manchester y Chicago (Soja, 2008).



Dicha hipótesis me parece lo suficientemente interesante y prometedora para intentar trasladarla a los estudios museológicos y plantear la posibilidad de que sea la exposición que se creó primero y es para el espacio expositivo para lo que se desarrolló el arte a gran escala a partir del siglo XX y establecer, por lo tanto una lectura espacial del arte y no solo estilística, cronológica o estética. Dicha

lectura nos ayudará a dar respuesta a la pregunta sobre cómo y dónde reubicar el arte de las culturas de la hibridez para hacer realidad la quinta fase de identidad cultural, esa que reconoce a lo global como resultado del mestizaje y de lo multicultural. Además, no podemos obviar la realidad que incluso el arte creado anteriormente fue pensado siempre para un espacio concreto, de ámbito privado o público, palaciego o doméstico, laico o religioso, anteponiendo en muchas ocasiones las reglas espaciales a las estilísticas y estéticas. Edward Soja a través de este planteamiento de la geohistoria del espacio urbano a la luz del giro espacial, prioriza en términos interpretativos el poder explicativo de una perspectiva espacial crítica de las ciudades, invirtiendo los factores y planteando la potente hipótesis que es la ciudad que se creó primero y es ahí, a posteriori donde se desarrollan las actividades humanas básicas. Soja altera con esta lectura espacial sobre la importancia de la ciudad, lo que convencionalmente había sido concebido como una secuencia cronológica, según la cual la Revolución Agrícola precedía el desarrollo de la construcción de nuevas ciudades.

Muchas prácticas expositivas contemporáneas, independientes, en mayor o menor medida, de los circuitos expositivos institucionales, representados por los grandes museos occidentales, han reflexionado de manera muy fructífera sobre lo anterior. Entre ellas, documenta, cuya nueva edición se va a celebrar entre junio y septiembre de este año, ocupa un lugar preeminente. Tal y como está demostrando mi investigación, unos temas centrales en las últimas muestras de la exposición alemana, especialmente a partir de su novena edición (1992), son la identidad, la diferencia, la intersubjetividad y la hibridez, y cómo ellas pueden ser representadas de la manera más coherente y menos eurocéntrica posible. Además, parece que en sus últimas ediciones se perfila una respuesta al respecto, que no es otra que, a través de la creación de un espacio expositivo inclusivo y colaborativo, hecho para ser practicado y no solo recorrido

por el espectador.

Todavía no queda claro si aquel intento del 1997 de Enwezor funcionó, pero sobre lo que no cabe duda es que el espacio inclusivo, dialógico y reflexivo en el que decidió “colgar” las obras para intentar crear con su ayuda, en vez de una exposición, unas “rutas expositivas”, dejó una huella en la práctica expositiva que además le abrió el camino hacia el comisariado de la siguiente edición de documenta, el número 11, que se iba a celebrar en 2002.

En su undécima edición, documenta a pesar de que se plantea en el formato de “exposición”, o quizás gracias a esto, pudo recoger los debates generados en el proceso de su gestación, relacionados con temas como democracia, justicia tradicional, experiencia con la verdad y así, siguiendo de la mano de Enwezor el camino que había iniciado en su anterior edición Catherine David, marca una nueva manera de entender el proceso expositivo y el formato de la exposición que ahora se genera a través de la reflexión dialógica y la participación.

En su dimensión social el espacio de documenta 11 funcionaba no sólo como una plataforma multiusos que servía como lugar de performances, fiestas, reuniones, etc., sino como un alto en nuestro camino de la vida, donde parar, contemplar y a la vez hablar e intercambiar opiniones y experiencias. El espacio expositivo es algo más que arquitectura, es desplazamiento, encuentro, reunión, es decir es relaciones entre sus usuarios. Y es precisamente este desplazamiento, acompañado por la circulación de ideas que a su vez produce un espacio expositivo que se crea practicándolo. Igual que las ideas, que nunca están concluidas sino que se crean, crecen y se difunden al compartirlas, el espacio expositivo es un espacio sin concluir, abierto a continuas transformaciones y reconfiguraciones que necesita ser practicado para seguir existiendo.

A raíz de la documenta 11, se impone de alguna manera, en el

panorama expositivo internacional, un nuevo tipo de discurso que busca descubrir cómo las prácticas artísticas, entendidas como fruto de una cierta emancipación política y cultural, conectan con estrategias expositivas. En el mundo del comisariado independiente se empieza a hablar de *thirdness*, de una “terceridad” que lejos de referirse al “tercer mundo”, hace alusión a una dimensión relacional intersubjetiva que fomenta y permite el reconocimiento mutuo entre diversidades subjetivas para generar una cultura de la hibridación.

En mi opinión el diálogo entre lo global y lo local, que muchos proyectos expositivos proponen, se realizaría con más posibilidades de éxito si los dos polos se encontrasen en un espacio expositivo, entendido más allá de su dimensión física. Un espacio expositivo relacional, contextual, polidimensional y abierto que apostara por una universalidad compartida frente a una privilegiada que distancia al Otro, sería el espacio idóneo propuesto por las exposiciones de arte para el deseado encuentro entre lo global y lo local.

Documenta 14. Una experiencia personal, un tanto equivocada...

El carácter de cada edición de la exposición de arte contemporáneo más influyente del mundo, que es documenta, especialmente a partir de su quinta edición, es un reflejo de las ideas y la concepción que su director artístico tiene sobre el momento actual. No es sólo un fórum de las tendencias actuales en el arte, sino un espacio donde se ponen a prueba nuevos conceptos de configuración del acto expositivo. No se trata de una simple visión general de lo que está pasando en el arte actualmente sino de un reflejo de la sociedad y un desafío de las expectativas que ella tiene sobre el arte.

La tendencia de expansión e innovación del espacio expositivo a lo largo de todas las ediciones de documenta con objetivo investigar las posibilidades de una intervención social lo más

amplia y representativa posible queda clara si miramos de forma esquemática el uso que la exposición hace del espacio expositivo y social. Mi investigación en el archivo de la exposición, durante el mes de julio de 2018 me acercó al trabajo del profesor de arquitectura y diseño de la universidad de Kassel, doctor Philipp Oswalt. Según el profesor las ediciones de documenta desde su nacimiento hasta hoy se pueden agrupar en relación con su percepción espacial, de la siguiente manera, que convierte el espacio en herramienta expositiva primordial en el intento de crear un proyecto social inclusivo:

documenta 1-5 – Concentración – Introversión,

documenta 6-7 (con algún caso de la d 4)- Arte al aire libre,

documenta 8-9 – Intervención urbana,

documenta 10 – Digitalización,

documenta 11-14 – Expansión global.

La última edición número 14, celebrada en 2017, intentó romper con todo lo visto en las anteriores y establecerse como salida reflexiva sobre la situación política actual basada en los principios y mecanismos del neoliberalismo y el neocolonialismo que intentan revertir el camino iniciado hacia nuestra quinta fase de identidad cultural y homogeneizar la vida de todos los que vivimos en el planeta. Según su director artístico Adam Szymczyk, documenta 14 es una oportunidad para preguntarnos: “...sobre el papel que puede jugar la producción artística dentro de este aparentemente bien afilado sistema de producción y consumo, visualización e inversión del aparato occidental” (Szymczyk 2017, 23).

