

El museo en España: la arquitectura como generadora de la intervención artística (1996-2016)

The museum in Spain: Architecture as a generator of artistic intervention (1996-2016)

Ana Ávila

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 29 de marzo de 2018
Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2019

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 31, 2019, pp. 161-191
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.008>

RESUMEN

Los museos se han venido convirtiendo en las últimas décadas en generadores de obras de arte, en las cuales la arquitectura, la primitiva función y el entorno urbano y social, son factores determinantes para la concreción de intervenciones específicamente concebidas. De esta manera, el museo asume un papel de agente productor, surgiendo intervenciones de diversa índole, meramente formales o críticas. Si bien el tema es dilatado en conceptos y ejemplos, no solamente adscritos a los museos de arte contemporáneo, en este artículo se analizan algunas de las propuestas desarrolladas en el ámbito español.

PALABRAS CLAVE

Museo. Arte contemporáneo. Arquitectura. Intervención artística. Trabajo específico. Obra de arte *in situ*.

ABSTRACT

Over the last decades, museums have been turning into generators of art works, where the architecture, the primitive function and the urban and social environment are determinant factors for the concretion of interventions specifically conceived. This way, the museum assumes a role as production agent, appearing interventions of diverse nature, merely formal or critic. Even if the subject comprises many concepts and examples not only related to contemporary contemporary art museums, this article analyzes some of the proposals developed in Spain.

KEY WORDS

Museum. Contemporary art. Architecture. Artistic intervention. *Site-specific*. Artwork *in situ*.

El arte moderno y contemporáneo está jalonado de obras de arte realizadas para ámbitos determinados de iglesias, palacios y espacios públicos en donde sus creadores han tenido en cuenta cuestiones arquitectónicas, urbanísticas y ambientales específicas e, incluso, la disposición física del espectador y su punto de vista. Desde finales de la década de los sesenta del siglo pasado, el artista interviene en el museo poniendo en práctica valoraciones como las mencionadas, pero también las que llegan a afectar a la propia insti-

tución. Por entonces, el objeto iba perdiendo su poder como protagonista exclusivo de los museos¹ y la obra de arte dejaba de ceñirse a la pared y al pedestal, trascendiendo los marcos convencionales². Artistas como Daniel Buren y Michael Asher han sido pioneros en la ejecución de obras *in situ*, las cuales adquirieron mayor desarrollo entre las décadas de los ochenta y noventa³. Museos americanos como el Guggenheim de Nueva York, el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington y el Art Institute de Chicago y su Museum of Contemporary Art, han venido demostrando las posibilidades que la arquitectura tiene para la creación artística, pero también lo han hecho museos europeos como el Musée Rath de Ginebra, la Gliptoteca de Munich o el Musée Picasso de París⁴. En España, este tipo de obra coincide con la proliferación de museos de arte contemporáneo surgidos tras la llegada de la democracia. En la segunda mitad de los años noventa encontramos algunas intervenciones significativas, abundando entre 2006 y 2010 para reducirse su interés en los últimos años, probablemente por problemas financieros de los propios museos. Abrieron el camino intervenciones paradigmáticas como la de Vito Acconci en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela (1996), y la organizada por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1998), siendo unos museos más proclives que otros, como se advierte en exposiciones celebradas entre 2006 y 2013 en el Museo de Arte Contemporánea de Vigo y en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas. Evidentemente, no solo son los museos las instituciones que han venido favoreciendo los trabajos *in situ*, también los centros de arte⁵.

Los edificios rehabilitados para museos se han percatado de sus posibilidades arquitectónicas y espaciales para desarrollar trabajos *in situ*, disponiendo de espacios específicos en los que a menudo también se tiene en cuenta su función primitiva, llegando a establecerse principios que el ámbito aséptico del “cubo blanco” no genera⁶. Desde el punto de vista del visitante, se produce una doble apreciación: la del lugar (con su estructura, su espacio y su historia) y la de la intervención. Si a nivel internacional debemos citar la Sala de las Turbinas de la Tate Modern (inaugurada en 2000) con su “The Unilever series”, en España destacan la capilla de los condes de Fuensaldaña en el Museo de Arte Contemporáneo Español. Patio Herreriano de Valladolid, y la capilla de la Trinidad del palacio de Jove-Huergo de Gijón, convertido en Museo Barjola. La especificidad de un área es otra de las novedades que aporta esta tipología, con independencia de los edificios destinados expresamente para intervenciones singulares, como es el caso del Palacio de Cristal de Madrid, adscrito al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁷.

El concepto de “intervención artística” implica la creación vinculada a un espacio concreto, concebida teniendo en cuenta sus características físicas y ambientales, de ahí los términos *site-specific* e *in situ*⁸. Esta no se reduce a una pieza que debe ser colgada, dispuesta sobre un pedestal o introducida en una vitrina, sino que

¹ Claude GINTZ, “Prácticas *in situ* y desobjetivización del arte”, en *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945* (2001), Buenos Aires, la marca editora, 2010, pp. 255-257.

² Se ha indicado que el concepto de “escultura expandida”, sobre el que teoriza Rosalind KRAUSS (*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 289-303) a propósito del Minimal y del “posmodernismo”, se advierte en gran número de obras de arte que han tomado como referencia lo arquitectónico. Pedro LLORCA, “La escultura desarticulada (Con algunos ejemplos, de los muchos posibles que el lector puede conocer, referentes a desajustes en el proceso de hibridación)”, en *Desesculturas*, Miguel Cereceda (comis.), El Campello (Alicante), Castillo de Santa Bárbara, Fundación Eduardo Capa (catálogo de la exposición celebrada del 1 de julio al 15 de septiembre de 2002), 2002, pp. 89-112.

³ James PUTNAM, *Le musée à l'oeuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, París, Thames and Hudson, 2002, pp. 160-161.

⁴ Intervenciones como las de Carlos Bunga en la Pinacoteca do Estado de Sao Paulo (2012) y en el Museo de Arte de la Universidad de Colombia (2016) advierten de la actualidad del tema.

⁵ Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián; L'Espai Quatre de Ciutat de Palma; Sala Montcada de Barcelona, Espai d'Art Contemporani de Castelló, entre otros.

⁶ María Ángele LAYUNO ROSAS, *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, 2004, p. 235.

⁷ Ana ÁVILA, “Palacio de Cristal: intervenciones artísticas (arquitectura y lugar)”, en *Scripta Artivm in Honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, bajo la coord. de A. Cañestro Donoso, Alicante, Universidad de Alicante, 2018, pp. 499-516.

⁸ Al respecto, véase el artículo de Olga FERNÁNDEZ LÓPEZ, “Travesía *site specific*: Institucionalidad e imaginación”, en *11 artistas en una cámara frigorífica: conversaciones sobre la práctica sitio específico*, Madrid, Matadero Madrid-Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte, 2011, pp. 21-39.

se adapta a configuraciones arquitectónicas dadas, las camufla o modifica, se expande por pasillos, escaleras, vestíbulos, patios y terrazas, incluso, más allá de los vanos, ocupando la fachada e interfiriendo en el espacio público⁹. Estas intervenciones también pueden dar cuenta de cómo el museo es un “lugar discursivo”, que “vincula a la obra conceptualmente con un panorama más amplio que tiene que ver con la historia, con el contexto y con el espacio en el que ésta ‘sucede’ o tiene lugar”¹⁰. Ello obliga a considerar que las intervenciones *in situ* al asociarse a un espacio delimitado tienen sentido en ese entorno, no en otro. Este concepto trastoca la vieja consideración de la pieza artística como algo transportable, sin la posibilidad de que pueda ubicarse en cualquier otra parte sin menoscabo de su propia identidad¹¹.

Tradicionalmente concebido como una institución que adquiere, conserva, expone y difunde bienes culturales, las intervenciones artísticas abren otra vía a distintas interpretaciones sobre el concepto de museo, ya que lo convierte en agente productor. La obra de arte no está realizada para la red del mercado, ahora es el propio museo el cliente a través del encargo. Se trata de producciones propias que conllevan un gran esfuerzo de coordinación, constituyendo una de las apuestas más interesantes para ciertos museos de arte contemporáneo que cuentan con un tipo de arquitectura a la que explotar dadas sus valoraciones arquitectónicas y simbólicas. Los propios creadores suelen estar presentes en el museo, haciendo jornadas de trabajo que pueden prolongarse en el tiempo.

