

The background of the cover is an impressionistic painting of a landscape. In the center, a dark, craggy hill rises, topped with the ruins of a stone castle or tower. The sky is filled with soft, textured clouds in shades of blue, white, and yellow, suggesting a bright but slightly overcast day. The foreground shows a flat, light-colored area, possibly a field or a road, with some darker patches of earth or vegetation. The overall style is painterly and atmospheric.

EL PAISAJE: de los exploradores a los turistas

Eduardo Martínez de Pisón
Nicolás Ortega Cantero
(Editores)



FUNDACIÓN DUQUES DE SORIA



EDICIONES

**EL PAISAJE:
DE LOS EXPLORADORES
A LOS TURISTAS**

Esta obra es el resultado del Seminario organizado por el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria, y celebrado entre el 6 y el 8 de noviembre de 2014, en Soria.

© 2015 Fundación Duques de Soria
www.fds.es // fds@fds.es

© 2015 Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
Ciudad Universitaria de Cantoblanco. 28049 Madrid
www.uam.es/publicaciones // servicio.publicacionesuam.es

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil previsto en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente (salvo en este último caso, para su cita expresa en un texto diferente, mencionando su procedencia), por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Imagen de portada: J.M.W. Turner: *El castillo de Dolbadarn: estudio de color*, 1798-1799

Maquetación: COMPOBELL

Diseño de cubierta: MIGUEL A. TEJEDOR LÓPEZ

ISBN: 978-84-8344-497-9

Depósito Legal: M-29783-2015

EL PAISAJE: DE LOS EXPLORADORES A LOS TURISTAS

Eduardo Martínez de Pisón
Nicolás Ortega Cantero
(Editores)



Índice

Nota preliminar.....	9
La Fuente de los Geólogos (Sierra de Guadarrama)..... <i>Eduardo Martínez de Pisón</i>	11
Excursiones escolares y científicas a la erupción del volcán Chinyero (Tenerife) <i>Nicolás Ortega Cantero</i>	49
Exploración y paisaje: John Muir en el oeste de los Estados Unidos ... <i>Manuel Mollá Ruiz-Gómez</i>	67
Tourisme et “réalité augmentée”: vers quelle expérience “enrichie” des paysages? <i>Danièle Laplace-Treyture</i>	95
Opiniones de viajeros sobre los jardines del Real Sitio de San Ildefonso (siglos XVIII y XIX) <i>Aurora Rabanal Yus</i>	111
Los exploradores fotógrafos en la segunda mitad del siglo XIX y la transformación del imaginario geográfico <i>Sabine Forero Mendoza</i>	127
De Franz Schrader au touriste excursionniste: les vues à vol d’oiseau du <i>Guide Joanne</i> <i>Hélène Saule-Sorbé</i>	141
Quand les touristes explorent un paysage métamorphosé: la cas de la forêt des landes de Gascogne – XIXe-XXIe siècles..... <i>Christine Bouisset e Isabelle Degrémont</i>	161

Promotion, exploration et aménagement du protectorat français au Maroc: Augustin Bernard et Jean Dresch	183
<i>Jean-Yves Puyo</i>	
Le Maldive: pratiche, miti ed immaginari del paradiso terrestre	205
<i>Marcella Schmidt di Friedberg, Stefano Malatesta y Valeria Pecorelli</i>	
Caminando por los espacios públicos de Madrid. Entre la ideología y el símbolo	227
<i>Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo</i>	
Territorio, paisaje y cultura. Los espacios de arte y cultura contemporánea en España	261
<i>Dolores Brandis e Isabel del Río</i>	
Publicaciones del Instituto del Paisaje (FDS)	287

TERRITORIO, PAISAJE Y CULTURA. LOS ESPACIOS DE ARTE Y CULTURA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA¹

Dolores Brandis

Isabel del Río

Universidad Complutense de Madrid

El regreso a Madrid del Guernica de Picasso en 1981, depositado desde 1939 en el MOMA de Nueva York, inaugura una etapa en el ámbito cultural de la España democrática con la construcción de equipamientos que representen y visualicen la apuesta por la modernidad del país y la ruptura con el pasado. El proceso, al que se suman las comunidades autónomas tras asumir competencias en cultura, adolece de un proyecto global que contemple la totalidad del territorio, sustituyéndose por una suma de actuaciones puntuales con el objeto de suplir las carencias heredadas.

En el umbral del siglo XXI, ya dentro del mercado del entretenimiento y del turismo cultural de masas, se multiplican los equipamientos subordinados a otras finalidades y estrategias. Son abundantes las actuaciones centradas sobre montajes de alto impacto, en las que destaca la exhibición de contenedores espectaculares orientados al arte contemporáneo, siguiendo la tendencia marcada por el museo Guggenheim de Bilbao en 1997. La actividad ha sido frenética. Si a mediados de los años ochenta del siglo pasado apenas había un museo público de arte contemporáneo, el de la Ciudad Universitaria de Madrid, inaugurado en 1975, semiclandestino y que no visitaba nadie, hoy existen unas 40 o 50 instituciones por lo general públicas, lo que significa más de una inauguración al año². La inacabada Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela representa el fin de esta época de intensa creación de infraestructuras, a la que sigue otra de recesión a partir de 2008, en consonancia con la crisis económica que atraviesa el país.

1 Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación CSO2012-38425, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2 Costa, J.M^a. (2014): “Mucho museo para tan poco país”, <http://www.eldiario.es> (2-11-2014). En Alemania no hay más de diez museos/centros consagrados exclusivamente a lo contemporáneo y en Francia son doce. Lo de España parece un exceso, teniendo en cuenta las diferencias demográficas y de riqueza.

1. Del ocaso de los museos a los nuevos espacios de arte y cultura

El análisis pausado del proceso enunciado pone en evidencia los cambios que se producen en la manera de concebir los espacios para el arte contemporáneo. En los países desarrollados se pone de manifiesto el ocaso de los museos tradicionales y la aparición de los centros de arte y cultura, en consonancia con el papel que juegan ahora las ciudades, el tipo de demanda cultural de la sociedad y, en el caso español, caben añadir circunstancias particulares en lo económico y territorial.

Sin detenernos en los cambios generales experimentados en las ciudades y en la sociedad, de los que hay una abundante literatura³, sólo basta recordar que las primeras, en esta etapa de capitalismo tardío, pasan a considerarse esencialmente centros de producción y consumo de ocio y cultura que, en su afán por convertirse en ciudades seductoras para consumidores y turistas, insisten en reafirmar su identidad con una marca que les diferencie en el mercado, en donde la imagen y el símbolo juegan un papel importante. En paralelo, la demanda de entretenimiento de la sociedad actual y su inclinación al consumo de cultura como forma de ocio, lleva a equiparar la cultura a esparcimiento, llegando la banalidad y frivolidad a ser características que se atribuyen a la civilización del espectáculo, donde no importa tanto el contenido del mensaje como la forma de transmitirlo. Así pues, domina la fabricación industrial de productos dirigidos no a formar o a educar, sino a entretener al mayor número de espectadores o consumidores con el menor coste, siendo esta mercantilización de la cultura en todas sus manifestaciones una de las causas de la enfermedad que padecemos⁴.

En cuanto a las circunstancias particulares de España, la reciente etapa de prosperidad democrática y de desarrollo de las comunidades autónomas da lugar a una constelación de infraestructuras culturales sin ningún patrón común ni en sus planteamientos ni en las cuestiones arquitectónicas o urbanísticas. Por ello es común, a la vista de la situación que se observa hoy día, hablar de “burbuja museística” como una más de las consecuencias de la burbuja inmobiliaria que protagonizó la atapa de bonanza económica hasta bien entrado el siglo XXI. Cada autonomía, cada ciudad, ansiaba su propia catedral moderna del arte con la que perseguir la transformación urbanística, el reclamo turístico o réditos políticos y de imagen.

3 Cabe citar, entre otros, Amendola, G. (2000): *La ciudad postmoderna. Magia y medio de la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste Ediciones; Soja, E.W. (2001): *Postmetrópoli. Critical studies of cities and regions*, Oxford, Blackwell; Koolhaas, R. (2006): *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili; Vargas Llosa, M. (2012): *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara.