A pesar de la idea de una existencia uniforme, idéntica y global promovida por las políticas centralistas, el arte es una experiencia personal tanto corporal como mental que debería llegar a ser compartida y que cuyo marco espacial y

temporal sí importa y mucho... Es así por lo menos, como lo experimenté en primera persona en una de mis visitas al Museo de Arte Contemporáneo de Atenas (EMST) en la primavera del 2017, cuando este formaba parte de las sedes de documenta 14.



E
M
S
-
2
0
-
7
-
V
i
s
i
t
a
d
e
l
e
x
t
e
r
i
o
r
s
u
b
t
e
m
d
o
l
a
s
e
s
c
a
l
e
r
a
s
A
t
e
m
a
s
F
o
t
o
d
e
l
a
u
t
o
r
a
b
r
i
l
2
0
-
7
-

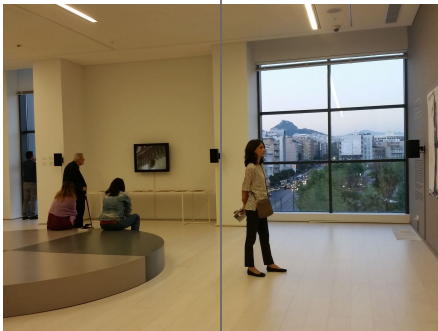
El edificio diseñado por el visionario arquitecto Takis Zenetos (1926-1977) y proyectado en colaboración con el arquitecto Margaritis Apostolidis (1922 -2005) se completó en 1961, renovando la anterior fábrica de la cerveza FIX del 1864, según la Nueva Bauhaus y dotándole con elementos tan característicos del estilo como la pureza de su forma, la claridad de la construcción, su flexibilidad y la clara voluntad de sus arquitectos en la participación del usuario en la configuración final del entorno. La fábrica, que funcionaba inicialmente las 24 horas, había sido diseñada para que el trabajo en el interior pudiese ser visto por los paseantes desde el exterior, siendo esto mucho más espectacular durante la noche cuando el interior se iluminaba.

El EMST que iba recolectando arte contemporáneo griego e internacional desde el final de la segunda guerra mundial hasta el 2000, y que hasta aquél momento iba presentando sus colecciones en distintos espacios, firmó en 2002 una licencia de 50 años con el Atticó Metro S.A., la empresa privada del Metro de Atenas que ya se había hecho con el edificio abandonado, para su remodelación y uso como su sede.

En estrecha colaboración con EMST, los curadores de la documenta 14 imaginaron una exposición que transmita a toda la expansión del edificio una sensación de economía libidinal del espacio vertical de este, centrándose en el impacto del edificio sobre los sentimientos del visitante.

A medida que subes por las escaleras mecánicas hacia el tejado del edificio te atraes por el espectáculo del tejido urbano ateniense que se desarrolla en el exterior, presidido por la omnipresente Acrópolis y que se deja ver desde el interior a través de los grandes ventanales que en otras épocas dejaban ver el proceso de producción de cerveza en el mismo interior. Se establece una especie de diálogo entre visitante y paseante en el que no está claro quién es la obra y quién el espectador. Cuando llegas al último piso, frente al ventanal que se encuentra delante de ti, con el inevitable Partenón

marcando la distancia en el fondo, solo entonces te enteras de que has ido formando parte de lo expuesto para los transeúntes...



E
M
S
-
2
0
-
7
-
C
o
n
t
e
n
p
l
a
n
d
o
u
n
a
o
b
r
a
e
n
e
-
t
e
-
t
a
n
o
d
e
-
u
-
t
-
n
o
p
-
s
o
-
A
t
e
n
a
s
-
F
o
t
o
d
e
-
t
a
u
-
o
-
r
-
a
b
-
-
-
2
0
-
7
-

¿Expuesto? De repente te das cuenta que todo este tiempo no has visto ninguna obra...Nada de arte. Miras a tu alrededor y lo único que ves son ventanas que enmarcan el urbe en una especie de "*tableaux vivants*", alguna fotografía de la antigua fábrica, vigilantes delante de unas puertas cerradas que al principio parecen las puertas de los servicios, y poco más...Es cierto que la sensación del espacio interior mezclándose con el exterior y el diálogo establecido entre el paseante de la ciudad y tú es muy agradable, pero... ¿es esto, todo?

¡Tienes que hacer algo! Miras a tu alrededor y una vez acostumbrado al espectáculo que se desarrolla dentro y fuera del edificio, con la ayuda del fuerte sol ateniense, te das cuenta que aquellas puertas vigiladas se pueden abrir... El primer paso que das hacia una puerta, la insegura y algo incómoda sonrisa que le diriges al vigilante, tu mano encima del manillar y tu primer paso para entrar en el espacio hasta ahora oculto, todo es una declaración de intenciones. Ya no eres un simple visitante pasivo. La transformación del espacio te reta y tu libre decisión de abrir la puerta, pasar el linde que esta crea entre los dos espacios e investigar el otro lado demuestra que aceptas el reto. Ya eres cómplice a la conclusión de la exposición.

Detrás de las puertas cerradas que hay en cada piso se abre un mundo entero. Interminables salas de exposición albergan propuestas que decides investigar. Es, a mi parecer, una interesantísima propuesta de la museografía actual con la que se reflexiona sobre el uso creativo del espacio físico: cómo el espacio físico puede aprovecharse para crear un nuevo espacio mental, distinto para cada uno de nosotros pero listo a ser compartido, formando en estrecha colaboración con su usuario, un nuevo espacio expositivo que nace en las cuatro paredes del museo pero que se expande más allá de ellas.

Se trata de un espacio ideal creado por una subjetividad coherente y participativa donde reubicar el arte híbrido creado por la intersubjetividad. En la hipotética pregunta de

que si la antigua fábrica puede todavía producir algo mi respuesta es sí: ciudadanos coherentes y participativos.

Mis circunstancias personales de aquella época, metido en pleno en la elaboración de mi tesis doctoral cuyo tema es el uso de los espacios expositivos, influenciaron muchísimo en mi percepción sobre aquél espacio, de manera que creé un espacio expositivo mental que quería que fuera revelador, pero mi conciencia investigadora me empujó a comprobar aquella construcción personal.