En el interior: contrapuntos espaciales y espacios definidos

Siendo una de sus líneas de trabajo “la transformación espacial y visual de los lugares arquitectónicos en los que es invitada a intervenir, modificando sus estructuras o su decoración para generar nuevas y sutiles percepciones del lugar”¹², la alteración formal y perceptual de una sala del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo tuvo efecto cuando Maider López construyó en 2007 un elemento arquitectónico a imitación de una de sus vigas, colocado a cierta distancia de la misma¹³ (fig. 1). Este nuevo sostén originaba incertidumbre en el espectador, mimetizando el elemento preexistente. Su carácter de elemento arquitectónico era anacrónico, no sustentaba ningún peso, mientras que dificultaba el paso al estar a baja altura (1,72 m sobre el suelo). La dinamización de la sala se generó con esta doble viga, originando una frontera espacial y, al mismo tiempo, un acceso, incidiendo en el comportamiento físico del visitante.

La duplicidad de las paredes de un espacio dado mediante estructuras separadas de estas en varios centímetros y a cierta altura, genera otros ámbitos y distintos recorridos. *Desplazamiento* es el título de una obra de este tipo (fig. 2). En Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, en 2015 Maider López duplicó las paredes de la sala mediante una separación frontal y lateral de calculada distancia, y una altura de 50 cm., desplazamiento que generaba nuevos puntos de vista, ya sea por el recorrido como por la impronta volumétrica de estos elementos, que llegaban a aparentar bancos o pedestales¹⁴. Al año siguiente, unos 132 metros lineales fue-

⁹ Se ha empleado el término “espacialización” de la obra de arte, lo que implica la apropiación de la obra de arte del enorme físico. Michel GAUTHIER, “Les mutations de l’espace. L’oeuvre spacieuse, l’oeuvre situé, hier et aujourd’hui”, en *Fabricateurs d’espaces: Bjöm Dahlem, Jeppe Hein, Vincent Lamouroux, Guillaume Leblon, Rita McBride, Evariste Richer, Michael Sailstorfer, Hans Schabus*, Nathalie Ergino (comis.), Villeurbanne, Institut d’art contemporain (catálogo de la exposición celebrada del 17 de octubre de 2008 al 4 de enero de 2009), 2008, pp. 9-20.

¹⁰ Pablo FANEGO y Pedro DE LLANO, *El medio es el museo*, Pablo Fanego y Pedro de Llano (comis.), Vigo, MARCO. Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (catálogo de la exposición celebrada del 20 de junio al 21 de septiembre de 2008), 2008, p. 261.

¹¹ Javier MADERUELO, “Lugares específicos”, en *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*, Tres Cantos, Akal, 2008, p. 225.

¹² Rosa MARTÍNEZ, “Maider López”, en *Chacun à son goût (Cada uno a su gusto)*, Rosa Martínez (comis.), Bilbao, Guggenheim Bilbao (catálogo de la exposición celebrada del 17 de octubre de 2007 al 1 de febrero de 2008), 2007, p. 54.

¹³ *Agitar antes de usar*, Enrique Martínez Goikoetxea (comis.), Vitoria-Gasteiz, ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (catálogo de la exposición celebrada del 6 de marzo al 8 de junio de 2008), 2008, pp. 64-65.

¹⁴ Fulya ERDEMCI, “Desvelando las conexiones de lo real”, en *Maider López. Desplazamiento*, Fulya Erdemci (comis.), San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzcoa, Koldo Mitxelena Kulturunea (catálogo de la exposición celebrada del 29 de octubre de 2015 al 6 de febrero de 2016), 2015, pp. 19-25.



Fig. 1. Mainer López, *Viga*, 2007, Vitoria-Gasteiz, ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Foto: ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

ron contruidos con pladur pintado para ir recorriendo expresamente la planta baja y el restaurante del Museo de Arte Contemporánea de Vigo¹⁵. Un nuevo muro surge, con una altura de medio metro, reorientando la planta del museo 217 cm frontalmente y 415 cm en su lateral. Minimalistas en su contundencia, sobriedad y monocromía, cual bancos de asiento alargados y plataformas netas, las estructuras se expanden marcando nuevos territorios para el visitante. La autora ya había demostrado años atrás su interés por trabajar en espacios arquitectónicos ya dados, creando propuestas imaginativas¹⁶. Incluso, otras se conciben con la participación del visitante, quien puede, a su albedrío, modificar los espacios con las herramientas por ella aportadas¹⁷.

En *Sala 306*, Mainer López transformó en 2007 una sala más o menos convencional del Guggenheim Museo Bilbao, muy reconocida por su apariencia tan opuesta a la maleabilidad del lenguaje de Frank Gehry, en otra precisamente con las características que han hecho reconocible la obra de este arquitecto.

¹⁵ Mainer López. *Desplazamiento*, Iñaki Martínez Antelo (comis.), Vigo, MARCO. Museo de Arte Contemporánea (exposición celebrada del 10 de junio al 18 de septiembre de 2016).

¹⁶ Cercana al concepto implícito en esta intervención se encuentra *Columns* (2006), unos 110 elementos de este tipo que repiten los de la sala –Espai Montcada, Caixa Forum, Barcelona– originando un laberinto de pilares de madera pintada que implica la modificación del espacio y origina una desazón en el recorrido del visitante. Este interés por la arquitectura y la relación del visitante con el espacio que visita y recorre, así como con el lugar, se advierte también en la exacta reproducción que la artista hizo de Koldo Mitxelena Kulturunea, de San Sebastián, en una sala del mismo, bajo el título, precisamente, *Sala 1* (2008), una maqueta transitable, una arquitectura en el marco de otra arquitectura, una versión reducida de la misma.

¹⁷ Tal es el caso de su instalación *Puertas* (2003), en la galería madrileña de Max Estrella, una repetición de la ya existentes en la sala, cual paneles deslizantes de los espacios fluidos del Movimiento Moderno o peines de las reservas de los museos, que los visitantes podían manipular originando espacios variados (Mainer López, San Sebastián, Mainer López-Diputación Foral de Gipuzcoa-Gobierno Vasco-Galería Distrito Cu4tro, 2005). También la disposición espacial por iniciativa personal llegaba a originarse en *Porte*, de 2009 (Roma, Volume!), a base de paneles móviles con baldosas de distintos diseños y colores.