4 Vargas Llosa, M. (2012): *La civilización del espectáculo*. Madrid, Alfaguara.

En este contexto, invertir presupuestos públicos en colecciones resulta menos vistoso que hacerlo en el envoltorio, por lo que primó el edificio estrella sobre el contenido, violentando así la lógica del museo. El Centro George Pompidou de París de los arquitectos Renzo Piano y Richard Meier, inaugurado en 1997, instaura una nueva manera de concebir los espacios para el arte contemporáneo. El modelo marca tendencia en Europa y en nuestro país tiene como primer exponente el museo Guggenheim de Frank Gehry, operación de enorme éxito social y mediático para la ciudad de Bilbao. Y no se escatiman inversiones. Todos quieren tener un icono que despliegue formas espectaculares y si las rubricaba un arquitecto de prestigio internacional, mejor⁵. Los políticos más osados desean tener un “Guggenheim” y apelan a la autoestima colectiva, al prestigio internacional y a un futuro prometedor⁶. Y muchos museos vinculan su existencia, más a una voluntad e interés de la administración que a una verdadera justificación cultural. En ocasiones, se priorizan acciones culturales para recuperar tejidos urbanísticos obsoletos, siendo de nuevo el caso más paradigmático el del Guggenheim, con el que se buscó transformar la ciudad por medio del arte. El museo se sitúa entonces en el modelo de una cultura medida por su capacidad de dinamizar la economía y la política, de generar ingresos, turistas, consumidores culturales, acontecimientos sociales, publicidad y relaciones públicas⁷.

Los proyectos arquitectónicos preceden a los contenidos. Se construyen edificios sin tener una colección medianamente presentable o careciendo de los recursos y vías de financiación para su apertura y mantenimiento. Son edificios donde hay mucho metro cuadrado en relación al poco patrimonio artístico disponible. Ante la ausencia de fondos propios muchas instituciones optan por reinventarse como “museos y centros de arte y cultura contemporánea”, y no son pocas las que rechazan denominarse “museos”, pensando que es un concepto a superar, y se designan simplemente “centros de arte y cultura”. Y aunque significan cosas diferentes, en los últimos años la fórmula de “centro cultural” se considera un instrumento ejemplar dentro de la política cultural, elevándose a la misma jerarquía de instituciones como los museos⁸.

5 Entre otros arquitectos de edificios espectaculares cabe citar a Álvaro Siza (Centro Gallego de Arte Contemporáneo), Richard Meier (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), Oscar Niemeyer (Centro Cultural Internacional de Avilés), Renzo Piano (Centro Cultural de las Artes y la Cultura de Santander) o Rafael Moneo (ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid).

6 Collera, V. (2011): “La burbuja de los museos”, *El País* (14-5-2011).

7 Esteban, I. (2007): *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Barcelona, Anagrama. El autor es filósofo y periodista.

8 Brandis, D. / Río, I. (2015): “Relaciones contemporáneas entre cultura, ciudad y museos”, *Instituto de Estudios Turísticos* (en prensa). El artículo presenta el postmodernismo como referencia

La primera definición oficial de museo la aporta el Comité Internacional de Museos (ICOM) en 1947 y la amplía en 1974: “Institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para sus fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno”⁹. En el mismo tono los define la Ley de Patrimonio Histórico Español: “Son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”¹⁰. No hay, sin embargo, definición oficial para los centros de arte y cultura, aunque se interpretan como espacios que se diferencian esencialmente de los museos por carecer de colección permanente y se dedican preferentemente a ofrecer exposiciones temporales y actividades variadas, entre las que se encuentran las de promoción y formación artística, así como otras que se alejan de la ortodoxia del museo.

El paso del museo a centro de arte y cultura también es nota común. Siguiendo un proceso de desacralización y acercamiento al gran público, el museo deja de ser sólo un lugar de contemplación directa de la obra de arte para convertirse en un foco cultural. Aunque parezca que los centros de arte son la panacea y alternativa esperada ante la carencia y limitaciones habituales del museo convencional, en realidad todo museo con verdadero espíritu renovador asume las funciones de hacer un buen programa de exposiciones, conseguir reunir una colección notable y llevar a cabo actividades destacables, por lo que se acortan las diferencias entre el museo y el centro de arte¹¹. Y se piensa que los museos concebidos como catedrales artísticas que opten por ignorar tales planteamientos, sólo serán potentes instrumentos culturales al servicio de quienes pertenecen privilegiadamente a las comunidades científicas, culturales y personales de mayor poder intelectual de nuestra sociedad¹².

En consecuencia, los espacios de arte y cultura contemporánea se convierten en lugares privilegiados de consumo, de experiencias cargadas de espectáculo para

cultural para entender la ciudad y la sociedad actual, y reflexiona sobre el nuevo papel de los museos y centros de arte contemporáneo, su significado urbano, su generalización universal, y muestra las luces y sombras que los acompañan.

9 Álvarez, P. y Benjumea, J. R. (2011): “Aproximación al Museo Contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 5, (27-42), pág. 29.

10 Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2014): *Anuario de Estadísticas Culturales*, pág. 233.

11 Martín Martín, F. (1994): “Reflexiones en torno al museo en la actualidad”, *Laboratorio de Arte*, nº 7, págs. 263-282.

12 Álvarez, P. / Benjumea, J. R. (2011): “Aproximación al Museo Contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 5, págs. 27-42.

atraer a un público que sin ellas nunca los pisarían, e incorporan a sus contenidos otras disciplinas en competencia con la industria del ocio. Todo es interdisciplinar, las artes plásticas se producen y se visualizan junto a la narrativa, las artes musicales, las audiovisuales y las escénicas¹³. Y es así como ha entrado con fuerza en la programación el arte vivo y en movimiento, las *performances*, que ofrecen una propuesta real a un público que busca, cada vez más, experiencias únicas¹⁴. Pero la *performance*, definida como un arte que se contrapone a los límites y a los formalismos institucionales, ante la seducción de los grandes museos se disciplina y se recubre de docilidad en sus planteamientos formales. Ésta es la manera de incorporarse a las programaciones culturales cuyos mercados reclaman las imágenes de un arte acción que sorprenda y hasta divierta, pero sin llegar a inquietar ni interrogar demasiado¹⁵.

Los museos han entrado de lleno en el mercado del ocio y del turismo cultural, perdiendo su esencia como institución y se convierten en un puro instrumento económico. Además, la cultura dominada por el consumo masivo, el asedio de los medios de comunicación y la búsqueda de nuevas experiencias, determinan que el museo desplace paulatinamente su mirada del objeto al sujeto activo; de la conservación a la difusión; del silencio contemplativo a la extroversión y al esparcimiento¹⁶. De esta forma los museos se ven envueltos en una competición con otras experiencias de consumo más accesibles¹⁷, y el mayor peligro sería que estos centros se convirtiesen cada vez más en hipermercados culturales en los que todo cabe, trastocando la experiencia cultural en ritual ejercicio consumista¹⁸.

La crisis económica también ha llegado a los espacios para el arte y la cultura contemporánea. Los que se encuentran en construcción no tienen dinero para culminarla, y los consolidados acusan la disminución de los presupuestos oficiales. Desde 2009 sus asignaciones han bajado de media más del 50%¹⁹, y las

13 Álamo Núñez, E. (2014): "Los espacios de la cultura", *Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural*, capítulo 3.5. <http://atalayagestioncultural.es>

14 Aguilar, A. (2012): "La Performance en el Museo espectáculo", *El País* (18-11-2012). La comisaria jefe del Departamento de Media y Performance del MOMA señala que con ello se establece un nuevo diálogo o juego con el público, pues a veces la gente conecta mejor con las personas que con los objetos.

15 De Gracia, S. (2010): "Entre el margen y el museo: la performance disciplinada", *Revista Efímera*, vol. 1, nº 1, págs. 12-16.

16 Mijail Piotrovski (director del Museo del Hermitage de San Petersburgo). En Álvarez, P. / Benjumea, J.R. (2011): "Aproximación al Museo Contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural", *Arte y políticas de identidad*, vol. 5, págs. 27-42.