Según he podido saber, después de contactar con agentes de la institución, parece que aquella idea mía durante la visita en el museo, fue una pura fantasía basada en una casualidad. Una de las comisarias del museo Dafni Vitali, a la que pude entrevistar, cuando le expliqué mi idea y mis sensaciones acerca de aquellas puertas cerradas, se quedó algo perpleja y me confirmó que aquello era sólo una idea mía y que nada tenía que ver con el plan curatorial. Nuestro diálogo sobre el tema es revelador:

“Pregunta: Una vez dentro del espacio del museo, tuve una de las más curiosas experiencias. A medida que subía las escaleras mecánicas observando el edificio y las vistas exteriores me di cuenta que había llegado hasta el tejado, sin haber visto prácticamente ninguna obra de arte...Tuve que volver hasta la planta baja, observar bien para ver que había unas puertas cerradas y vigiladas en cada planta. La sensación era algo extraña... cuando decidí acercarme y abrir la primera de ellas, aquello fue como una revelación! Un espacio de exposición enorme se ofrecía delante de mis ojos. Me pareció emocionante ¡De alguna manera era yo quien descubría la exposición!

¿Era eso intencionado? ¿Formaba parte del proyecto curatorial para involucrar de esta manera, el visitante en la exposición?

Quiero decir, si no hubiese decidido buscar mejor, acercarme y

abrir yo la puerta vigilada, me hubiese ido del museo habiendo visto sólo una pequeña parte de él y nada de lo expuesto...Fue mi propia decisión la que me transformó en un visitante concienciado.

Durante la *Pan- American Exhibition* en Buffalo de los EE.UU en 1901, había panfletos en las entradas de los espacios que ponían: *"Por favor no olvide, una vez cruzadas las puertas, forman parte de lo expuesto"*

¿Qué piensa al respecto? ¿Cuánto de importante es para el museo establecer fórmulas para incluir su visitante en la exposición?

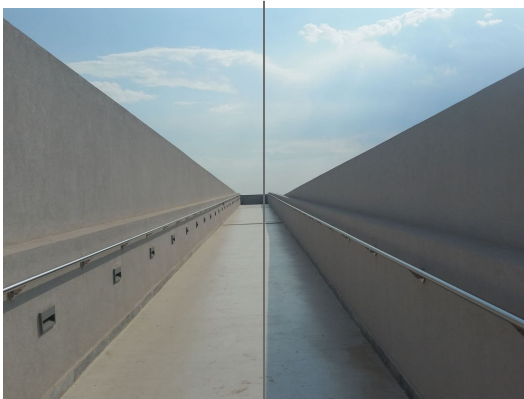
Dafni Vitali: *Desde luego, involucrar al espectador en el proceso expositivo es uno de los objetivos principales de los museos actuales, y sin duda del EMST. Lo que comenta de la Pan-American Exhibition, me parece muy interesante como parte de la práctica curatorial, especialmente por lo temprano de su fecha no obstante, siento decepcionarle pero lo que dice que experimentó en EMST fue una casualidad... No tengo constancia de que las puertas de las salas expositivas fuesen cerradas y si eso fuese así, sería por algún motivo puntual que no tiene nada que ver con un proyecto curatorial más amplio. Las puertas actualmente permanecen abiertas y es muy fácil ubicar las salas subiendo de las escaleras mecánicas...*

Pregunta: ¡Vaya decepción! (risas)...Me hubiese parecido una idea muy creativa e interesante...quizás se puede plantear para el futuro...

DV:No lo creo, pero quién sabe..." [\[1\]](#)

¡Es una pena! Sigo pensando que podría haber sido una idea estupenda para un uso del espacio expositivo más creativo que lo habitual. Sea como fuese, en mi caso funcionó así y al fin y al cabo eso es lo que importa. Como bien sabemos los que estudiamos el arte, la imagen tiene el mismo valor, o a veces incluso más alto, que la realidad que representa... Ese hecho

demuestra que el espacio expositivo es una cuestión de percepción personal y que está en manos del museo y del comisario, hacer de esta percepción una cuestión social más generalizada.



E
M
S
-
(
2
0
-
7
)
R
a
m
p
p
a
h
a
c
i
a
l
a
a
2
o
t
e
a
d
e
l
m
u
s
e
o
A
t
e
m
a
s
F
o
t
o
d
e
l
a
u
t
o
r
(
a
b
r
i
l
2
0
-
7
)

Documenta 15. Nuevas oportunidades para nuevos espacios de acción

Un espacio de pluralización de relaciones políticas y culturales internacionales en el que se reconocen las contradicciones y los conflictos que puedan emerger de este proceso de pluralización, es lo que mejor puede garantizar al artista de la diáspora o la periferia, su condición de vivir y crear desde la frontera, condición necesaria para que todos nos enriquezcamos culturalmente. Parece que documenta en su número quince, que se prevé celebrarse durante el inicio del verano de este año, se mueve en esta dirección. La idea de la nueva edición es incitar a los márgenes volver a hablar sobre sí mismos, abandonando los sistemas centrales de control y estableciendo vínculos entre distintas posiciones no occidentales, pero sobre todo, visualizando a nivel global, a este quinto nivel de identidad cultural en el que actualmente estamos, algunos de los grandes problemas locales.

El grupo artístico indonesio *Ruangrupa* es una organización colectiva de recursos, basado en Yakarta que está llamado a encargarse de la dirección artística de la siguiente documenta. Su principal objetivo es que su edición sea fundacional de la manera que lo fue la de Szeemann (documenta 5, 1972), quien marcó la aceptación institucional de lo conceptual y la de Enwezor (documenta 11, 2002) que reconfiguró la exposición a escala mundial con la inclusión del Otro en primera persona, en los proyectos expositivos. *Ruangrupa* quiere reubicar la muestra en el panorama expositivo internacional y lo quiere hacer reorganizando la exposición desde las problemáticas locales hacia las prácticas globales. Desde una orientación vertical quieren pasar a una reorganización horizontal.

A pesar de ser muy poco conocidos, su trabajo para documenta está pensado como una continuación de lo que llevan haciendo

desde, por lo menos 2015 en Indonesia y en varias bienales periféricas como la de Sao Paulo o Budapest, tal y como me han podido confirmar dos miembros del grupo en una conversación que tuve la oportunidad de tener con ellos [\[2\]](#),

Documenta nació como reacción a las heridas de la segunda guerra mundial pero hoy las heridas son distintas, son heridas sociales causadas por varios poderes como el capitalismo, el neocolonialismo o el patriarcado. Frente a estos poderes quiere plantar cara *Ruangrupa*. Trabajan sobre el concepto de *Lumbung* que en Indonesia es una especie de granero comunitario. Son graneros en los que se guarda la producción de arroz de la comunidad y desde ahí se gestiona. En términos expositivos *Ruangrupa* quiere implantar esta idea de autogestión de los recursos artísticos que se generan en distintos espacios, a los que ellos denominan “ecosistemas”, al comisariado de la nueva edición de documenta. Según lo que me ha contado uno de mis entrevistados, el Sr. Rakun, ellos no tienen ningún control sobre la producción de los distintos “ecosistemas”. Su trabajo es autónomo y, en muchas ocasiones ha empezado ya, en una especie de “pre-sala” a la exposición. *Ruangrupa* no interviene, simplemente está informada.