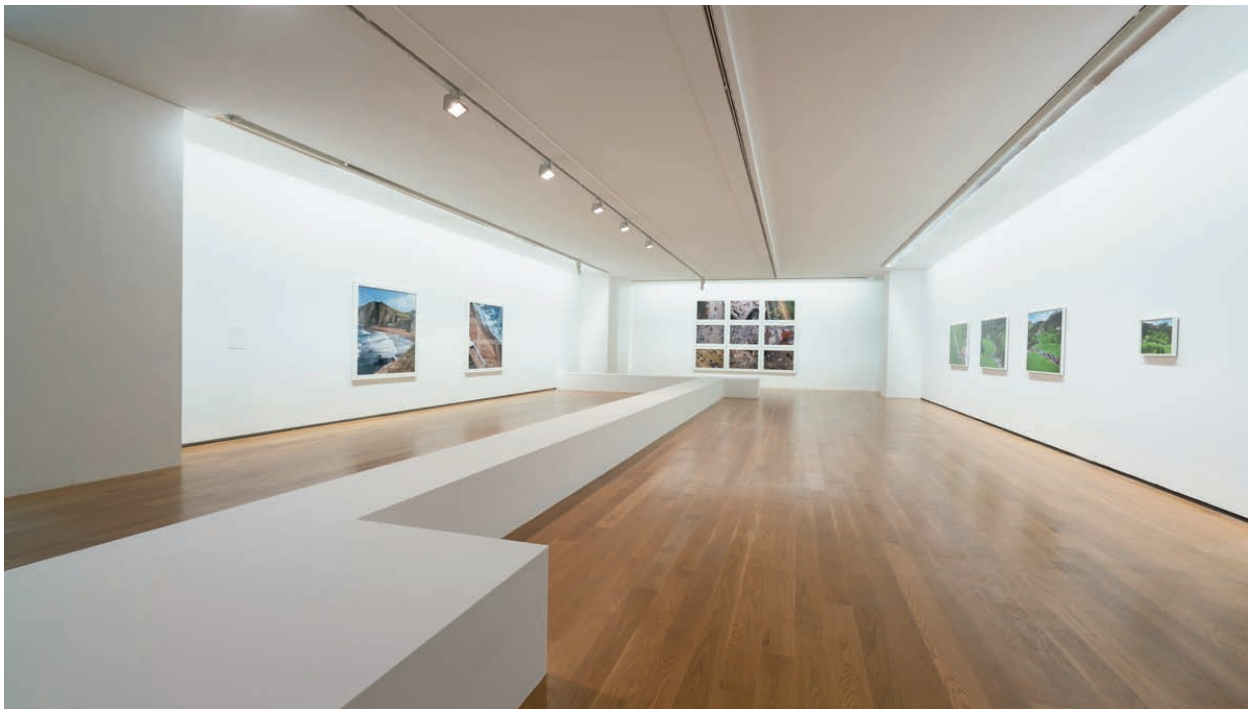


Fig. 2. Mainer López, *Desplazamiento*, 2016, Museo de Arte Contemporánea de Vigo. Foto: Museo de Arte Contemporánea de Vigo /Enrique Touriño.

De tal manera, su carácter cuadrangular fue modificado por otro de tipo orgánico, con muros curvilíneos. Se expresaba, con ironía, cómo a un artista se le identifica con un lenguaje que dadas sus formas retóricas le ha encumbrado al reconocimiento público, siendo el museo vasco, inaugurado diez años antes, uno de los estandartes de su capacidad creadora.

La capilla de la Santísima Trinidad, un espacio singular del Museo Barjola, es una estructura anexa al palacio de Jove-Huergo, cuya construcción se inició en 1672 y finalizó cuatro años más tarde. Adosada al palacio y con acceso directo desde la calle, es de una nave, con un primer tramo cubierto con bóveda de arista mientras que la cúpula sobre pechinas decoradas con los evangelistas lo hace en el espacio centralizado del presbiterio. Sus laterales se dinamizan con hornacinas rematadas con frontón semicircular partido, sobre el cual se elevan tres pedestales coronados por medias bolas en las que se apoya el arquitrabe. La terminación en semicírculo del muro frontal está perforada, permitiendo apreciar al otro lado los espacios rehabilitados en 1989 que muestran obras de Barjola y exposiciones temporales, mientras que la capilla está destinada a muestras exclusivamente temporales. Se trata de un recinto extremadamente atractivo tanto por la armonía constructiva como por la dicotomía del blanco y del ocre claro de la piedra con que se levantan las pilastras con molduras adosadas a los muros, recorren los arcos y entablamentos, frisos y cornisas y ciñen las esquinas. También con esta piedra están elaboradas las elegantes hornacinas de los muros laterales. Los valores histórico-artísticos de la capilla hacen que por sí misma forme parte del recorrido museístico. De tal manera es así que incluso las prolongaciones de las salas de las dos primeras plantas, a ambos lados de la estructura de la capilla, funcionan como miradores de dicho espacio barroco, con la protección de barandillas diáfanas. La tercera planta del museo se sitúa por encima de la antigua construcción, la cual ha dejado al descubierto la parte externa de la cúpula, desde cuyo ojo enrejado se puede visualizar el interior del espacio centralizado que ella comporta. La luz natural que se introduce por el óculo procede de esta nueva estructura, amplia y diáfana.

Los artistas suelen tener en cuenta de alguna manera su idiosincrasia haciendo obras pensadas expresamente para esta construcción, ahora desacralizada precisamente por medio de estos trabajos específicos¹⁸. El vacío del presbiterio, resultado de una planta centralizada cubierta por un casquete semiesférico, es un recurso de gran atractivo. La idea de colgar algo desde lo más alto, trabajando con el vacío, ya sea impulsándolo o negándolo, se inscribe en buena parte de los proyectos, mediante colgaduras, objetos y figuras, en que se combinan técnicas diversas. En otras ocasiones, al círculo del espacio centralizado se opone la rigidez de la línea recta, y a la masa, la precariedad de los materiales.

El ojo del lucernario es un punto estratégico para hacer suspender piezas en distintas formas y materias, que de alguna manera trascienden lo sacro en pro de una visión cósmica. Un cilindro de madera de castaño (*F-25*) es la obra que Herminio colgó en 2000¹⁹. Se trata de un elemento que dialoga con el círculo y con conceptos comunes en su producción, como el volumen y el equilibrio, dejándolo caer, sin rozar, sobre el suelo, en oposición dinámica a la contundente arquitectura vertical de la capilla. La intervención de María Cueto (2004) traduce el círculo de la cúpula y del óculo en diversos aros de hierro, entornados por sófora del Japón –una especie de acacia dentro de los árboles péndulos y esféricos, de abundante floración entre verano y otoño– y hojas de esterlicia²⁰. Los reflejos de los anillos y los elementos vegetales hacían vibrar las paredes, la cúpula y el suelo, logrando que la estructura cilíndrica se expanda como un árbol frondoso. Este universo mágico atrapa los sentidos de los visitantes trasladándoles a territorios insospechados, tal vez a la esfera onírica del sueño.

Las posibilidades arquitectónicas y espaciales de la capilla, siendo esencial la presencia de la cúpula, son tenidas en cuenta por el madrileño José Ignacio Díaz de Rábago para su instalación de 2009²¹ (fig. 3). Estamos ante una estructura que une el ojo de la cúpula con el punto central del pavimento, un pilar que materializa la potencia que genera el espacio centralizado, la fuerza cósmica que se proyecta desde la parte alta. Esta vertical, “eje del mundo”, en palabras del propio artista, “conecta ‘la piedra angular, caída del cielo’, aquella desechada en un principio y que más tarde se revelará piedra clave del domo, con la ‘piedra fundamental’, aquella sobre la que se cimienta la construcción”²². Cielo y tierra se fusionan metafóricamente pero, al mismo tiempo, el pilar es un elemento constructivo asociado a la capacidad creadora del ser humano. Las cajas de sidra apiladas, con los colores verde y rojo, es una referencia al territorio, a Asturias, en cuanto son las que transportan botellas de este líquido y por la consideración de que son colores constantes en su arquitectura. Estamos ante un nuevo material y vivos colores para sostener y dinamizar un espacio desacralizado al convertirse en ámbito expositivo. La precariedad del material empleado también podría aludir a la fragilidad e inestabilidad del mundo en el que nos movemos. El verde y el rojo se extienden por los muros de la capilla en cuadrículas numeradas puesto que el artista deseó expresar no solamente conceptos de orden y caos sino de numeración y medida.

Pablo Armesto percibió el poder extraordinario que emerge del óculo de la estructura centralizada para llevar a cabo su intervención, desarrollada entre 2009 y 2010²³ (fig. 4). Nada más apropiado sería consi-

¹⁸ Iniciados en 1990 con el proyecto de José Luis Sánchez, que, como una espada de Damocles –de ahí su título–, debía tender sobre la cabeza de los visitantes.

¹⁹ Rubén SUÁREZ, “Equilibrios y tensiones en el tiempo de la escultura”, en *Herminio. Esculturas*, Gijón, Museo Barjola (catálogo de la exposición celebrada del 1 de agosto al 10 de septiembre de 2000), Oviedo, Principado de Asturias, 2000, pp. 9-12, 44-45.

²⁰ María Cueto. *Semilla y tiempo; Árbol de sueños*, con textos de Juan Zapater y Joseba Urteaga, Gijón, Museo Barjola (catálogo de exposición celebrada del 27 de agosto al 4 de octubre de 2004), Oviedo, Principado de Asturias, 2004.