17 Ritzer, G. / Stillman, T. (2003): "El museo como catedral de consumo: desafíos y peligros", *Mus-A*, nº 1, págs. 32-34.

18 Martín Martín, F. (1994): "Reflexiones en torno al museo en la actualidad", *Laboratorio de Arte*, nº 7, (263-282).

19 Costa, J.M. (2014): "Mucho museo para tan poco país", <http://www.eldiario.es> (2-11-2014).

reducciones más elevadas corresponden a los museos pequeños y no a los grandes, lo que significa que unos cuantos museos se acercan al precipicio de su inviabilidad²⁰. No sólo la política de compras queda congelada sino que las posibilidades de acometer actividades se resienten también. En los centros las exposiciones se reducen y se programan ciclos de hasta seis meses para evitar gastos, y hay territorios en los que los centros languidecen²¹.

Para sobrevivir, los equipamientos culturales buscan conseguir ingresos alternativos como una opción que la crisis ha convertido en necesidad. Es entonces cuando las firmas privadas se interesan por los museos, ya sea para gestionar una tienda o utilizar las instalaciones para presentar un producto o servicio al público. Y también se alquilan espacios a empresas, agencias de comunicación, de viajes y otras instituciones que organizan eventos, convenciones, reuniones, encuentros, presentaciones, cenas y comidas. Lo hacen especialmente los centros que disponen de edificios suficientemente singulares para atraer a empresas de todo tipo. Los alquileres se publicitan en las páginas web, caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo Guggenheim de Bilbao, el Institut Valencià d'Art Modern o el Museo Patio Herreriano de Valladolid, entre otros. Y las reservas de arriendos aumentan²².

2. La dimensión territorial de los museos y centros de arte contemporáneo en España

La irrupción en las sociedades más avanzadas, también en España, de lo que se ha venido denominando en los últimos años como la “museomanía” o la “locura por las exposiciones”²³, – fenómeno social que se ha materializado en la crea-

20 Parreño, J. M. (2012): “Los templos del arte, en el laberinto”, *PROCURA. Profesionales de la cultura de Aragón* (17-5-2012). El autor es secretario de ADACE (Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España)

21 García, A. (2012): “Los museos se vacían de contenido”, *El País* (12-5-2012). La región de Murcia es un ejemplo de la alegría con la que se destinaba el dinero a la creación de espacios artísticos y hoy está llena de centros que languidecen; el consejero de Murcia cree que el inminente tijeretazo (ha pasado de 140 millones en 2008 a los 42 actuales) ponga en peligro los mismos equipamientos.

22 Graell, V. / Blanco, L. (2014): “Cuando el museo cuelga el cartel de se alquila”, *El Mundo* (24-3-2014). Para el Museu Nacional d'Art de Catalunya la boda india de los Mittal en diciembre de 2014 supuso unos ingresos netos de 205.500 euros; el museo en 2012 recaudó más de 750.000 euros por el alquiler de espacios y se preveía que el cierre de 2013 rondase el millón por 135 días de ocupación. El Museu d'Art Contemporani de Barcelona recaudó 224.000 euros en 2013 gracias a 76 alquileres realizados a lo largo del año; la cifra supuso el 12,43% sobre los ingresos propios del museo; el museo tiene reservas de alquileres hasta 2016.

23 Términos que utiliza la historiadora del arte Anna María Guach para referirse al alto número de museos inaugurados en la década de los años noventa del siglo pasado y siguientes, en Guach, A. M.

ción de numerosos centros de arte por gran parte del territorio español –, ha despertado un gran interés por entender el significado de su irrupción en el marco de la sociedad postindustrial, donde la cultura y la creatividad artística, a través de su producción y consumo, parece que protagonizan una de las nuevas orientaciones del quehacer de la sociedad posmoderna. La fuerte inversión de capital público y privado durante las dos últimas décadas en casi todos los lugares de España, orientado a la construcción y acondicionamiento de nuevos contenedores para el arte y al mantenimiento de una oferta cultural cambiante y diversificada, se justifica tanto por su capacidad para satisfacer la supuesta demanda creciente de cultura como por considerar a esta actividad uno de los nuevos nichos económicos que generan riqueza y, además, prestigio. Por ello mismo, ningún territorio, ningún grupo social que se considera relevante, desea estar fuera de la corriente cultural actual, simbolizada en el nuevo concepto de museo, que pretende ser sobre todo lugar de creación, de estudio y difusión de la cultura contemporánea. Surgen así en España nuevos museos por todas partes, que interesa cuantificar, tipificar, localizar, evaluar su impacto en el territorio y en el paisaje y conocer algo de los efectos que en ellos está teniendo la reciente crisis económica. Pasamos a analizar algunos de estos aspectos como continuación de vías de análisis ya bastante consolidadas en el panorama español.

En este sentido, parece necesario conocer ante todo el número de museos creados en las últimas décadas y algunas de sus características principales. Por ello, destaca por su oportunidad las ediciones impresas de catálogos como el realizado, dentro del Proyecto Museology, del titulado *Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España*, editado en 2011, que recoge mediante una ficha normalizada información de unos 100 establecimientos dedicados al arte contemporáneo en España²⁴. Otra de las vías de información sobre la magnitud y especificidad de este conjunto museístico procede del contenido de algunas exposiciones montadas en las salas de los propios museos, como la realizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con el nombre, *Museo de museos, 25 Museos de arte contemporáneo en la España de la Constitución* y la que se celebró en el Museo y Centro de Actividades Culturales Artium sobre *Metamorfosis arquitectónicas*:

(2008): “Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global”. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, nº 2, págs. 11-20.

²⁴ Los cien museos, distribuidos por comunidades autónomas, que recoge el Proyecto Museology, editado por Proyectos Utópicos, S. L. en 2011 y con la colaboración del Ministerio de Cultura, se presentan mediante una ficha técnica normalizada en la que se informa para cada centro de su titularidad, dirección postal, Web, teléfono, fax, email, horario, arquitectos (para los edificios nuevos, ampliados y rehabilitados), año de la construcción del edificio, año de la inauguración como museo, metros cuadrados de exposición y metros cuadrados del edificio. Además, cada ficha se acompaña de imágenes a todo color representativas del interior y exterior de cada museo.

nuevos usos culturales para viejos edificios donde, con fondos de la biblioteca y del centro de documentación de Artium, se muestra a un colectivo de unos 50 museos cuyo contenedor procede del proceso de rehabilitación de edificios singulares por su historia y función ya desaparecida²⁵. Además, están como fuentes de información diversos portales que, vinculados con los propios museos, instituciones relacionadas con el arte o páginas web acreditadas, ofrecen *on line* entre otras informaciones las relacionadas con inventarios, catálogos y guías de recursos de arte contemporáneo²⁶. La revisión de esta documentación, junto con la obtenida en el Directorio de Museos y Colecciones Contemporáneas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte²⁷ y la que proporcionan las páginas web de cada museo, ha permitido confeccionar el colectivo museístico cuyo tratamiento y análisis pretende mostrar las relaciones entre los museos y los territorios y paisajes españoles.