El espacio de actuación de esta edición es fundamental. En términos físicos, tal y como me informan sus comisarios, el centro es el *Ruru-House*, una gran sala, la casa de la organización, que ya está funcionando en Kassel y en la que distintos colectivos y artistas individuales entran en contacto. Pero en términos conceptuales el espacio expositivo de documenta es un espacio abierto, internacional que se va creando y gestionando mediante el intercambio de ideas, experiencias y pensamientos, a medida que la exposición se va realizando, El objetivo es empezar un espacio que viva y funcione más allá de los límites temporales y espaciales de la exposición. Como dicen: “Es lo que hacemos en Ruangrupa: nos reunimos, construimos confianza, nos divertimos, perdemos el tiempo...es nuestra manera de transformar el entorno en un

espacio para el arte, es nuestra manera de escapar de la institucionalización”[\[3\]](#)

La nueva edición de documenta va a estar localizada físicamente en Kassel pero está ya funcionando a escala global a través de los “ecosistemas” colaborativos alrededor del mundo[\[4\]](#) y eso, desde mi punto de vista viene a reafirmar la expansión espacial de la exposición según lo mencionado por el profesor Oswalt.

Como me comenta Farid Rakun, ellos no son los únicos comisarios de la exposición y tampoco van a funcionar a la manera tradicional de un comisariado según la cuál, ellos toman decisiones y los diferentes grupos las ponen en práctica. Cada uno de los grupos participantes, desde su propio país, territorio o realidad, en definitiva desde su propio “ecosistema”, pueden realizar acciones y ampliar el evento en un proceso que puede seguir más allá de los 100 días del funcionamiento de la exposición en Kassel. La ciudad alemana es uno de esos ecosistemas, y la principal tarea de los organizadores de la nueva edición es investigar hasta qué punto pueden hacer encajar la forma de organización colectiva en la que se interesan, en un proyecto de las características de documenta. Quieren ver cómo podemos todos aprender de todos e imaginar maneras con las que, un proyecto global como será documenta 15, se puede utilizar para pequeños “ecosistemas” locales y al revés.

Visto desde mi propio prisma, el espacio expositivo físico de la nueva edición se encuentra en la ciudad de Kassel pero su espacio expositivo real, el practicado, se expande en todo el mundo. Según *Ruangrupa* es una manera de evitar la institucionalización de la exposición y del arte actual. Es una forma de rellenar los espacios vacíos que el poder decide obviar.

El giro decolonial está presente en el proyecto de Ruangrupa pero desde una consideración distinta. No es su objetivo

principal porque simplemente, como afirman, no les compete. Ellos, como me comenta el Sr. Hartono, han hecho “los deberes”, si le tocara ahora a alguien trabajar en esta dirección, es a los colonizadores, dice. Son ellos que tienen que descolonizar su pensamiento. Ahora el viaje será al sentido contrario. Vamos a ver qué tipo de conversaciones se establecen cuando occidente se impregne de las prácticas artísticas de la periferia.

Como me explican, y me quedé algo triste al entender que tenían razón es que las instituciones llevan en su ADN el servicio al poder, subestiman al usuario y por eso le dan obras concluidas, no les interesa representarle de ninguna manera. Ellos a cambio no vienen a representar a ningún poder porque simplemente no tienen la ilusión de llegar a cualquier poder que no sea el ciudadano, tampoco intentan crear y guardar obras. Han llegado a Kassel con el suficiente tiempo para conocer a la ciudad, a sus ciudadanos y para crear redes de actuación con ellos. Para ellos el museo es algo viejo y melancólico. Su deseo no es crear una exposición, sino un espacio practicado en el que compartir experiencias.

Conclusiones

El discurso artístico y expositivo global, no habla de uniformidad y homogeneización, sino del desarrollo de una conciencia social multicultural e híbrida. La periferia y la frontera como campos de conocimiento y zonas de intercambio y debate cultural, funcionan en documenta, de forma cada vez más pronunciada, igual que el espacio de su formato expositivo. Sus últimas ediciones proponen un espacio discursivo en el que los artistas y el comisario se presentan como creadores de un significado que espera y necesita a la experiencia del usuario para concluirse.

Para poder hacer del museo una institución actual, inclusiva y

participativa, es importante entender el espacio expositivo como un espacio practicado y es imprescindible pensar al Otro, conocer profundamente los lugares de la diáspora, no solo como lugares geográficos sino como espacios identitarios. El futuro de las exposiciones y de los museos está por escribir, pero lo que es cierto es que pasa por la colaboración. El museo, si quiere, tiene mucho que aprender de las grandes exposiciones independientes.

El arte es una relación y como tal, no se puede separar de las demás relaciones sociales. Para sus autores, igual que para sus usuarios, muchas de las exposiciones independientes no son simples muestras de arte contemporáneo, sino espacios desde los que mucha gente puede tener la oportunidad de realizar gestos que puedan cambiar el rumbo mismo de la humanidad.

[1] Vitali, D. (2021) [Entrevista realizada por Mouratidis Ioannis al miembro del equipo de comisarios del EMST] 15 de julio de 2021.

[2] Rakun, F. y Hartono, I. (2021) [entrevista realizada por Mouratidis Ioannis a dos de los miembros de Ruangrupa] 7 de junio de 2021.

[3] El uso de cursivas es propio.

[4] Grupos como el cubano “Instar” y el colombiano “Más arte más acción” forman parte de estos ecosistemas.

Adolf Mas, los ojos de Barcelona

Cualquiera que se haya dado un paseo por Barcelona en los últimos años se habrá topado inevitablemente con grupos de turistas que, armados con sus maletas, repiquetean las calles de la ciudad día tras día. Es precisamente una maleta lo que recibe a los visitantes en la última muestra que acoge el Centro de Fotografía KBr, organizada con la colaboración del Instituto Amatller de Arte Hispánico. Pero en esta ocasión dicho objeto evoca imágenes más sugerentes pues con él iniciamos un viaje en el tiempo. Más de 100 años nos separan de la época de su propietario, el fotógrafo Adolf Mas, cuyo retrato de Barcelona protagoniza la exposición.

Resulta paradójico que esta puerta que nos transporta a inicios del siglo pasado se haya abierto a orillas del puerto olímpico y en la torre más alta de la ciudad, sede de la Fundación Mapfre. Creado para las Olimpiadas de 1992, que han dejado una honda huella en la Ciudad Condal, este paisaje urbano contrasta enormemente con las vistas que inmortalizó Mas y ahora se exponen en las salas del centro fotográfico. Sin embargo, el trabajo realizado durante décadas por el fotógrafo catalán no se puede resumir en una simple serie de postales con lugares comunes.

A lo largo de la exposición vemos como sus fotografías son un reflejo vivo, variado y dinámico de Barcelona en uno de los momentos más excitantes de su historia. Y para ello resulta imprescindible conocer quiénes y cómo eran sus habitantes. Mas reunió en una maravillosa serie de retratos en primer plano sobre fondo negro a algunos de sus vecinos más ilustres, que dan buena cuenta de un próspero ambiente cultural del que él mismo formaba parte. En otras fotografías encontramos a los artistas trabajando en su taller en compañía del propio fotógrafo, como en el caso de Ramón Casas. Además, en

ocasiones también realizaba encargos, como las llamativas tomas coloreadas de Tórtola Valencia que se acompañan con una carta de puño y letra de la célebre bailarina.