²¹ J. Ignacio Díaz Rábago: *Habitación Numerada II*, con textos de Eva Dam Jensen, J. Ignacio Díaz de Rábago, Julio Jensen y W. Mike Martin, Gijón, Museo Barjola (catálogo de la exposición celebrada del 23 de abril al 7 de junio de 2009), 2009.

²² *Ibidem*, p. 33.

²³ Pablo Armesto, Gijón, Museo Barjola, VII Beca Museo Barjola (catálogo de la exposición celebrada del 18 de diciembre de 2009 al 24 de enero de 2010), 2009. La instalación se completaba con una serie de piezas hechas con varillas de paraguas y alambre vinculadas igualmente al tema de la lluvia. En su texto en el catálogo, “Llueve sobre mojado” (pp. 7-32), Fernando Castro despliega un interesante estudio en que se valoran planteamientos físicos y simbólicos a propósito del agua, así como los vinculados a las emociones que la misma sugiere.



Fig. 3. José Ignacio Díaz de Rábago, *Habitación Numerada II*, 2009, Gijón, Museo Juan Barjola. Foto: Museo Juan Barjola, © Díaz de Rábago, VEGAP, Madrid, 2019.

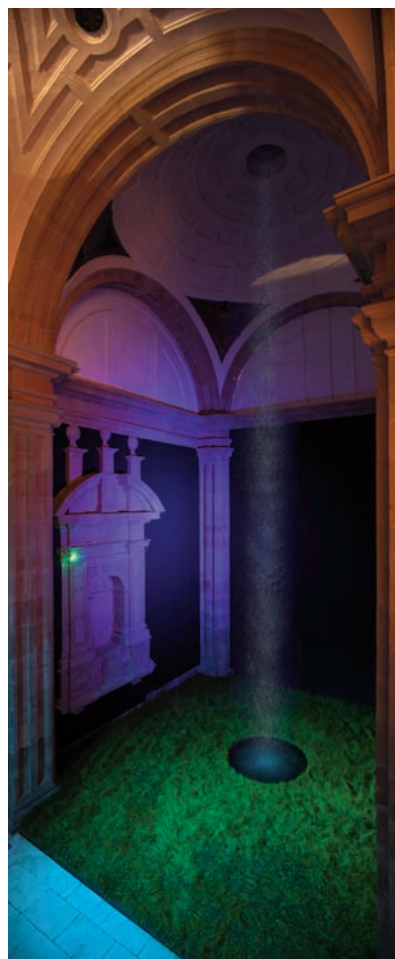


Fig. 4. Pablo Armesto, *Dentro, la lluvia*, 2009-2010, Gijón, Museo Juan Barjola. Foto: Pablo Armesto.

derar que por este hueco debía entrar el agua de la lluvia, como ocurre en el Panteón de Agripa, a pesar de que la cúpula no enlaza directamente con el exterior, sino que está protegida mediante una nueva estructura. Efectivamente, el artista deja caer el líquido sobre un recipiente también circular —entre aljibe, estanque y charca—, entornado por césped, en el espacio comprendido por la base cuadrada de la capilla, aunque realmente bajaba y ascendía gracias a un sistema de bombeo. *Dentro, la lluvia* implica el acceso de un elemento natural en el interior de un espacio expositivo. Cayendo a una altura de 14 metros, una fuente de iluminación de luz blanca, proyectada en un ángulo de 45 grados con respecto a la vertical de la cascada, aporta efectos ópticos que sugieren diversas apreciaciones físicas e inmateriales. Así, una columna sutil enlazaba cielo y tierra mediante un elemento purificador y dador de vida, pudiendo hacerse lecturas vinculadas a lo tangible y a lo espiritual.

Como contrapunto a las intervenciones precedentes, Arancha Goyeneche logra camuflar la arquitectura de la capilla con el empleo de vinilos autoadhesivos de colores que se aferran a los elementos pétreos de mar-

²⁴ Arancha Goyeneche. *Flying to the Moon*, textos de David Barro y F. Javier Panera, Gijón, Museo Barjola (catálogo de la exposición celebrada del 20 de febrero al 12 de abril de 2009), 2009.

cos y soportes²⁴ (fig. 5). Sin embargo, este material, común en su obra, dadas sus características permite en cierto modo reforzar los valores arquitectónicos de la capilla, sugiriendo llenos y vacíos de gran atractivo. Las cintas coloreadas actúan como pinceladas sobre el enlucido de los muros y la piedra de soportes, molduras y hornacinas, creando un polícromo ámbito, ahora desacralizado. Las tiras están sometidas a su máxima tensión y, en oposición, mórbidas en sus bordes, en lo que se deduce connotaciones de distintas tendencias artísticas contemporáneas. Sin emplear materia pictórica convencional, la intervención de la artista santanderina parece en sí misma una exaltación de la pintura y una manifestación de sus nuevas posibilidades.



Fig. 5. Arancha Goyeneche, *Flying to the Moon*, 2009, Gijón, Museo Juan Barjola. Foto: Museo Juan Barjola, fotógrafo Marcos Morilla, © Arancha Goyeneche, VEGAP, Madrid, 2019.

Otro espacio centralizado de un museo para el cual los artistas llevan a cabo proyectos específicos es el panóptico de la antigua cárcel en que se transformó el Museo de Arte Contemporánea de Vigo. En 2006, sus propiedades habían sido aprovechadas por Mónica Alonso con su intervención *Máquina de color carne en día de sol intenso*²⁵ (fig. 6). Esta artista vincula el espacio centralizado rematado con cúpula con el Panteón, frescas memoria y sensaciones tras una estancia en Roma. La gallega parte del concepto de energía que se desprende de la estructura espacial de un amplio espacio cubierto con cúpula, referencia al

²⁵ *Urbanitas*, Iñaki Martínez Antelo y Carlota Álvarez Basso (comis.), Vigo, MARCO. Museo de Arte Contemporánea (exposición celebrada del 3 de febrero al 18 de junio de 2006), Vigo, 2006.

casquete celeste, abierto al exterior desde lo alto. La pretensión de captar ese vigor que procede del exterior y de la propia dilatación espacial del espacio centralizado, le lleva a construir un tubo que la canalice (12 mts de alto x 2,50 mts de diámetro), en un contexto, diríamos, de arquitectura industrial, y una máquina que la reciba, de forma circular, cerrada por seis cilindros con el vaciado de torsos desnudos, en alusión al ser humano que recibe tal potencia. El color azul del tubo se oponía al tono carnosos del artilugio, en realidad, “rojo carne viva” por fuera, y “carne rosada” en el interior, en un juego de metáforas sensoriales y visuales. El sonido, un ruido de máquina, alude a su propiedad terapéutica: calmar el llanto del niño con vibraciones equivale a recuperar los sentidos en el seno materno antes de nacer, producidos por el flujo sanguíneo de la madre, es decir, por su energía corporal.



Fig. 6. Mónica Alonso, *Máquina de color carne en día de sol intenso*, 2006, Vigo, Museo de Arte Contemporánea. Foto: MARCO. Museo de Arte Contemporánea de Vigo, © Mónica Alonso, VEGAP, Madrid, 2019.



Fig. 7. Diego Vites, *Columna sin fin (det.)*, 2013. Foto: MARCO. Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Enrique Touriño.

Los bajantes de plástico para vertido de escombros, con sus soportes y cadenas metálicas, forman parte del perfil de las ciudades del nuevo mundo globalizado. Como parásitos, se deslizan por fachadas desde marcos de puertas y ventanas y de huecos hechos expresamente, cuando no, invaden los patios interiores. Las remodelaciones de las viejas ciudades incluyen estas intervenciones que generan gastos y al mismo tiempo sostienen un tipo de mano de obra en su mayoría inmigrante, cuando no hay detrás intereses asociados a la especulación urbanística. Teniendo como paradigma a Brancusi con su homenaje a los caídos de guerra, en cada uno de estos tubos se ocultan ilusiones y dramas, o bien, en general, son atributos de un mundo en el que el escombros, el desperdicio, la basura, forman parte de la cruda realidad. A diferencia de

la obra del rumano, la de Diego Vites adquiere una éntasis afin al referido soporte arquitectónico, en el panóptico, ahora descontextualizado y transformado en monumento (fig. 7).