2.1. Crecimiento y dispersión geográfica de los museos y centros de arte contemporáneo

El colectivo de museos y centros de arte contemporáneo analizado lo conforman 100 establecimientos, cuya nomenclatura corresponde con la oferta cultural que ofrecen y que se corresponden con el conjunto de las artes contemporáneas: pintura, escultura, diseño gráfico, fotografía y audiovisuales. Se han recogido los que responden a las de “museos” o “centros” o “espacios de creación” o de “arte moderno y contemporáneo”, que son los más numerosos y se les diferencia por el lugar donde se localizan. También se han incluido los “museos de autor”, reconocidos por el nombre del artista que protagoniza su contenido y los museos o “fun-

25 La exposición *Museo de museos. 25 Museos de arte contemporáneo en la España de la Constitución*, se celebró del 3 de diciembre al 23 de febrero de 2004, en conmemoración, entre otros actos, del 25 aniversario de la Constitución Española; <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/museo-museos-25-museos-arte-contemporaneo-espana-constitucion>. *Metamorfosis arquitectónica: nuevos usos culturales para viejos edificios* se presentó al público del 23 de octubre al 20 de abril de 2010 y muestra 49 ejemplos de arquitectura industrial, civil, agrícola-ganadera, religiosa y militar de toda España que ha devenido en museos de arte moderno y contemporáneo; <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/metamorfosis-arquitectonica-nuevos-usos-culturales-para-viejos-edificios>

26 La <http://www.artium.org/Castellano/Biblioteca/Bibliotecaonline/Gu%C3%ADaderecursos> es una guía muy amplia e internacional de recursos de arte contemporáneos. La <http://www.arte10.com/museo/> presenta un inventario de 58 museos y centros de arte contemporáneo españoles y la http://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Museos_de_Arte_Contempor%C3%A1neo_de_Espa%C3%B1a recoge 67 establecimientos correspondientes a la categoría “Museos de Arte Contemporáneo de España”. Esta página está disponible bajo la licencia *Creative Commons Atribucion Compartir Igual 3.0* y se ha modificado por última vez el 4 de noviembre de 2014.

27 En la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte puede consultarse las catorce categorías en las que distribuye el sistema museístico español; una de ellas se corresponde con “Museos de Arte Contemporáneo”, <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/realizarBusquedaSencilla.do>

daciones de arte contemporáneo” que, igualmente, se enuncian con el nombre de la entidad propietaria, ya sea pública o privada o el lugar donde están ubicados.

Los establecimientos analizados se encuentran en este momento abiertos al público. No se han considerado los museos cerrados, aunque su cierre se anuncie como temporal, ni los centros parcialmente abiertos pero en los que su oferta parcial no corresponde con la temática seleccionada aquí, ni tampoco se contemplan los nuevos museos que, acabada la obra del edificio, no han iniciado a día de hoy su actividad. Es el caso por ejemplo del Museo de Chillida-Leku en Hernani (Guipúzcoa), inaugurado en 2000 en un espacio de trece hectáreas con un edificio rural del siglo XVI, donde se exponen las esculturas del artista y que está cerrado desde 2010 por motivos económicos²⁸ (Foto 1). Los proyectos sin terminar o que se inauguran con otras actividades abundan: además del gran fracaso de la Ciudad de la Cultura en el entorno de Santiago de Compostela que, después de haber invertido 300 millones de euros, se inauguró en 2011 sin construir el edificio destinado a Centro de Arte Internacional, están el proyecto Canódron Centre d'Art Contemporani de Barcelona que, inaugurado en 2011, cerró pronto sus instalaciones, si bien el Ayuntamiento de Barcelona anuncia que puede abrirse en el verano de 2015, y el Centro de Creación de las Artes en Alcorcón (Madrid), inaugurado parcialmente en 2011, en 2012 el Ayuntamiento, propietario del Centro, abandona finalizar la construcción²⁹ (Foto 2). Finalmente merecen la pena señalar también el nuevo edificio terminado pero sin inaugurar para albergar el Espacio Andaluz de Creación Contemporánea, instalado a orillas del río Guadalquivir en Córdoba³⁰ (Foto 3) y el edificio de KREA Expresión Contemporánea, promovido por la Obra Cultural Caja Vital Kutxa, que está sin abrir desde 2010, año en que terminaron las obras (Foto 4).

La difícil situación de estos centros, la mayoría de cuyos proyectos se conciben antes de la crisis económica, son resultado de su desmedido tamaño e inadecuada oferta cultural en relación con el entorno en el que se ubican, cuestión agravada lógicamente con la aguda y prolongada recesión económica. Sin embargo, el conjunto de centros analizados han afrontado la crisis económica y cultural, no con cierres, que son relativamente minoritarios aunque su impacto

28 En 2014 se establecen contactos entre la fundación Chillida-Leku y el Gobierno Vasco para su posible reapertura, pensando que en 2016 San Sebastián será Capital de la Cultura Europea.

29 El Centro ocupa 58.000 metros cuadrados y en 2012 necesitaba diez millones de euros para su mantenimiento, <http://www.idealista.com> (9/03/2012).

30 El proyecto es iniciativa de la Junta de Andalucía en el marco de la candidatura de Córdoba como Ciudad Cultural Europea 2016, que no llegó a término. En 2013 se terminaron las obras en las que se invirtieron 27 millones de euros y cuenta con 12.207 metros cuadrados de superficie construida, <http://www.orillaizquierda.org/archivos/tag/espacio-andaluz-de-creacion-contemporanea>, <http://www.fundacioncontemporanea.com/observatorio-de-la-cultura/>



Foto 1. Museo de Chillida-Leku en Hernani (Guipúzcoa), inaugurado en 2000 y cerrado en 2010



Foto 2. Centro de Creación de las Artes en Alcorcón (Madrid), inaugurado parcialmente en 2011



Foto 3. Espacio Andaluz de Creación Contemporánea, Córdoba. El edificio terminado está en espera de inauguración



Foto 4. KREA Expresión Contemporánea, edificio nuevo junto al rehabilitado convento de Vetoño en los alrededores de Vitoria-Gasteiz. Cerrado

económico, local y simbólico sean muy relevantes, sino con importantes ajustes en el gasto ante la caída desde 2009 de los ingresos y las partidas presupuestarias, reduciendo plantillas y actividades y gestionando diferentes sistemas para aumentar los ingresos. El último *Observatorio de la Cultura* de la Fundación Contemporánea³¹ indica el valor de los descensos presupuestarios en España desde 2010, suponiendo este año una bajada con respecto a 2009 del $-21,30\%$. Los descensos de los siguientes ejercicios van a seguir a la baja y hay que esperar al año 2014 para que la disminución del valor del presupuesto con respecto al año anterior ya no sea de dos cifras³².

La mayor parte de los museos, en sus páginas webs, da cuenta del descenso de su presupuesto anual. Por ejemplo, el del Centro Atlántico de Arte Moderno

31 La Fundación Contemporánea, plataforma de encuentro, discusión y debate para los profesionales de las diferentes disciplinas del mundo cultural, realiza desde 2009 su *Observatorio de la Cultura*, donde se exponen las opiniones y conocimientos de un panel de expertos que pertenecen a todas las ramas de la creación, <http://www.fundacioncontemporanea.com/> y *El País Madrid Viernes* (13-02-2015).

32 <http://www.fundacioncontemporanea.com/observatorio-de-la-cultura/>

(Las Palmas) pasa de disponer de 4,5 millones de euros en 2008 a 3,5 millones en 2013 y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona con 14 millones de euros en 2009 obtiene 11,2 millones en 2013. El propio Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía contó en 2011 con un presupuesto de 42,35 millones de euros y en 2014 desciende a 33,24 millones. Pero van a ser los más pequeños y de propiedad privada los más afectados por los recortes, como le ocurre al Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia) que disponía para desarrollar su actividad en 2008 de 1,6 millones de euros y en 2012 la cantidad baja a 750.000 euros³³. Los datos personalizados confirman que la caída de los presupuestos de las actividades culturales, en este caso, de los museos de arte contemporáneo, comienza con una fuerte caída en el ejercicio de 2009-2010 y mantiene su descenso hasta la actualidad. Todavía la cifra media presupuestaria para el conjunto de la producción cultural es de -0,14% para 2015.

A grandes dificultades, sobre todo económicas, se enfrenta la cultura española y, por lo tanto, también los gestores, directores, patrocinadores, artistas y creadores necesarios para mantener la función encomendada a los museos y centros de arte contemporáneo que, por otro lado, siguen muchos activos constituyendo el sistema español conformado prácticamente en las últimas dos décadas y cuya relación distribuida por año de creación y ámbito geográfico se muestra en el Cuadro 1.