El grueso de la sociedad local tiene un mejor reflejo en los grandes eventos populares al aire libre que Mas immortalizó para los fotorreportajes de las revistas ilustradas. En ellos los barceloneses toman las calles, algunas veces con marcado carácter político y otras simplemente festivo. Vemos como las grandes avenidas o los actuales *landmarks* de Barcelona funcionaban como espacios de sociabilidad e identidad de los propios ciudadanos. El fotógrafo también mostraba interés por los avances científicos, las nuevas instituciones sanitarias, el sistema educativo o la industria y la tecnología. Pero en un momento en que Barcelona se construye a sí misma para poder dar lugar a todas estas novedades ha de renunciar a algunos de sus espacios más antiguos. Especialmente enternecedoras a este respecto son las fotografías de algunas calles que iban a ser derruidas para la construcción de la Via Laietana, en las que todavía jugaban los niños cuando Mas pasó con su cámara por última vez. De esta manera no solo consiguió humanizar la arquitectura, sino que evidenció que esta había de ser vivida para cobrar sentido.

La selección de fotografías es totalmente acertada y nos da una visión muy completa de Barcelona que trasciende los monumentos más conocidos. Esto tiene como resultado que veamos a Adolf Mas como un fotógrafo completo, solvente en todos los géneros fotográficos y excelente en algunos de ellos. Su figura, que tan bien ha trazado Carmen Perrotta -la comisaria de la muestra- en su tesis y otras publicaciones, encuentra en esta exposición una proyección magnífica como uno de los mayores cronistas de la Cataluña de su época.

A la salida del Centro de Fotografía KBr nos encontramos nuevamente con la Barcelona postolímpica. A diferencia de la ciudad en la que vivió Adolf Mas, la actual corre el peligro de perder esa esencia que le ha dado vida durante siglos y que

reside en unos vecinos que se ven obligados a abandonar sus barrios. Las miradas del pasado, como la que nos ofrece esta exposición, nos recuerdan que en un contexto tan incierto como el actual las ciudades no pueden basar su atractivo en lucir como una bella colección de postales en las que permanecer es una tarea cada vez más difícil.

Animación.es: una historia en una exposición

Desde finales del mes de enero, la sala de exposiciones de la Casa de los Morlanes de la capital aragonesa y el Museo ABC, se han unido para mostrar al público la historia de la animación española y sus diferentes procesos de producción. Un camino que inició el gran pionero y turolense Segundo de Chomón a principios del siglo XX, cuyo desarrollo se ha disparado a lo largo del XXI con producciones de carácter nacional que están triunfando en el mercado internacional.

La muestra se encuentra comisariada por Samuel Viñolo Locubiche y José A. Rodríguez Díez, ambos profesores del centro universitario de tecnología y arte digital U-tad de Madrid, y especialistas en la producción e historia de la animación. Aunque la idea y organización del proyecto es íntegramente de la Fundación Colección ABC, de cuyos fondos surge el germen de este proyecto que incluye más de 450 piezas, con material inédito (bocetos, acetatos, dibujos, storyboards...), fotogramas originales de esta disciplina, e incluso consigue sumergirnos en su universo rescatando fragmentos de las propias películas, así como su material de producción: juguetes, carteles o cromos.

De esta manera están consiguiendo divulgar al gran público que

la animación española vive uno de los periodos más extraordinarios y productivos de toda su historia, ya que muchas de sus producciones forman parte ya de la cultura audiovisual de varias generaciones de españoles con personajes tan populares como Garbancito de la Mancha, la familia Telerín, don Quijote, Willy Fog, la calabaza Ruperta, los personajes de Planet 51, Tadeo Jones, Pocoyó o, más recientemente, Klaus y el cartero Jesper. Sin embargo, hemos de comentar que la primera obra de animación que se realiza en España es la desaparecida *El apache de Londres* de 1915.

La exposición se inicia con un primer tramo dedicado a 'La animación antes del cine', que se remonta al siglo XVII con la intención de examinar las condiciones que contribuirán a la aparición de la animación antes de la invención del cine. El recorrido continúa a través de una segunda sección denominada 'Pioneros de un nuevo lenguaje', que se centra en los primeros creadores como Segundo de Chomón, uno de los padres mundiales de los efectos especiales, o los integrantes del grupo SEDA, el primer estudio de animación en España formado en su mayor parte por ilustradores habituales del Diario ABC. La tercera sección, se conoce como 'La primera edad de oro', que consigue reflejar la fecundidad de la década de 1940, época en donde se producen casi un centenar de cortometrajes y varios largometrajes como Garbancito de la Mancha, el primero de dibujos animados a color de Europa.

Asimismo, este recorrido histórico se completa con dos secciones más. 'Héroes de la pequeña pantalla' que consigue detallar la llegada de la televisión, justo en el momento en el que compañías como Estudios Moro, Estudios Macián, Estudios Cruz Delgado o BRB Internacional crean algunos de los personajes más populares de la publicidad y las series de televisión de las últimas cuatro décadas como D'Artacán y los tres mosqueperros o La vuelta al mundo de Willy Fog. Para cerrar, como no podría ser de otra manera, con 'La era digital', sección que define nuestros tiempos actuales, que se

centra en las transformaciones que se producen con la digitalización de los procesos de trabajo y la aparición de una nueva técnica, la animación 3D, que ha revolucionado el medio y sitúa a los estudios de animación españoles a la vanguardia internacional.

En definitiva, como hemos visto esta muestra realiza un recorrido por la historia de la animación española, una historia rica y prolongada que en muchas ocasiones es desconocida para el gran público, y que a su vez se acompaña y complementa con un catálogo que recoge exhaustivamente los contenidos que se muestran y que se ha convertido en un referente para los estudiosos del tema.

Si bien es cierto que muchas veces pensamos en países como Japón o Estados Unidos, pero en nuestro país hay grandes profesionales desde hace muchas décadas tal y como se demuestra en esta exposición. Y es que los datos ayudan a calibrar la importancia de esta especialidad en continuo crecimiento: las empresas de animación y de efectos visuales en España generan el 20% del empleo y el 9% de la facturación total del sector audiovisual.

Racionalismo en Aragón

A mediados del mes de febrero, se inauguró en el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, el proyecto de los arquitectos; José María Castejón, Enrique Cano y Jorge León, quienes han querido mostrar las obras menos conocidas de este estilo. Si bien es cierto que, el acto inaugural contó con una conferencia a cargo del máximo especialista en España en este estilo, Carlos Sambricio.

La muestra está compuesta por fotografías y planos de casi 50

edificios aragoneses: 31 en Zaragoza, 8 en Huesca y 10 en Teruel. Y es que no debemos olvidar que la arquitectura racionalista en Aragón, va mucho más allá de edificios como el Rincón de Goya y la sede de la Confederación Hidrográfica del Ebro.