Elementos materiales del edificio determinantes de la creación artística

Es interesante comprender cómo elementos de la arquitectura del museo pueden llegar a constituir componentes para la creación artística. En este proceder se puede descubrir la admiración hacia el edificio, pero también la posibilidad de, en cierta manera, deconstruirlo, creando una obra que implique una reflexión sobre el mismo. Michael Asher llevó a cabo una instalación en 1979 consistente en retirar dieciocho placas de aluminio procedentes de la fachada del Museum of Contemporary Art de Chicago trasladándolas al interior y disponiéndolas en un panel visible desde el exterior. Este trabajo se hizo como respuesta a la decisión de remodelar el edificio y de ampliarlo.

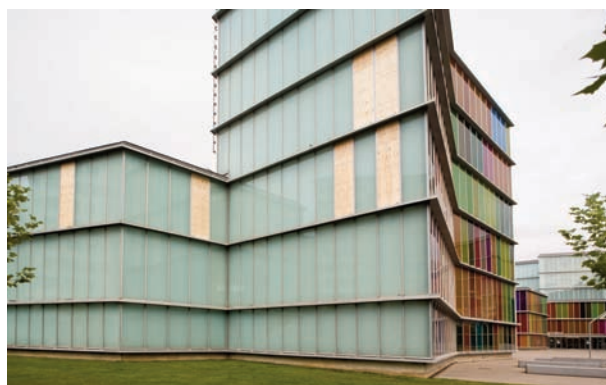


Fig. 8. El Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), con los paneles retirados para la instalación de A Kassen (*Window to The World*, 2009) Foto: MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.



Fig. 9. A Kassen, *Window to the World* (2009), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Foto: MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Cortesía de los artistas.

No deja de ser un atrevimiento la posibilidad de despellejar un icónico edificio de la arquitectura española, de los pocos expresamente creados para la función museística, como el levantado por Tuñón + Mansilla en León en 2005. En el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León, para originar *Window to The World*²⁶, el grupo danés A Kassen empleó seis paneles modulares retirados de su fachada acristalada, usándolos como material para una instalación de característica radial, de llenos y vacíos enlazados por un armazón metálico²⁷. Situado el conjunto en una sala de un modo exento, el visitante podía interactuar con sus quiebros, oponiéndose, en cierta manera, al carácter compacto del diseño del museo. Así, varios de los más de 3.000 vidrios coloreados quedaron deshermanados a fin de generar una nueva obra de arte. Realizar esta pieza implicaba enarbolar unos elementos que han marcado la personalidad del edificio, pero también ironizar acerca de la importancia concedida a la arquitectura en el contexto de los museos y de la proliferación de estos en la España del momento. Tal como quedó uno de los muros exteriores, con la retirada de las láminas se descubría el hormigón con el que está construida la estructura del museo, emergiendo una versión actualizada del histórico asunto de la ruina (figs. 8 y 9).

²⁶ A Kassen. *Window to the World*, Tania Pardo (comis.), León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León. MUSAC (exposición celebrada del 24 de octubre de 2009 al 10 de enero de 2010 en el contexto de Laboratorio 987), 2010. El material de cosas ya hechas o de construcciones suele ser herramienta de trabajo para este colectivo.

²⁷ La configuración recuerda a *The Other Vietnam Memorial* (1991), de Chris Burden.

Arquitectura y memoria en la concepción de la intervención artística

Ha venido siendo habitual en los museos de arte contemporáneo en España que las colecciones se fueran conservando y exponiendo en edificios ya construidos, puestos a punto para la función museística. El artista que lleva a cabo trabajos específicos en este contexto se encuentra con unos parámetros de carácter histórico asociados a estructuras, formas y funciones. No solamente cuentan planteamientos estilísticos sino la evocación que arrastra el lugar. Esta visión también se constata en edificios de nueva planta ubicados en entornos en que se valoran aspectos urbanísticos y paisajísticos imbricados en un devenir social.

El espacio denominado “La Capilla” constituye una sala singular en el contexto del Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid, antigua capilla de los condes de Fuensaldaña rehabilitada como espacio expositivo. Se trata de una construcción del siglo XV, en el ámbito del monasterio de san Benito el Real, que conserva parcialmente sus muros originales, sobre los cuales se elevan los de su acabado cúbico de hormigón blanco, rematado por un falso techo por cuyas ranuras laterales se introduce la luz natural. La arquitectura histórica, ceñida por arquerías ciegas en dos de sus muros, con la irregularidad de la piedra de lo que fue prácticamente una ruina, se combina con la impronta del cubo blanco, de tersas superficies y volumen neutro y eminentemente funcional. A diferencia del resto del museo, para este espacio artistas invitados vienen realizando proyectos específicos en los cuales se tiene en cuenta cuestiones espaciales, formales, lumínicas e incluso su antigua función sacra, siendo la primera intervención en 2003, al poco de inaugurarse el museo²⁸. Como se ha indicado, la propia capilla se musealiza y se transforma en un escenario de convergencia histórica y arte contemporáneo²⁹.

La referencia a la naturaleza de la capilla está presente en *Treinta y tres lágrimas de silencio* (2011), de Rufo Criado, habituado a intervenir en espacios de este tipo. Un audiovisual DVD proyectaba durante 13'16" una serie de 80 imágenes tomadas de la iconografía del arte religioso, vistas en formato circular, alguna de ellas expuesta en el Museo Nacional de Escultura de la ciudad (fig. 10). Este disco visualmente poderoso se encontraba situado donde en su momento lo estaría el altar, y se correspondía con otra circunferencia desplegada en el suelo (impresión digital sobre linóleo), inscrita en un cuadrado de 4 x 4 mts, con el título de *Mandala*. Se trata de formas perfectas coloreadas en un punto de encuentro ubicado en el centro de la capilla, con referencia a la espiritualidad hinduista y budista, pues, como sabemos, esta configuración expresa la armonía cósmica. En el mismo eje, el espectador se encontraba, al acceder a la capilla, con una *Pirámide de luz* (impresión digital sobre *backline*, sobre metacrilato), de 3 mts de altura, símbolo visual de connotación espiritual, cual lámpara a la que asirse cuando se transita por la oscuridad. Así pues, la intervención de Rufo Criado aúna diversas inquietudes en un marco espiritual de trascendencia universal, siendo la capilla vallisoletana el escenario idóneo para esta reflexión.

7 x 5 es una numeración que tiene correspondencia a una forma perfecta. Con ella Dora García creó una parrilla de focos de luz de extraordinaria potencia, que colocó en el muro frontal de la capilla bajo el título *Luz intolerable*³⁰. La artista pretendía con ello captar la atención del visitante, que quedaría deslumbrado de tal manera que le sería prácticamente imposible la apreciación visual de algo que se le pusiera enfrente, casi obligándole a la retirada. Ese muro intensamente iluminado es para la artista una imagen tremendamente atractiva, bella en sí misma. Pero Dora García, nacida precisamente en Valladolid, se enfrenta con este trabajo minimalista a la presión de lo histórico, al hecho de atenerse a las pautas de un espacio dado,

²⁸ VV.AA., *Intervenciones en la capilla de los condes de Fuensaldaña*, Valladolid, Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo, 2010.

²⁹ María Ángeles LAYUNO ROSAS, “La arquitectura de museos en España”, *mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 4 (2004), pp. 40-41.

³⁰ En realidad, formaba parte de una exposición, junto con una “performance”. Dora García. *Luz intolerable y La Esfinge*, Olga Fernández (comis.), Valladolid, Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo, (catálogo de la exposición celebrada del 2 de junio al 19 de septiembre de 2004), 2004.



Fig. 10. Rufo Criado, *Treinta y tres lágrimas de silencio*, 2011, Valladolid, Patio Herreriano, capilla de Fuensaldaña. Foto: Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid.

entendiendo como absurda la inclusión de esta modalidad de “monumento” dentro de un museo, cegando las miradas a su contemplación.