El colectivo está constituido por 100 establecimientos. El 80% se crea a partir de 1990, pero más del 50% tiene menos de quince años de vida, confirmando la idea muy consolidada de la reciente apuesta en España por la inauguración de centros culturales públicos y privados y que de esta apuesta se contagian casi todas las regiones españolas. Si los diez museos creados entre 1965 y 1980 estaban presentes en siete comunidades autónomas, en 2000 solo Murcia y Navarra carecían de ellos, cuestión que se soluciona en los años siguientes, estando ya presentes en todas las comunidades y produciéndose una cierta redistribución territorial que da como resultado el refuerzo de aquellas que partían con una posición dominante, como Cataluña y Madrid, el retroceso de otras como Castilla La Mancha y la corrección de su déficit como en Andalucía y Castilla y León.

Madrid y Cataluña concentran el 40 % de los centros, ya que sus ciudades principales son los dos grandes focos culturales españoles, tanto por el número como por su gran significado y repercusión social. En Madrid se localizan nueve centros y once en Barcelona, algunos de ellos considerados como lo mejor del

33 <http://www.eladelantado.com>

Cuadro 1. Distribución de los Museos y Centros de Arte Contemporáneo por Comunidad Autónoma y fecha de creación

Comunidad Autónoma	1960-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2014	TOTAL
Andalucía			2	5	7
Aragón			1	4	5
Asturias Principado de		1	1	2	4
Baleares	1		2	1	4
Canarias	1	1	2	1	5
Cantabria			1	1	2
Castilla-La Mancha	1				1
Castilla y León			1	4	5
Cataluña	4	3	6	11	24
Comunidad Valenciana	1	2		3	6
Extremadura	1		2	1	4
Galicia			2	2	4
La Rioja			2	2	4
Madrid, Comunidad de	1	1	4	11	17
Murcia, Región de				3	3
Navarra				3	3
País Vasco/Euskadi		1	2	2	5
TOTAL	10	9	27	54	100

Fuente: Elaboración propia a partir de la información recogida en las notas 2, 3, 4 y 5.

actual panorama cultural en España³⁴. El peso de Barcelona en el conjunto catalán es indudable, pero su posición en el *ranking* comunitario es debido también a la presencia de centros en las otras tres capitales provinciales, en donde Girona cuenta con dos, Lleida tres y Tarragona con otros tres. Además, Cataluña se constituye en la vanguardia museística en España con la inauguración temprana de significativos museos, ya sean “generalistas” o “de autor”. Así, el Museu Picasso surge en 1963, el Teatro Museo Salvador Dalí de Figueres lo hace en 1974 y la Fundación Joan Miró en 1975. En los años noventa la posición de vanguardia de Cataluña se refuerza con la inauguración del Museu d’Art Contemporani de Barcelona en 1995 y el Centre de Cultura Contemporani de Barcelona en 1994.

En la Comunidad de Madrid, el núcleo museístico de la capital es determinante en la región, iniciándose en 1986 con la apertura del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y su ampliación de 2005, la inauguración del Museo

³⁴ *El Observatorio de la Cultura* ya comentado, en su apartado “Lo mejor del panorama cultural en España”, establece un *ranking* entre los 25 museos y centros destacados de España. Siete se localizan en la ciudad de Madrid y tres en Barcelona.

Thyssen Bornemisza en 1992 y la de Matadero en 2007, así como la aparición de varios centros vinculados a Fundaciones privadas de gran prestigio. En plena euforia museística se inicia en la comunidad madrileña una descentralización de los centros de cultura a cargo de las administraciones autonómica y local y surgen proyectos arquitectónicos de edificios nuevos en las ciudades de la primera corona metropolitana: el Centro de Arte 2 de Mayo de Móstoles (Foto 5) inaugurado en 2008, el Centro de Arte de Alcobendas (Foto 6), que inicia su actividad en 2010, y el inacabado Centro de Creación de las Artes de Alcorcón, abierto parcialmente en 2011.



Foto 5. Centro de Arte 2 de Mayo en Móstoles



Foto 6. Centro de Arte Alcobendas

En una situación opuesta a estas dos comunidades, está Castilla La Mancha con un solo museo, el de Arte Abstracto Español, localizado en las Casas Colgadas de Cuenca desde 1966 a instancias del pintor Gustavo Torner para mostrar, entre otras, las obras de Fernando Zóbel; desde 1980, la Fundación Juan March se hace cargo del museo y gestiona sus fondos. Por el contrario la política cultural de Castilla y León, que carecía hasta 1990 de centros de arte contemporáneo, emprende una dinámica constructora con el fin de crear una red museística de la comunidad con aspiraciones de complementariedad y cooperación entre los centros. El primero de la región es el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, inaugurado en 1998 en un edificio histórico del centro de Segovia; le siguen en el tiempo, el Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herrerriano, inaugurado en Valladolid en 2002 y en el mismo año y, coincidiendo con ser Capital Europea de la Cultura, se abre en Salamanca el Centro de Arte Contemporáneo Domus Artium 02 (Foto 7); al socaire de la nueva atmósfera cultural, la Obra Social de la Caja Burgos crea en esta ciudad en 2003 el Centro de Arte

que lleva su nombre (Foto 8); por último, y como colofón del proyecto cultural el gobierno de la comunidad promueve en 2005 el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León.



Foto 7. El Domus Artium 02 en Salamanca, aprovecha el edificio de la antigua cárcel



Foto 8. El Centro de Arte Caja Burgos se localiza en la zona alta de la ciudad

El resto de comunidades autónomas se han incorporado de manera decidida a partir de 2000 a la promoción cultural, como una de las vías importantes para el desarrollo de sus territorios. Desde esta fecha cinco nuevos centros se abren en Andalucía, cuatro en Aragón, tres en la Comunidad Valenciana, tres en la Región de Murcia y tres en Navarra. Y aunque de manera reiterada se señala que la crisis ha frenado la actividad cultural y muchos museos y centros la padecen de manera contundente, hay que señalar que durante los cinco últimos años se han seguido inaugurando Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España. Han aparecido cuatro en 2011, uno en 2014 y los dos más recientes acaban de serlo a principios de 2015³⁵.

2.2. Impactos en el paisaje de los Museos y Centros de Arte Contemporáneo

La sembradura de cultura por toda España a través de museos y centros de última generación ha venido de la mano tanto de la iniciativa pública como de la privada y de la colaboración entre ambas modalidades. Personas físicas, empresas y administraciones se han unido a la corriente posmoderna que viene a vincular

³⁵ Los centros que inician su actividad en 2011 son: CaixaForum Girona, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés (Asturias) y el Centro de Creación de las Artes de Alcorcón (Madrid); en 2014 lo hace Caixa Fórum Zaragoza y en 2015 se han inaugurado el Museo de Arte Contemporáneo de Navarra y el Centro Pompidou de Málaga. De los siete, tres son de iniciativa pública y cuatro de iniciativa privada.

cultura, turismo y desarrollo como tres dimensiones de una única realidad. Si se repasa brevemente la distribución de los 100 museos según su propiedad (Cuadro 2), los resultados señalan que algo más de un 60% de establecimientos pertenecen a instituciones públicas y algo menos del 40 % son de propiedad privada. La gestión puede llevarse a cabo directamente por la titularidad o derivar en consorcios y patronatos, donde el capital privado colabora con el público y viceversa y los diferentes niveles administrativos lo hacen entre sí. Entre los centros de titularidad privada, están los “museos de autor” y los museos de grupos empresariales. En ambos casos, la gestión puede realizarse de manera directa o a través de Fundaciones. Así están, en el apartado de “museos de autor”, entre otras, la Fundación Joan Miró (Barcelona), la Fundación Antoni Tàpies (Barcelona), la Fundación Museo Jorge Oteiza (Alzuza, Navarra) o la Fundación Montanmedio en Vejer de la Frontera (Cádiz).

Cuadro 2. Titularidad de los Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España

Titularidad	1961-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2014	TOTAL
Pública	6	8	17	31	63
Privada	4	1	10	23	37
TOTAL	10	9	27	54	100

Fuente: Elaboración propia a partir de la información recogida en las notas 2, 3, 4 y 5.