Es por ello que, la exposición invita al público a repensar y a poder reivindicar este tipo de arquitectura, que tiene que ver con un momento histórico trascendental en Europa, el que sobreviene tras la primera guerra mundial, en el que se producen ciertos avances sociales y en el que existe una gran preocupación para que las amplias capas de la sociedad tengan acceso a una vivienda digna y salubre. Y es que en la Zaragoza de 1900, todavía moría gente por difteria o tuberculosis. Por tanto, ese debate sobre la necesidad de que los trabajadores tuviesen una vivienda digna encontró una nueva plástica, y todo ello dio origen a la arquitectura racionalista, aunque a España, por diversas circunstancias, ese debate llegaría un poco amortiguado pero con una potente estética.

Por todo ello, el Rincón de Goya de Fernando García Mercadal pasó a ser la obra fundacional de la arquitectura racionalista en España. Asimismo, la sede de la Confederación Hidrográfica del Ebro, diseñada en 1933 aunque el edificio no se inauguraría hasta 1946, es otro edificio emblemático que aparece reproducido en todos los manuales, aunque hay mucho más. Y es que frente a una arquitectura llena de guirlandas y bajorrelieves bajo el gusto de los edificios modernistas, llegó una arquitectura que apostaba por las líneas y volúmenes puros, en donde las ventanas se convirtieron en huecos que se abrían en los volúmenes de los edificios, puesto que el interior todavía mantenía esa correspondencia con la arquitectura típica del ensanche burgués, con pasillos infinitos y cocinas al fondo de la vivienda. Sin embargo, realmente no hubo una voluntad de transformar y modificar las estructuras de los interiores, salvo en honrosas excepciones.

En definitiva, esta muestra tiene cierto carácter

reivindicativo para nombres como los hermanos Regino y José Borobio, Teodoro Ríos, Francisco Albiñana, José Beltrán o Lorenzo Monclús, entre otros, pero sobre todo para los edificios, que en muchos casos son ignorados, a los que la mayoría de los ciudadanos no concede algún tipo de interés, aunque es muy importante recordar que ellos, en la época que les tocó vivir, supieron utilizar los recursos que tenían a su alcance de manera muy eficiente y rentabilizarlos.

Entre lo bello y lo útil: una erudita investigación sobre manuales y prácticas de enseñanza del dibujo en Brasil

Para bien o para mal, las “reglas del dibujo” están arraigadas en nuestra sensibilidad colectiva y en nuestra cultura visual, haciendo sentir sus efectos en concepciones estéticas y formas de pensamiento.

Renato Palumbo Doria (2021: 17).

Al estudio de la historia de la disciplina del dibujo en Brasil se ha dedicado Renato Palumbo Doria durante muchos años de su carrera académica como profesor de arte. Gracias a su trabajo hoy podemos tener conocimiento de un número importante de documentos antiguos, manuales de dibujo y diversos tipos de materiales de archivo atesorados en diversas bibliotecas del país. Con esos documentos que tienen siglos de edad y que en su mayoría pertenecen a las colecciones de libros raros y

valiosos, este acucioso investigador ha podido articular una fascinante historia del desarrollo inicial de la enseñanza del dibujo en Brasil, condensada en su libro: *Entre o belo e o útil: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil*.

No es hasta finales del siglo XVIII que Palumbo Doria encuentra evidencias de la circulación en Brasil de publicaciones especializadas con modelos, reglas y procedimientos para la enseñanza y el aprendizaje del dibujo. En las centurias anteriores había primado en el país colonial una transmisión empírica de conocimientos artísticos, en el tipo de relación tradicional entre maestros y aprendices, ya sea en ateliers o al interior de las familias. A partir de ese importante cambio de dinámica, dado por la introducción y circulación en Brasil de manuales de enseñanza del dibujo provenientes de Europa, el investigador sigue el desarrollo de ese proceso, como un laborioso arqueólogo que va desenterrando evidencias por aquí y por allá, en casi todas las bibliotecas y archivos relevantes del país; y mediante una lectura interdisciplinar de esos fósiles culturales va recreando una historia posible de la función social, económica, ideológica, política y cultural que el dibujo como práctica educativa tuvo en la etapa colonial, imperial y el inicio de la república hasta los comienzos del siglo XX.

El autor de *Entre lo bello y lo útil* refiere que ya en el siglo XVIII circulaban en los ambientes ilustrados europeos discursos en defensa de una divulgación de la enseñanza del dibujo más allá de las élites, que penetrara en los diferentes estratos de la sociedad. La destreza en dicha práctica debía volverse accesible al ciudadano común, como parte de un movimiento que impulsaba la educación general de la población como un componente indispensable para el desarrollo de las naciones modernas. En ese proceso de modernización de las metrópolis europeas, el dibujo fue ganando el estatus de lenguaje universal, con una importante misión que cumplir en la instrucción que requería el desarrollo industrial,

constructivo, militar, entre muchos otros ámbitos de la esfera económica. Por tanto, el dibujo encuentra entre finales del siglo XVIII y todo el siglo XIX una expansión instrumental que desbordó totalmente su tradicional función dentro de la esfera del arte, como base de la pintura, la escultura y la arquitectura.

Es en ese contexto que los manuales de dibujo, tales como libros de ejercicios, álbumes de ilustraciones, entre otras variantes, ganan tanta importancia; y son esas diversas publicaciones que circularon en Europa y Brasil el principal objeto de estudio que examina Renato Palumbo en su libro. A esos tratados didácticos el autor les considera esenciales para comprender la singularidad de ese campo de conocimiento. Nos advierte en la introducción, y lo demuestra en el resto de su investigación, que esas publicaciones volcadas a la popularización del dibujo no se limitaban a un solo género, sino más bien abarcaban una concepción muy variada de tendencias que incluía la geometría, la observación de la naturaleza, la perspectiva, las figuras, los objetos, el dibujo botánico, el ornamental, la cartografía, el paisaje, el dibujo lineal y la ciencia de las sombras, siendo imposible establecer límites precisos entre las pretensiones artísticas y las técnicas.

La historia que se puede inferir a partir de la lectura actual de esos manuales y las prácticas que potenciaban, como bien lo hace Renato, nos ayuda a comprender cómo la función cultural del dibujo en las sociedades en proceso de modernización se expandió mucho más allá de la esfera artística (limitada a la pintura, la escultura y la arquitectura), teniendo un impacto de gran alcance en las matemáticas, la geografía, las ciencias naturales, la industria, la economía.