La parodia en torno a la comercialización de la obra de arte se halla implícita en la instalación de Mateo Maté para lo que es la sala 11 del Patio Herreriano³¹. Haciendo un juego con su función de capilla funeraria y con la conocida veneración del mundo católico hacia las reliquias, propone la adquisición de partes de su propio cuerpo, restos que serían entregados cinco años y un día después de su fallecimiento, vendidos con garantía legal incluida. El artista madrileño no deja de ironizar acerca del respeto con que se mira una obra de arte, como si de una reliquia se tratara, pero también llama la atención acerca de su comercialización, e, incluso, sobre la consideración del artista como un ser superior. Después de que Piero Manzoni haya puesto en venta sus propias heces, Mateo Maté hace lo propio con su cuerpo. Entre otras piezas de esta *Reliquias de artista*, destaca una enorme caja de luz que muestra el cuerpo del artista radiografiado, ubicada, precisamente, en uno de los huecos de la capilla, como si fuera la lápida de un enterramiento.

Siendo la capilla de Fuensaldaña un espacio con peso histórico en el conjunto del Museo de Arte Contemporáneo Español, no deja de ser, como hemos indicado, una pieza museística en sí misma, por

³¹ *Mateo Maté. Reliquias de artista*, Teresa Velázquez (comis.), Valladolid Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, (catálogo de la exposición celebrada del 16 de junio al 21 de septiembre de 2008), 2008.

lo cual el hecho de ser contemplada es una de sus particularidades. Esta idea pudo ser tenida en cuenta por el cubano Alexandre Arrechea, con su intervención *Entrada libre para siempre* (2006)³². Su construcción de madera comporta un graderío similar al de un estadio deportivo³³, con lo que plantea el poder de la mirada, consustancial en un museo, y la potencia visual que emerge de la capilla medieval, y quién sabe si también la idea del museo como espectáculo de masas³⁴. Por otra parte, el lenguaje minimalista de esta pequeña arquitectura contrasta poderosamente con las irregularidades de la capilla inherentes a la ruina.

Algunos de nuestros museos de arte contemporáneo se adecuaron como tales a partir de cárceles construidas en el siglo XIX. Ciertas intervenciones artísticas se han concebido vinculadas a sus espacios emblemáticos y a su primitiva función. El centralizado del panóptico forma parte de la estructura radial de prisiones como la de Vigo, transformada en museo para arte contemporáneo. La potencia arquitectónica, espacial y plástica, que se desprende de ese núcleo, circundado, además, por un corredor y rematado por una cúpula, ha generado obras de arte concebidas expresamente para el mismo. Entre 2010 y 2011 la exposición de Almudena Fernández Fariña –*Pattern Panóptico*– adoptó el nombre de esta tipología arquitectónica. La planta de la primitiva cárcel se reproducía en el muro frontal del vestíbulo, en el soporte del papel mediante un proceso de impresión digital, en el que el espacio centralizado se visualizaba con extraordinaria potencia, convirtiendo la cárcel en un recuerdo gráfico.

Trabajo socialmente útil (2008) es el título de una intervención realizada por la cubana Tania Bruguera en el museo antes mencionado, directamente relacionada con la memoria del lugar³⁵ (fig. 11). Una de sus galerías con celdas fue reproducida precisamente en la zona en la que en su momento estaban ubicadas, basándose en fotografías originales. Las puertas oscuras de los cubículos se distribuían en número de cinco a ambos lados, desde las que el espectador se introducía en un espacio provisto de una mesa, una silla y un libro, que se podía leer con iluminación de lámpara muy débil y se suponía redactado por el prisionero. El visitante percibía la experiencia de la falta de libertad cuando se le encerraba –había dos supuestos funcionarios de prisiones uniformados–, con una duración de minutos equivalentes a los años en que el encarcelado permaneció privado de la misma. La participación no premeditada del visitante conllevaba el carácter de “pieza performativa”, con que se ha calificado esta instalación³⁶, al propio tiempo que implica una reflexión que va más allá de la falta del confinamiento físico, pues aborda la coacción hacia la libertad de pensamiento y las trabas a la creación humana. De hecho, la vinculación entre la vida ordinaria y los presupuestos sociales y políticos, actuales o precedentes, es uno de las reflexiones que Tania Bruguera pretende desvelar en sus trabajos, siendo lo artístico un recurso para el pensamiento y la denuncia. La cárcel, una estructura de poder, es herramienta de trabajo, pero, al mismo tiempo que la intervención artística fija su memoria, la hace trascender como espacio para la creación. Tal como se ha dicho, el museo, que había originado un “proceso de mutación de un espacio de angustia y dolor a otro del espíritu y la libertad”³⁷, como institución cultural logra mediante una creación artística contemporánea elevar a condición artística un hecho de trasfondo social, revertiendo funciones ligadas a la memoria histórica y al carácter lúdico del hecho artístico.

³² Teresa VELÁZQUEZ, “Alexandre Arrechea. Entrada libre para siempre”, en *Intervenciones en la capilla de los condes de Fuensaldaña*, Valladolid, Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo, 2010, pp. 44-46.

³³ Espacios públicos de este tipo, como canchas de baloncesto y gimnasios de boxeo, están en la iconografía de este artista.

³⁴ Esta lectura está intensificada por los tres vídeos que se sitúan en los huecos de las zonas de acceso al graderío, ocupados por televisores de plasma que registran imágenes del público que por el espacio de dos días fue visitando el Patio Herreriano, realizadas con cámara oculta desde un punto fijo.

³⁵ Tania Bruguera. *Trabajo socialmente útil*, en *7+1- Project Rooms*, Gerardo Mosquera (comis.), Vigo, MARCO. Museo de Arte Contemporáneo (catálogo de la exposición celebrada del 10 de octubre de 2008 al 19 de abril de 2009), 2008. En esta publicación es interesante el texto de Yoani Sánchez bajo el título “En la celda” (pp. 29-47).

³⁶ Iñaki MARTÍNEZ ANTELO, Introducción, en *7+1- Project Rooms*, p. 16.

³⁷ LAYUNO ROSAS, 2004, p. 384.



Fig. 11. Tania Bruguera, *Trabajo socialmente útil*, 2008, Vigo, Museo de Arte Contemporánea. Foto: MARCO. Museo de Arte Contemporánea de Vigo, © Tania Bruguera, VEGAP, Madrid, 2019.

En la sala 4 de Domus Artium 2002 de Salamanca, un elemento interesante es la reja, el paramento que forma parte de la prisión que, en su momento, fue esta institución cultural, la cual ocupa toda la altura del muro y tiene una anchura considerable, dando acceso hacia la galería con celdas. No solamente se trata de un ingrediente que implica separación de espacios, sino que cuenta con una extraordinaria carga simbólica. Algunas intervenciones hechas expresamente para esta sala constatan que es un componente a tener en cuenta. Cerca de ella, Pablo Alonso pintó en el muro la estatua de la Libertad con el rostro tapado por un burka y otras imágenes alusivas a la situación de Irak por entonces (2004). Vistas a través de la reja de la antigua cárcel impulsaban reflexiones de carácter ideológico. La reja carcelaria sería atravesada por una esculto-pintura (“pintante”) de Fabio Marcaccio, una estructura sinuosa cercana a los 30 mts de longitud y 3 mts y medio de altura que se expandía por la sala y ocupaba el espacio al otro lado de la valla, perforando los barrotes, rompiendo así los límites espaciales y dejando al descubierto el carácter agresivo de un elemento que coarta la libertad³⁸. El artista argentino conjuraba de esta manera un espacio opresivo desvelando al mismo tiempo otro ambiente, el de la creación y disfrute artísticos, inherentes a la nueva función de la primitiva cárcel³⁹.

³⁸ *Fabian Marcaccio. From Altered Paintings to Paintants*, Christiane Meyer-Stoll, Kristin Schmidt y Javier Panera Cuevas, Salamanca, Domus Artium 2002 (catálogo de la exposición celebrada del 15 de abril al 12 de junio de 2005), Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005. *Resqueching Democracy Paintant* (2004), trabajada sobre vinilo y estructura de madera con tintas, óleo, acrílico, silicona y polímero, fue primeramente expuesta en el Kunstmuseum Liechtenstein, con otro planteamiento, prueba de cómo una misma obra adquiere diferente connotación según el contexto arquitectónico y social en el que se exponga.