Las Fundaciones vinculadas a grupos empresariales, que suelen ser líderes en el sector de su actividad, son numerosas y realizan sus inversiones a través de sus Obras Sociales. Así están representados en la cultura contemporánea los sectores de educación, energía, comunicaciones, inmobiliario, financiero y seguros, representados con nombres como Universidad Privada de Navarra, Huarte, Gas Natural Fenosa, Canal de Isabel II, Telefónica, Juan March, Botín, Caja Madrid, La Caixa o Mafre. Estas empresas utilizan su inversión en infraestructuras culturales como vía de ingresos y, sobre todo, como estrategia corporativa para dotarse de una imagen de calidad que prestigie su grupo empresarial³⁶.

³⁶ Algunos de los centros relacionados con las fundaciones privadas son: la Universidad del Opus Dei de Navarra ha inaugurado en enero de 2015 el Museo de la Universidad de Navarra en un edificio nuevo construido por Rafael Moneo; los herederos de la empresa constructora Huarte crean en 2007 el Centro de Arte Contemporáneo Huarte (Navarra) y la empresa Gas Natural Fenosa es propietaria de dos Centros; Gas Natural inaugura en La Coruña en 1995/2005 un Museo de Arte Contemporáneo. De todos los grupos, destaca la Obra Social La Caixa que diseña una amplia red de centros con el nombre de CaixaForum en las ciudades de Cataluña y en otras localidades como en A Coruña, Madrid, Zaragoza y próximamente en Sevilla.

Sin embargo, el dominio de la titularidad pública es un hecho muy destacado. Los ayuntamientos, las diputaciones, los gobiernos regionales y el gobierno central se han ido distribuyendo competencias, inversiones, presupuestos, ayudas y subvenciones en el sistema público nacional de Museos y Centros de Arte Contemporáneo a través de los respectivos Ministerios, Consejerías, Departamentos y Servicios de Cultura. En los últimos veinte años, en la estructura del gobierno de la Nación, “Cultura”, salvo en el periodo entre 2004 y 2011 que tenía ministerio independiente, siempre ha ido acompañada de “Educación” y “Deportes”. En la administración autonómica, con mayor apego territorial, no es infrecuente encontrar a “Cultura” unida a “Turismo” como en Castilla y León, o con “Turismo y Empleo” en Madrid. Continuando con el ejemplo de Madrid y utilizando el organigrama del Ayuntamiento de la capital, “Cultura” pasa a denominarse “Artes” y el área de gobierno correspondiente es el de “Artes, Deportes y Turismo”. Es decir, los niveles de la administración en contacto más directo con el territorio asumen la relación íntima entre “Cultura” y “Turismo” y la inversión en museos y centros de arte contemporáneo la contemplan como una forma de atracción turística que beneficiará no solo a la cultura sino al conjunto de la economía local. Con esta orientación productivista de la cultura, es fácil entender que el nombre asignado a la recién creada empresa pública por el Ayuntamiento de Madrid para gestionar desde el ámbito privado los diferentes campos culturales de la capital sea el de “Madrid Destino Cultura y Negocio S. A.”

Los responsables, públicos y privados, de los nuevos museos y centros de creatividad tienen muy parecida percepción sobre cuál sería el mejor lugar para instalarlos y sobre el contenedor más apropiado para acogerlos. En principio, ambos prefieren las ciudades al campo, las grandes ciudades a las pequeñas y los centros históricos a los bordes urbanos; con el tiempo las perspectivas pueden cambiar y también el lugar preferido y el tipo de contenedor elegido. Los dos tipos de promotores de cultura aprovechan edificios históricos adecuados a sus fines, considerando su localización, tamaño y versatilidad para su adaptación al nuevo uso. A veces, por cuestiones económicas o técnicas u otra consideración, resulta difícil reformar viejos edificios y se opta por la construcción de edificios nuevos, de gran tamaño porque el arte contemporáneo –las obras artísticas suelen ser de grandes dimensiones– requiere grandes superficies para ser expuesto y porque estos centros necesitan servicios y dotaciones anexas para sus funciones de investigación, creación y difusión en los campos que les son propios. Además del tamaño, estos nuevos edificios son originales, a veces impactantes en el conjunto urbano y, también, a veces sus arquitecturas son

puro arte. En cualquier caso, la arquitectura –los arquitectos– de vanguardia aplicada a los nuevos museos es bienvenida casi siempre, pues estos nuevos edificios, al no parecerse en nada a los que hay en la ciudad previa, contribuyen a formalizar el nuevo paisaje urbano postmoderno que se persigue, tan diferente en lo funcional, en lo formal y en lo simbólico al paisaje de la ciudad precedente.

Parece oportuno, pues, conocer qué lugar y qué modalidad arquitectónica eligen los 100 museos y centros que conforman el estudio. El cuadro 3 muestra algunos datos al respecto.

Cuadro 3. Distribución de los Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España por modalidad arquitectónica y fecha de creación

Modalidad	1961-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2014	TOTAL
Edificio rehabilitado	7	8	17	35	68
Edificio nuevo	3	1	10	18	32
TOTAL	10	9	27	54	100

Fuente: Elaboración propia a partir de la información recogida en las notas 2, 3, 4 y 5.

El edificio rehabilitado³⁷ es la modalidad preferente y representa aproximadamente las dos terceras partes del conjunto de museos y centros y, además, mantiene parecida proporción en la mayor parte del tiempo analizado. Este hecho significa que la cultura, en principio, ha contribuido a conservar el armazón físico patrimonial de cierta parte de los lugares de España y, con ello, se han mantenido componentes importantes de la imagen de su paisaje. Estos edificios rehabilitados se localizan en la ciudad y también en el mundo rural y, aunque en este caso sean minoritarios, sí son altamente representativos del territorio en el que se localizan y valorados por sus habitantes. La mayoría son “museos de autor” y el artista es el responsable de su elección, bien porque coincide con la vivienda o el taller o bien porque el lugar le atrae emocionalmente. Se presentan cuatro ejemplos de esta modalidad.

³⁷ La modalidad “edificio rehabilitado” incluye tanto a los edificios que mantienen su volumen y fisonomía externa, como los que han tenido operaciones de ampliación adosada que no ensombrecen el valor del edificio histórico. Pueden servir de ejemplo el Centro Nacional Museo Reina Sofía o el CaixaForum Madrid.



Foto 9. Museo Vostell, Malpartida (Cáceres), 1976



Foto 10. Museo Delso, Alfás del Pi (Alicante), 1978



Foto 11. Fundación Yannick y Ben Jakober, Alcudia (Mallorca), 1993



Foto 12. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra), 2003

El Museo Vostell, localizado a tres Km de Malpartida (Cáceres), es resultado de un proyecto del artista Woll Vostell para el que se rehabilita un edificio que fue un antiguo lavadero de lanas de los siglos XVIII y XIX (Foto 9). El museo Delso (Foto 10) se localiza en Alfás del Pi (Alicante) en la casa-taller del pintor-escultor-ceramista Pedro Agustín Delso. La Fundación Yannick y Ben Jacober está integrado en la naturaleza del municipio de Alcudia (Mallorca) y ocupa un edificio rural de uso ganadero, posteriormente reformado y ampliado (Foto 11). El museo de la Fundación Jorge Oteiza (Foto 12), resultado de la donación por el propio artista de su obra a Navarra, se localiza en la ampliada casa-taller de Oteiza en Alzuza, a tres Km de Pamplona.

Los museos en edificios rehabilitados de la ciudad histórica son la mayoría, pues en esta zona urbana se encuentran edificios singulares con cualidades que se adaptan a las pretensiones de los promotores. Hay ejemplos a lo largo de todo el recorrido temporal analizado, también en la mayor parte de las ciudades que cuentan con este tipo de establecimientos y su transformación es de iniciativa tanto pública como privada. Se han utilizado para su transformación en museos, edificios civiles, religiosos y conventuales, militares y defensivos y los relacionados con industrias, oficinas y equipamientos de los siglos XVIII, XIX y principios del siglo XX, Algunos ejemplos aparecen en las Fotos 13, 14, 15, y 16.