El primer capítulo del libro está dedicado precisamente a las “raíces”, porque Brasil, como toda colonia de América, mantuvo una fuerte relación de dependencia cultural con metrópolis, desde dónde se filtraban el resto de las influencias

provenientes de las potencias que ganan más relevancia a finales del siglo XVIII como Francia, Alemania, Inglaterra y Holanda. Ese recorrido historiográfico comienza por la gestión del rey Joao V, el Magnánimo, que en los años de 1720 tuvo iniciativas concretas para impulsar la enseñanza artística en Portugal. El autor va deteniéndose en publicaciones que jugaron un papel importante en la cultura de la época y que fueron sentando las bases de la enseñanza del dibujo hacia el cambio de siglo. Entre ellas resulta significativa, por ejemplo, *Verdadeiros princípios do desenho conforme o carácter das paixões* (Verdaderos principios del dibujo conforme el carácter de las pasiones), una iniciativa de los grabadores de la *Impressão Régia* de Lisboa, que data de comienzos del XIX.

El segundo capítulo de la obra comienza a bosquejar los inicios de la enseñanza del dibujo en Brasil. Según los hallazgos del investigador, en 1800 ya existía en Rio de Janeiro una *Aula Régia* de dibujo, que, según sus resultados, permite pensar que se trató de una práctica sistemática y dinámica de enseñanza. Por su parte, uno de los primeros manuales, o el primero de que se tiene conocimiento publicado en Brasil, data de 1817. Se trata de *Elementos de desenho e pintura, e regras gerais de perspectiva* (Elementos de dibujo y pintura, y reglas generales de la perspectiva), publicado por la *Impressão Régia* de Rio de Janeiro, con la autoría de un ingeniero militar y pintor decorativo de origen portugués llamado Roberto Ferreira da Silva.

Otro de los documentos importantes que el autor examina en este capítulo, es el *Plano de Debret para a Imperial Academia* (Plano de Debret para la Academia Imperial), escrito en 1824 y publicado en 1827. Se trata de un proyecto con los objetivos y los procedimientos con que se debía fundar la Academia Imperial de Bellas Artes de Rio de Janeiro. Su autor fue el artista francés Jean-Baptiste Debret, íntimo del emperador Pedro I, y una de las figuras que formó parte de la misión de artistas comandada por Joachin Lebreton, que llegó a las

costas de Brasil junto con la corte portuguesa a comienzos del siglo XIX.

El proyecto de Debret se hacía eco de una de las concepciones más difundidas de la época, cuando la enseñanza artística (para formar pintores, escultores y arquitectos), y la técnica (para formar grabadores, orfebres, carpinteros, pedreros, entre otros oficios) comenzaban a ser bien diferenciadas, sobre la base de la estratificación social, roles y funciones a desempeñar en la sociedad. De esta manera, el documento establecía dos niveles de enseñanza diferentes: uno destinado a un público más selecto, del cual se exigiría un nivel más elevado de conocimientos; y otro destinado a trabajadores sin mucha instrucción, con menos tiempo de estudio para que estos pudieran seguir realizando sus actividades laborales. Este es un buen ejemplo, entre otros muchos que muestra Palumbo Doria, de cómo los documentos que pautaban las estrategias educativas reproducían las jerarquías, la exclusión y los roles sociales destinados a cada individuo por su condición de origen. Dicho componente clasista ni siquiera es algo que se infiere de la estructura del proyecto, sino más bien un objetivo programático, expresado con toda claridad por su autor.

En el tercer capítulo se muestran importantes evidencias de la importancia que tuvo en la educación de los príncipes y princesas de la familia imperial brasileña, la enseñanza del dibujo y la pintura. El pintor Simplicio Rodríguez de Sá, que fue discípulo del francés Debret, estuvo a cargo de la instrucción artística del joven Pedro II y sus hermanas Januária y Francisca de Bragança. Entre las valiosas imágenes incluidas en el libro, podemos disfrutar de dibujos, algunos acuarelados y de un considerable nivel técnico, del que fuera destinado a ser emperador de Brasil y sus hermanas. Incluso existe evidencia en una carta de una dama de compañía de la emperatriz Maria Leopoldina, en la que le comenta al emperador Pedro I sobre el avance en la práctica del dibujo de los niños como parte de los estudios que realizaban; importante dato que

le permite inferir a Renato que el dibujo era una actividad cotidiana en la vida de los jóvenes príncipes brasileños.

Sin embargo, Palumbo Doria comenta, con gran agudeza interpretativa, cómo una pintura del francés Adolphe de`Hastrel de 1839 codifica la representación de una escena familiar cotidiana que despoja a las princesas Francisca y Januária del tipo de actividad artística en las que también eran formadas. La obra muestra al joven Pedro II realizando un dibujo a partir de la observación de un busto antiguo. Mientras, sus dos hermanas son representadas dejando de lado sus bordados para admirar, cuál “ángeles tutelares”, el estudio artístico del futuro emperador. Estas sutilezas de las representaciones pictóricas que cumplían funciones simbólicas muy precisas, son importantes evidencias que permiten comprender la manera en que la enseñanza artística también generaba, o se basaba, en una deliberada marginación de las mujeres (a todos los niveles sociales), cuando, contradictoriamente, como bien señala Renato, en el caso de la familia real las jóvenes princesas pueden haber llegado a desarrollar una destreza en el dibujo mucho más elevada que la de Pedro II, quien, por sus futuras responsabilidades, debe haber estado sometido a una mayor variedad de estudios y presiones.

En los capítulos siguientes el autor se detiene en manuales realizados por artistas y profesores que realizaban una labor en lugares más periféricos, en ciudades que no tenían la relevancia de Rio de Janeiro. Ese es el caso de Miguelzinho Dutra en la ciudad de Itu, interior de Sao Paulo. También de Januário Caneca, un cirujano que ejerció como profesor de dibujo en el Liceo de Pernambuco en Recife, quien en 1844 imprimió por su cuenta un *Compendio de Dibujo*. El gesto investigativo de detenerse en cuadernos de estas características demuestra la intención de Renato Palumbo de construir una historia que no se preocupa solo por la labor de las figuras de renombre y las instituciones de mayor

relevancia y hegemonía. La vocación historiográfica que nos transmite este libro expresa la sensibilidad de visibilizar lo periférico, un esfuerzo por buscar en los lugares menos conocidos aquellos aportes que también son parte de la historia y que contribuyeron, desde sus posibilidades, a la difusión y el desarrollo de una práctica y una disciplina como el dibujo, aun en contextos más locales.

El análisis del manual del pernambucano Januário Caneca le permite también a Renato profundizar en la supervivencia de teorías racista provenientes del biologicismo, que habían arraigado con mucha fuerza en los métodos de enseñanza y que continuaron siendo reproducidas hasta bien entrado el siglo XIX y más allá. Una de las influencias más explícitas de Caneca era la teoría estética racista atribuida al naturalista y anatomista holandés Petrus Camper, conocida como “ángulo facial de Camper”, lo que permite evidenciar cómo la naturalización de las teorías racistas de la época se convirtió en base conceptual de los métodos de enseñanza del arte.