³⁹ Se reproduce y comenta en *Fabian Marcaccio. Variants*, Octavio Zaga (comis.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM (catálogo de la exposición celebrada del 22 de marzo al 2 de junio de 2013), Las Palmas de Gran Canaria, 2013, pp. 132-139.

La intervención artística llega a recuperar ilusoriamente la identidad de un primitivo edificio que se ha transformado en museo. Se entra así en el contexto de la memoria colectiva y del cambio de uso de edificios históricos para funciones culturales que proliferaron en la España de la democracia. La inglesa Catherine Bertola dibujó en las paredes del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo la arquitectura de la antigua estación de autobuses (ubicada en la misma zona en la que se construyó el museo) a partir de sus planos originales (*Been and Gone*, 2008)⁴⁰ (fig. 12). En *Sido e ido*, la alianza con el lugar se impulsa con el empleo de polvo –aglutinado con agua– sobre el grafito, recogido en los sótanos del edificio y en la catedral de Santa María de la propia ciudad, donde perviven restos de sus primeras murallas. Acostumbrada al trabajo con materiales de desecho, las referidas partículas asumen el papel de metáfora de determinada vida urbana y social, pero incluso proyecta en el presente su carácter de ruina.

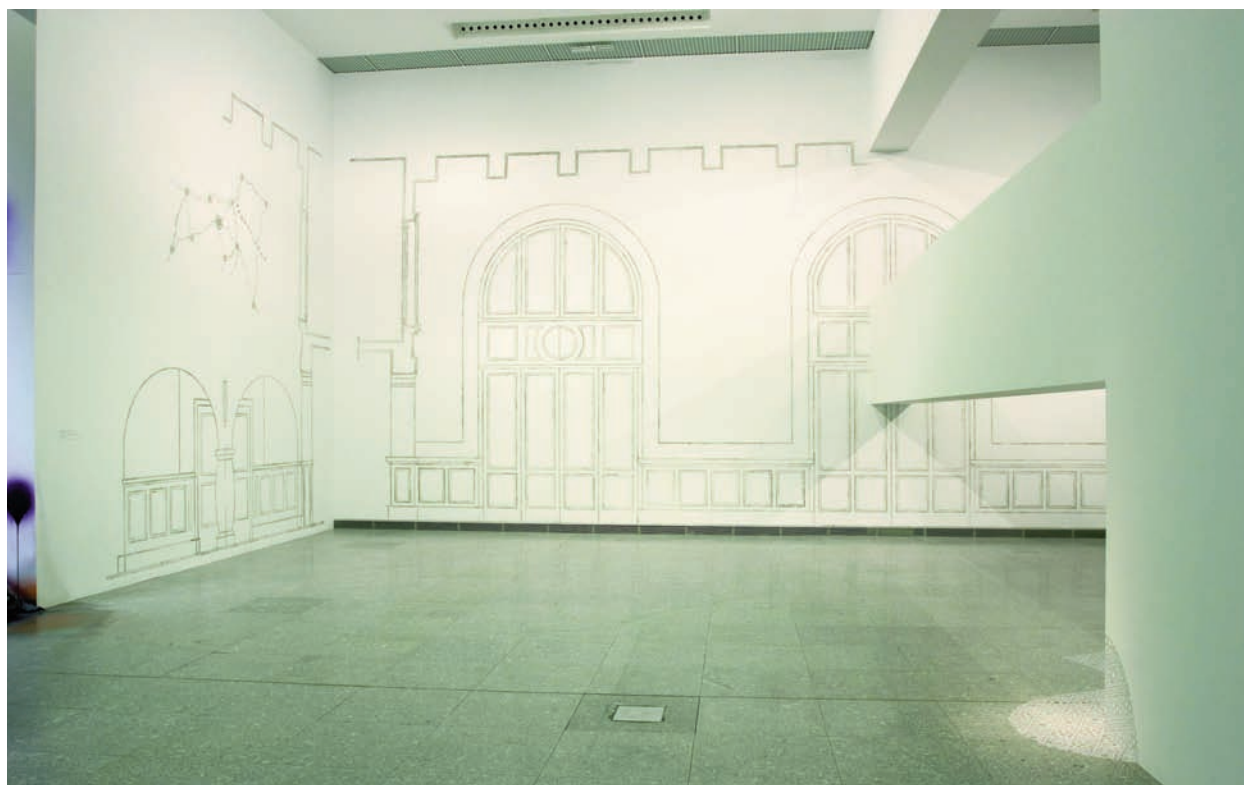


Fig. 12. Catherine Bertola, *Been and Gone (The Old Bus Station, Vitoria Gasteiz)*, 2008, ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Foto: ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Teniendo el precedente del proyecto de Antoni Muntadas –*Situación 1988*–, en el marco de la exposición *Híbridos*, realizado en el entonces Centro de Arte Reina Sofía, en que asoció física y conceptualmente la doble función del edificio de Sabatini (sanitaria y cultural), su primitiva función es el revulsivo para la intervención artística de Alejandra Riera, *poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado]*, en el marco del programa “Fisuras”, desarrollada entre septiembre de 2013 y enero 2014. La idea de sacar a la luz lo que está escondido, reprimido, lo que se oculta a la mirada, subyace en la intervención llevada a cabo en la Sala de Bóvedas, es decir, en los sótanos del edificio, casi como si de una excavación arqueológica se tratara. Para

⁴⁰ *Agitar antes de usar*, Enrique Martínez Goikoetxea (comis.), Vitoria-Gasteiz, ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (catálogo de la exposición celebrada del 6 de marzo al 8 de junio de 2008), 2008, pp. 52-53.

cualquier visitante, impone el descender por las anchas escaleras de piedra hacia los espacios subterráneos del antiguo hospital, con su arquitectura dieciochesca de piedra y ladrillo visto, de gruesos muros y cubiertas de bóvedas, estancias oscuras, iluminadas por la electricidad, y de recorrido sorpresivo. La constatación documental de que, en esos espacios, otrora húmedos y sin apenas ventilación ni contacto con el exterior, existían salas de dementes, incluso una denominada “Maternidad y presas”, es decir, la realidad de que durante décadas bajo el nivel del suelo del actual museo pervivió un submundo de precariedad y deshumanización, lleva a Alejandra Riera a dejar salir afuera “los espíritus del lugar”, y a “retomar contacto con el pasado”. La intervención consistió en abrir un agujero en el suelo y descubrir una trampilla oculta por ladrillos⁴¹. Mediante esta acción se pudo comprobar que la abertura no daba directamente a la calle sino a la planta baja definida por el cuarto de vigilantes, desde donde podía entrar luz y aire. Travesañes de metal, arena y sacos llenos de ladrillo formaban parte de esa excavación ligada a la memoria del lugar.



Fig. 13. Álvaro Siza, Vista del Doble Espacio (1988-1993), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea. Foto: CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, fotógrafo Mark Ritchie.

A propósito del museo y del entorno físico y social en el que se implanta, una de las interesantes propuestas que se ha desarrollado en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela tuvo como escenario el paradigmático Doble Espacio, una de sus salas, amplia, sobria y luminosa, dentro de la estética del cubo blanco. Como elemento particular y definidor cuenta con una pasarela colocada en altura, cercana al muro del fondo, sin barandilla, cual puente sin protecciones, que enlaza un muro lateral con una puerta-ventana que da al exterior, uno de los focos de luz especialmente tratado por el arquitecto (fig. 13). Su

⁴¹ La acción registrada en vídeo tiene una duración de 10', la cual se podía visualizar en un horario establecido por la mañana y por la tarde. La idea de remover tierra dentro de un museo recuerda la acción de Chris Burden en el Museum of Contemporary Art de los Ángeles, titulada *Exposing the Foundation of The Museum* (1986).