Foto 13. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1989. Edificio del siglo XVIII



Foto 14. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994. Antigua Casa de la Caridad



Foto 15. La Casa Encendida, 2002. Antigua Sede de Caja Madrid



Foto 16. Museo Picasso de Málaga, 2003, Palacio de los Condes de Buenavista

Las construcciones históricas de los bordes urbanos ofrecen también grandes posibilidades para adaptarlas como contenedores museísticos, como el Monasterio de la Cartuja (Isla de la Cartuja, Sevilla) que alberga desde 1997 el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Pero los bordes de la ciudad tienen otras posibilidades pues conservan, sobre todo, construcciones procedentes de su etapa industrial, que la crisis de los años setenta del siglo pasado las va dejando vacías y sin actividad y su fin es: o su desaparición, tras convertirse en ruinas, o su recuperación para dotarlas de nueva función. Son las fábricas, almacenes, equipamientos, hangares, tinglados y construcciones varias, relacionadas con el modelo económico superado pero que han sobrevivido a la ruina y se han convertido en oportunidades para contener actividades de la ciudad posindustrial. Esto ha ocurrido porque han coincidido en el mismo tiempo varios factores de diferente naturaleza, como son la nueva valoración positiva hacia la arquitectura y el contenido social y cultural de la fábrica, ya que son elementos heredados de un modelo productivo y social desaparecido y redescubierto por disciplinas como la “Arqueología Industrial”; la constatación de que sus arquitecturas, formas y diseños son lo suficientemente flexibles y originales para adecuarse a una oferta de actividades

diferenciada y de calidad; el relativo bajo precio del suelo que hace rentable el costo de la rehabilitación y, por último, las políticas económicas y ambientales de la ciudad que ven en la recuperación de estos edificios industriales una oportunidad doble, la de reorientar las inversiones hacia otros sectores económicos y la de mejorar el paisaje de unas zonas largamente deterioradas, pues se considera que los efectos positivos de estas inversiones puntuales, en edificios concretos, van más allá del lugar que físicamente ocupan.

El resultado es que el capital público y privado español “descubren” el valor simbólico de las antiguas fábricas y equipamientos y los convierten en museos y centros de arte contemporáneo. La mayoría están en los bordes urbanos, pero en el caso de que se conserven en la ciudad histórica y tengan buena localización se eligen para el mismo fin. Así, están la Fundació Antoni Tàpies que aprovecha la antigua imprenta Montaner i Simón en el Ensanche barcelonés; Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea (San Sebastián), inmenso edificio industrial del siglo XIX, junto a la ciudad histórica; el Centro Cultural Caixa-Forum Barcelona para el que la entidad rehabilitó en 2002 la antigua fábrica de hilados y tejidos Casaramona, situada a los pies de Montjuic o el Matadero Madrid Centro de Creación Contemporánea, que ocupa un conjunto de homogénea arquitectura del primer tercio del siglo XX. Pero son especialmente las fábricas del borde urbano las que se aprovechan para los nuevos usos. Los nombres que se les asigna conservan en parte el original evocando así su antigua función. Los términos “laboral”, “tinglado”, “hangar”, “tanque”, “conservera” o “panera” sirven para enunciar a algunos de los centros culturales que van apareciendo desde finales de la década de los ochenta del siglo pasado. Veamos algunos. Un antiguo tanque de petróleo en Santa Cruz de Tenerife se rehabilita con dinero público para acoger El Espacio Cultural El Tanque, inaugurado en 1998 (Foto 17); una fundación privada crea en 1997 un centro de investigación y producción de artes visuales rehabilitando antiguos talleres y le da el nombre de Hangar Barcelona (Foto 18); en las cercanías de la ciudad de Murcia, en Ceutí, la Consejería de Cultura rehabilita una antigua fábrica para ser sede del Centro de Arte Contemporáneo La Conservera, inaugurado en 2009 (Foto 19) y, por último, se señala el Centro de Arte y Creación Industrial La LABoral, inaugurado en 2010 a cargo de una fundación privada, aprovechando los antiguos talleres y naves vacías de la Universidad Laboral de Gijón.

Los museos y centros de arte contemporáneo en edificio nuevo intentan ser la referencia, los iconos del significado que adquiere la nueva orientación funcional de la ciudad posmoderna. En otros países, la inversión en edificios de vanguardia para el arte, también de vanguardia, ya se había iniciado cuando en España apa-



Foto 17. Espacio Cultural El Tanque, 1998, Santa Cruz de Tenerife



Foto 18. Hangar Barcelona, 1997



Foto 19. Centro de Arte Contemporáneo La Conservera, 2009, Ceutí (Murcia)



Foto 20. Centro de Arte y Creación Industrial La LABoral, 2010, Gijón (Asturias)

rece la tendencia con la construcción del Institut Valencià d'Art Modern, sobre una gran parcela de 18.000 metros cuadrados e inaugurado en 1989 por el gobierno de la Comunidad (Foto 21). Pero va a ser el Museo Guggenheim de Frank Gehry de 1991 el que induce a la creencia del impacto positivo que genera para un lugar la construcción de edificios de "marca" como contenedores de experiencias artísticas contemporáneas. En 1993, la Xunta crea el Centro Galego de Arte Contemporánea, obra de Álvaro Siza, y en 1995 las tres administraciones, central, autonómica y local promocionan el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, de Richard Meier. En el siglo XXI sigue la tendencia: en 2005, la Junta de Castilla y León crea el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, edificado por Tuñón y Mansilla sobre 21.000 metros cuadrados; el Cabildo Insular de Tenerife funda en 2008 el Centro Tenerife Espacio de las Artes, levantado por Herzog, Meuron y Gutiérrez en una parcela de 21.000 metros cuadrados (Foto 22). Por último, en 2011 el Principado de Asturias encarga a Oscar Niemeyer un edificio para un Centro Cultural que llevará su nombre en Avilés en una superficie de 17.000 metros cuadrados.

El Centro Cultural de Avilés cierra, de momento, la inversión pública en este tipo de grandes instalaciones, si bien se sigue apoyando las nuevas aperturas con menos pretensiones y el capital privado sigue inaugurando edificios con fines culturales. Destaca, el Centro Pompidou, sucursal en Málaga del centro francés e inaugurado en 2015, para el que se ha construido un original edificio, entre la ciudad y el mar, denominado El Cubo (Foto 23). Por su parte, la Obra Social La Caixa sigue fundando centros en ciudades españolas, como el abierto en 2014 en Zaragoza, donde ha instalado un edificio nuevo en un área central en proceso de renovación (Foto 24) y el CaixaForum Sevilla en la Isla de La Cartuja de la que es propietaria la entidad financiera, que abrirá sus puertas al finalizar la construcción de la Torre Pelli.



Foto 21. Institut Valencià d'Art Modern, 1989



Foto 22. Tenerife Espacio de las Artes, 2008



Foto 23. Centro Pompidou Málaga, 2015



Foto 24. CaixaForum de Zaragoza, 2004

Hasta aquí se ha mostrado algo de la presencia que en el sistema museístico español tienen los principales Museos y Centros de Arte Contemporáneo. El resultado es llamativo, por su irrupción en poco tiempo y en el mimetismo que ha provocado en los territorios españoles.

3. Reflexiones sobre la precariedad del modelo museístico y la búsqueda de soluciones

Se asiste a la paradoja de que en una España que opta por dotarse de instalaciones museísticas por doquier, el incremento de público ha aumentado muy poco en los últimos veinte años, no viniendo acompañada la eclosión de contenedores de un incremento de visitantes, cuyo aumento es apenas de 2,3 puntos porcentuales en las décadas que van de 1990 a 2010³⁸. Y fuera de España la situación no está mejor³⁹. Ello ha dado pie a reflexionar sobre la precariedad del modelo museístico surgido en la época de bonanza y que ha dejado ver la crisis. Especialistas en museos, críticos de arte y profesionales de otras disciplinas ponen sobre la mesa muchos de los motivos que están detrás del problema. Destacamos a continuación aquellos que, tras el análisis realizado, consideramos más pertinentes.