A finales del siglo XIX se produce en Brasil una escolarización ampliada de la enseñanza del dibujo. Diseminado por todo el país, el dibujo pasaría a formar parte de una buena parte de los currículos de enseñanza, tanto en los niveles primario y secundario, como en instituciones de formación profesional y superior. En ese contexto ganan relevancia los liceos de artes y oficios, los cuales pretendían aportar al país una formación de carácter más técnico, enfocada en la industria y los oficios manuales. Dichos liceos surgían como instituciones complementares a las academias de bellas artes, aunque de manera tardía porque su concepción ya estaba presente en las ideas de artistas franceses como Lebreton y Debret, que llegaron a Brasil con la corte portuguesa a comienzos de siglo.

En la medida que Brasil se adentró en el siglo XX, sobre todo a partir de la década de 1920, la variada oferta de

publicaciones y materiales dedicados a la enseñanza y la práctica del dibujo estuvo acompañada por el aumento de los debates y disputas profesionales entre profesores y diferentes actores del ámbito educativo. En especial se comenzó a cuestionar la importación de los modelos estéticos y culturales europeos. Para los sectores nacionalistas que ganaban fuerza resultaba incoherente y retardatario esa dependencia de lastre colonial, cuando Brasil tenía sus propias características físicas y una realidad social y cultural diferente a la europea. En esta encrucijada focaliza Renato el inicio de búsquedas conscientes por un tipo de enseñanza y práctica del dibujo de marca nacional. Para los proyectos pedagógicos de aspiración nacionalista, la naturaleza local, así como las experiencias particulares y los temas más cotidianos, comienzan a ser defendidos como modelos más propios, por orgánicos, para la enseñanza del dibujo.

Entre lo bello y lo útil: manuales y prácticas de la enseñanza del dibujo en Brasil, de Renato Palumbo Doria, es una erudita obra historiográfica, que condensa una sorprendente cantidad de información; no solo en el cuerpo del texto, sino también en el sistema de notas. Recomiendo al lector hacer ese viaje hacia el final del libro donde se encuentra el apartado de Notas, porque en ellas el autor complementa sus análisis con una profusión de datos digna de reconocimiento. En las notas, además de citar referencias y acrecentar comentarios, Renato comparte valiosa información sobre los ejemplares raros y valiosos por él analizados, entre otros muchos datos curiosos y relevantes, que son la mejor evidencia de la seriedad y la profundidad de su investigación.

Otro aspecto para destacar es el tipo de lectura interdisciplinar y deconstructiva que el autor aplica a los documentos históricos, método que le permite hacer análisis que detectan prejuicios clasistas, racistas, sexistas, las implicaciones ideológicas, políticas y económicas de los métodos de enseñanza, así como el tipo de cultura del que son

expresión constitutiva esos aparentemente “ingenuos” e “inofensivos” manuales didácticos que perseguían el buen gusto y la cultivación de la belleza. Renato deshebra de manera enciclopédica las disímiles influencias filosóficas, estéticas, ideológicas, seudocientíficas, etc., que transpiran en esos libros, así como las nuevas concepciones y prácticas que anunciaban.

Otras de las virtudes de *Entre lo bello y lo útil*, de las que más se disfrutan, es la muestra de imágenes, a color y con excelente calidad de impresión, que acompaña cada capítulo. Esas ilustraciones nos permiten apreciar algunos de los contenidos de esos manuales didácticos que hoy solo se pueden consultar en salas especiales de bibliotecas, por lo que podemos contrastar los análisis del autor con esos fragmentos de cultura residual, como son todos los documentos históricos.

La investigación de Renato Palumbo Doria, a la que podemos acceder bien encapsulada en este libro, es un aporte indiscutible a la historiografía de la enseñanza del dibujo en Brasil; la que hay que entender como una parte esencial de la historia de la educación artística, la cultura, el desarrollo social y económico en el proceso de construcción de la nación. Renato demuestra que el dibujo, una práctica aparentemente “modesta” y “neutral”, se constituye como un epifenómeno de ese complejo tránsito histórico en el que Brasil mutó de colonia a imperio y de imperio república.

Peces de los mares de España. Un proyecto ecológico del

siglo XVIII

Hace más de medio siglo, la trascendental obra del conservador del MET, William Ivins Jr., *Prints and Visual Communication* (Cambridge, 1953) apuntaba a cómo el avance en las técnicas de reproducción de la imagen a finales del siglo XV fue un punto trascendental para la evolución del conocimiento científico en Europa. La tesis de Ivins se puede constatar y ratificar a través innumerables ejemplos de publicaciones ilustradas y proyectos científicos que hicieron un especial uso del grabado y la estampa para la transmisión y el avance del conocimiento.

Uno de los ejemplos que podríamos sumar a esta idea, desde el contexto español, es la *Colección de los peces y demás producciones de los mares de España*, un proyecto biológico amparado bajo las ideas de la Ilustración que se desarrolló en nuestro país a finales del siglo XVIII, y al cual Calcografía Nacional dedica su última exposición bajo el título *Peces de los mares de España. Un proyecto ecológico del siglo XVIII*.

Esta muestra, la cual se puede visitar en la sede de Calcografía Nacional, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, desde el 22 de septiembre de 2021 al 9 de enero de 2022, propone un recorrido por este proyecto gráfico ictiológico como un precursor de la sensibilidad ecologista y conservacionista en términos medioambientales.

La *Colección de los peces y demás producciones de los mares de España* fue un proyecto promovido por José Moñino, conde de Floridablanca y también fundador de la Real Calcografía, y ejecutado por el ilustrado Antonio Sáñez Reguart. Junto a los textos de Sáñez, la publicación se iba a acompañar con las ilustraciones del artista alemán Miguel Cros, quien realizó unas quinientas acuarelas de especímenes de la fauna marina española. Los diseños de Cros se grabaron por Miguel Gamborino y Manuel Navarro, y fueron coloreados posteriormente por Juan Bautista Bru de Ramón. Sin embargo, este ambicioso proyecto

quedó inconcluso, el manuscrito de Sáñez no se llegó a imprimir, y Gamborino y Navarro realizaron ciento treinta y dos planchas, actualmente conservadas en Calcografía Nacional.

La primera parte de esta exposición recoge brevemente algunos de los títulos ilustrados más importantes sobre estudios de la biología marina publicados en los siglos anteriores a este proyecto, junto con varias piezas procedentes del antiguo Gabinete de Historia Natural, para contextualizar este proyecto ictiológico. A continuación, se muestran y estudian las planchas, estampas, dibujos y otros documentos de este inconcluso plan, en una suerte de disección museográfica realmente interesante que nos permite observar todo el proceso de construcción de una empresa como esta. Finalmente, en la última parte de la muestra, se ha invitado al artista madrileño contemporáneo José María Sicilia a intervenir pictóricamente en algunas de las estampas originales, en un gesto que conecta este proyecto de la Ilustración con las prácticas artistas actuales.

En definitiva, se trata de una exposición con un gran interés desde distintas perspectivas. Tanto como una de las primeras empresas que reivindican la conservación de nuestros mares de una forma predecesora al desarrollo del ecologismo, como una forma de conocer cómo se desarrollaron algunos proyectos en nuestro país durante la Ilustración, ofreciendo una oportunidad única para apreciar todo el proceso editorial y a todos los agentes involucrados en este.