El término “burbuja cultural” es incuestionable a la vista del número de museos y centros de arte contemporáneo creados. Se multiplicaron por el número de autonomías y no sólo en las ciudades capitales, sino también en localidades de menor rango. Señala al respecto Miguel Zugaza, director del Museo de El Prado, que se creó un escenario demasiado caro y difícil de mantener⁴⁰. La burbuja cultural adoleció de racionalidad y medida y provocó solapamientos de oferta que en opinión del sociólogo Sergio González Begega, probablemente podrían haberse evitado con un mayor esfuerzo de coordinación entre administraciones⁴¹. En general hubo una gran falta de planificación que generó, señala Iñaki Martínez Antelo, director del Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, una competencia entre ciudades y comunidades autónomas en las que se quería copiar un modelo aparentemente exitoso, en lugar de buscar la diferencia, la especialización y la complementariedad⁴².

38 “La otra burbuja”, <http://www.lavozdigital.es> (24-8-2013). Las encuestas revelan que al público profano, poco amigo del silencio casi religioso que se gesta en los museos, le agradan otras cosas. No son pocos los que se acercan al Guggenheim de Bilbao que están más interesados por el perro Pupper de Jeff Koons y el edificio de Frank Gehry que por el contenido del museo. La eclosión de contenedores no ha venido acompañada de un incremento de visitantes, cuyo aumento es apenas de 2,3 puntos porcentuales en las décadas que van de 1990 a 2010.

39 Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, señala que el Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles ha estado a punto de entrar en bancarrota y el Tate de Londres no programa una exposición si no tiene garantizado la generación de un número determinado de visitantes. En “Los museos, ante el reto de hacer frente a la explosión de la burbuja cultural”, *El Mundo* (16-11-2012).

40 “Los museos, ante el reto de hacer frente a la explosión de la burbuja cultural”, *El Mundo* (16-11-2012).

41 González Begega S. (2011): “En el pinchazo de la burbuja cultural”, <http://www.lne.es/opinion/2011/09/15pinchazo-burbuja-cultural/1129412.html>.

42 Díaz Guardiola, J. (2012): “El modelo museístico español: de dónde venimos, a donde vamos”, <http://javierdiazguardiola.blogspot.com/2012/10/>

Esta forma de operar, consecuencia de una interpretación neoliberal de la cultura, convierte al museo en una empresa donde prima la rentabilidad contabilizada a través del incremento del número de visitantes, lo que desvía, en opinión de José María Parreño, secretario de la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo, la labor del museo de los que deberían ser sus objetivos legítimos⁴³. No es extraño, pues que muchos directores de museos no provengan del mundo del arte, sino de la economía. Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y exdirector de la Fundación Antoni Tàpies y del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, es crítico al respecto: los museos deben ser dirigidos por intelectuales autónomos o independientes de la política y la economía, sin sumisión al turismo y al urbanismo, pues siendo estructuras públicas no deben adoptar los valores de la eficiencia y ganancia de las privadas⁴⁴.

No es difícil encontrar juicios sobre aquellas actividades que se aproximan al “museo espectáculo”, al considerar que un museo es ante todo la colección que alberga, pues ésta lo define y le otorga entidad frente a otros. Este modelo museístico basado en el consumo y en la espectacularización se fundamenta, según Manuel Borja-Villel, no tanto en el conocimiento sino en el reconocimiento, pues ofrece en general estímulos que llamen la atención de sus visitantes, olvidando que su contenido es lo que hace especial un museo y lo diferencia claramente de unos grandes almacenes o un centro comercial⁴⁵. Añade el director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, Juan Antonio Álvarez Reyes, que independientemente del entorno adverso en que toque trabajar, esa es una línea roja que no se puede rebasar⁴⁶.

Y también se oyen voces que reclaman soluciones para el futuro. Destacamos dos que creemos de vital importancia. Una hace hincapié en la escasa importancia otorgada a la educación artística en todos los niveles formativos, desde la primaria hasta la formación universitaria. La opinión de Sergio González Begega parece rotunda: la provisión de cultura por parte del estado debe construirse a partir de la inversión en educación, pues es la verdadera base para la creación de ciudadanos responsables, demandantes y usuarios activos de bienes culturales, y cualquier otra opción que ignore la jerarquía interna del binomio educación-cultura corre

43 Parreño, J.M^a (2012): “Los templos del arte, en el laberinto”, *El País* (17-5-2012).

44 Esteban, I. (2007): *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Barcelona, Anagrama.

45 Dávila, J. (2010): “Nuestro sistema museístico es frágil y carece del lastre histórico de otros países” <http://www.eldia.es> (27-6-2010)

46 Díaz Guardiola, J. (2012): “El modelo museístico español: de dónde venimos, a donde vamos”, <http://javierdiazguardiola.blogspot.com>

el riesgo de favorecer la aparición de prácticas con un cierto aroma a despotismo ilustrado, como las que han caracterizado a la España de la burbuja cultural⁴⁷.

Otra solución se centra en la exigencia de inventar otros modelos. Antonio Bonet, que fue profesor de Historia del Arte y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a finales del siglo pasado ya tiene opinión sobre lo que está ocurriendo y lo achaca a una modernidad mal entendida, que construye museos por pura megalomanía, difíciles de mantener, sin contenidos ni fondos y grandes exposiciones en las que domina el espectáculo. Añade que una crisis implicaría, seguramente, una vuelta a lo de antes, un volver para avanzar⁴⁸.

La burbuja cultural ha explotado y son muchos los que consideran que el replanteamiento de las instituciones es necesario. Parece imprescindible abordar el asunto de los contenidos, pues se ha llegado a una suerte de eclecticismo confuso en virtud del cual todo es susceptible de ser musealizado, dando la sensación de que lo visto en un sitio se repite en otros más. Damián Moragues, experto en turismo del laboratorio de cultura y turismo de Barcelona Media, apunta que hay que competir con lo que nos diferencia, pues lo autóctono no se puede reproducir⁴⁹. Y Francesc Muñoz, profesor de Geografía Urbana de la Universidad Autónoma de Barcelona, apunta que si antes la cultura nos distinguía, ahora nos iguala, pues los museos se han convertido en una especie de máquina de eculización: han pasado de ser lugares exóticos, de novedad, de diferencia, a lugares de cultura de masas⁵⁰. Y con respecto a esto último es oportuna la consideración que hace Nicolás Penny, responsable de la National Gallery de Londres, consciente de la gran dificultad que presentan los museos para el disfrute tranquilo de las obras al tener que desenvolverse en la sociedad del turismo de masas, y se pregunta cómo se las arregla un joven artista a la hora de estudiar la obra de Rafael o Miguel Ángel en el Vaticano⁵¹.

Y se proponen más soluciones. Para Manuel Borja Villedo hay que ir hacia la colaboración y el intercambio entre centros; dejar atrás una visión economicista de la cultura; reinventarse para que se mantenga la vocación educativa y evitar la sumisión al mercado; incorporar nuevas formas de narrar, producir, distribuir y educar; superar el modelo nacional e imponer las estructuras supranacionales⁵². Y

47 González Begega, S. (2011): "En el pinchazo de la burbuja cultural", <http://www.lne.es/opinion/2011/09/15pinchazo-burbuja-cultural/1129412.html>

48 Berenguer, X. (1999): "Antonio Bonet: hemos vivido una auténtica burbuja museística", *UNIR*, Revista de la Universidad de la Rioja.

49 Collera, V. (2011): "La burbuja de los museos", *El País* (14-5-2011).

50 Collera, V. "La burbuja de los museos", *El País* (14-5-2011).

51 Ruíz Mantilla, J. (2015): "El G6 del arte", *El País Semanal* (nº 2.002, 8-2-2015).

52 Guardiola, D. (2012): "Los museos, ante el reto de hacer frente a la explosión de la burbuja cultural". *El Mundo* (16-11-2012).

añade que hay que regresar a la idea fundamental, la de dar a conocer el arte como una gran fuente de conocimiento; no se puede en aras de una supuesta democratización cultural reducir el conocimiento, si pensamos que como el otro sabe menos, hay que darle un producto edulcorado o fácil de asimilar, pues ese síntoma de popularización puede generar una mayor diferencia entre clases sociales⁵³.

⁵³ Dávila, J. (2010): "Nuestro sistema museístico es frágil y carece del lastre histórico de otros países", <http://www.eldia.es> (27-6-2010).



FUNDACIÓN DUQUES DE SORIA



ISBN-13: 978-84-8344-497-9



9 788483 444979