Fig. 14. Carme Nogueira/ Apolonija Sustersic, Intervención en el Doble Espacio, 2007, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea. Foto: CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, fotógrafo Mark Ritchie.

carácter de pieza “inútil”, según se ha dicho⁴², intensifica el efecto sorprendente que causa: se la ve, pero no se permite acceder a ella, no forma parte del recorrido del visitante y no es funcional en cuanto ha perdido su impronta de paso y enlace. Apolonija Sustersic y Carme Nogueira realizaron en 2007 una intervención basada en una plataforma situada al mismo nivel que el corredor mencionado, la que permitía el tránsito sin que el visitante se sintiera en peligro y a la que se accedía mediante una escalera colocada justamente a la derecha de la puerta de acceso a la sala⁴³ (fig. 14). Protegida por una barandilla, venía a ser como un mirador abierto al espacio y al mismo tiempo lo fragmentaba en dos plantas, retornando al concepto de vivienda, de dúplex, de altillo. La sala pasaría a ser un espacio desdoblado: para la documentación y la lectura en la parte alta y la presentación de obras y la discusión en la baja. Realmente, se trató de parte del proyecto *Left for Tomorrow* (2006-2007), debiendo ser la plataforma un espacio de uso para los congresistas que participarían en unas jornadas organizadas por el museo⁴⁴. La intervención se expandió más allá de la abertura a ninguna parte que Álvaro Siza colocó en un extremo de la pasarela, ya que, al otro lado, en el exterior del edificio, las artistas levantaron una estructura metálica con una pasarela –continuación de la del arquitecto–, que funcionaba como un mirador y área de encuentro, enhebrando el museo con

⁴² Almudena FERNÁNDEZ FARIÑA, *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la pintura*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2010, pp. 272-273.

⁴³ La intervención formó parte de *A trama rururbana*, proyecto de Carme Nogueira y Pablo Fanego, que especulaba acerca de la configuración social y territorial de Galicia, a propósito del proyecto de la Ciudad de la Cultura de Galicia, en el monte Gaiás de Santiago de Compostela, el cual generó una gran polémica por su idoneidad y coste. Es conveniente tener en cuenta el texto de la Hoja de Sala de la exposición escrito por Manuel Segade.

⁴⁴ *Apolonija Sustersic. Selected Projects 1995-2012*, Colección Arte y Arquitectura AA MUSAC, Berlín, Sternberg Press, 2013, pp. 100, 103. El congreso fue suspendido unas semanas antes de su inauguración.

el parque de Bonaval, primitiva finca y cementerio dominicos (fig. 15). La idea del museo como espacio para la comunicación y el encuentro de ideas y sensaciones, se refuerza con el de atalaya, en donde lo visual y la impronta del lugar sitúan al “visitante” en un contexto sociológico, siendo la impronta del “andamio” urbano la que parasite en los tersos muros pétreos del edificio.



Fig. 15. Carne Nogueira/ Apolonija Sustersic, Intervención en el Doble Espacio, 2007, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea. Foto: CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, fotógrafo Mark Ritchie.

“Una institución como el Centro Gallego de Arte Contemporáneo tiene la obligación de abrirse a su entorno más inmediato, la ciudad de Santiago de Compostela, y a su comunidad, Galicia, para acoger propuestas que fomenten la visibilidad del arte contemporáneo fuera de un contexto específicamente museístico”. En el marco de esta reflexión de su entonces director, Miguel von Hafe Pérez⁴⁵, se encuentra el proyecto de Rubén Santiago, bajo el título *Cálculo*, desarrollado en 2010 en el interior del museo y en su entorno más inmediato (figs. 16 y 17). El elemento que unifica el museo con el exterior es el agua. Hay que tener en cuenta que la construcción de Álvaro Siza se emplaza sobre un acuífero que atraviesa el parque de San Domingos de Bonaval y que en su momento las aguas llegaban hasta la Porta do Camiño o la Praza do Matadoiro, donde nutrían a fuentes y lavaderos. El otro elemento del proyecto es la red pública de canalización que transita por el subsuelo y se yergue en la verticalidad de las casas. El artista gallego creó un entramado de tuberías que, ya sea a nivel del suelo como suspendidas a varios metros de altura, recorrieron no solo el espacio público –con sus peculiares muros de esquisto– sino el interior del museo, introduciéndose en el sótano e insistiendo en su carácter de edificio público.

⁴⁵ *A cidade interpretada. Rubén Santiago: Cálculo*, Pablo Fanego (comis.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea (folleto de la exposición celebrada del 1 de octubre al 28 de noviembre de 2010), 2010.



Figs. 16 y 17. Dos vistas de la pieza de Rubén Santiago, *Cálculo*, 2010, Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela. Foto: CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, fotógrafo Mark Ritchie.

Rubén Santiago pretende con esta instalación que el edificio recupere la memoria del lugar, insertándolo en un contexto paisajístico y social. Hay que tener en cuenta que cuando se construyó hubo que situar en el sótano un dispositivo de bombeo que retuviese y condujese el agua al sistema de alcantarillado municipal. *Drenaje* es el título de la instalación de la cañería, la cual en el interior del museo adquiere connotaciones de escultura industrial. Precisamente, situada en el sótano, el artista ha pretendido darle a esta área –una zona marginal en el edificio– un valor de espacio expositivo. En el interior, la tubería adquiere una lectura de pieza museística, mientras que, paradójicamente, en el espacio público de la ciudad aparenta ser un elemento más de la red de distribución de agua, es decir, funcional.

Interesado por reflexionar sobre el sistema sanitario en torno a las aguas del municipio, el artista altera sus niveles de aditivos químicos, probablemente como metáfora de la contaminación, lo cual registra en un vídeo que se podía contemplar en el interior del museo, bajo el título *Incidencia no computable*, “donde se pueden ver el muestreo continuo del volumen hídrico de agua procesada en la central potabilizadora”, según indica él mismo⁴⁶. El cálculo renal que constituye la pieza titulada *El estado sólido* se vincula con la idea de “acumulación (calcárea, concéntrica)”, sugiriendo “una especie de memoria residual que surge como imagen deformada de aquellas convenciones que ya no responden a las expectativas para las que fueron creadas”, tal como precisa el autor. Probablemente esta piedra de riñón –prestada de una colección particular– entre en la dinámica del museo como institución, a veces, testimonio reducido de aspiraciones y dificultades, necesitado de un drenaje, de una limpieza y de un fluir de ideas, proyectos, colaboraciones, encuentros, etc. Las planchas higrométricas, *Límites del marco de tolerancia*, que aparecían en las salas se basan en “registros que no responden a más criterios que los propiamente burocráticos (convención, conservación, acumulación)”, según el artista, relacionando una vez más la distribución y calidad de las aguas de la ciudad con la función del museo⁴⁷.

Intervención y crítica institucional

El artista ha llegado a ocupar la fachada del museo como soporte para las ideas. Una intervención de este tipo modifica la percepción de la arquitectura y transgrede la imagen del museo como un lugar al que

⁴⁶ Xosé Lois Gutiérrez, “El agua es el agua. Una entrevista con Rubén Santiago”, en *A cidade interpretada. Rubén Santiago: Cálculo*, Pablo Fanego (comis.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea (folleto de la exposición celebrada del 1 de octubre al 28 de noviembre de 2010), 2010.

⁴⁷ *Idem*.



Fig. 18, Vito Acconci, *Park up a building*, 1996, Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago. Foto: CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, © Vito Acconci, VEGAP, Madrid, 2019.

árboles que descansan en macetas en algunos peldaños enhebran el edificio con su entorno⁴⁹, al estar levantado sobre la primitiva huerta del convento de San Domingos de Bonaival⁵⁰.

Otra de las “superficies auto-sustentantes” se situaba en uno de los ángulos: plataformas suspendidas a distinta altura venían a constituir pavimentos de cubículos protegidos por planchas, donde estar y conversar (*House up a building*). De esta manera, Acconci expresaba en el exterior su rechazo a la imagen del museo en cuanto contenedor de testimonios culturales en pro del mismo como espacio para actividades a través del intercambio de ideas⁵¹. *Living off the museum* concuerda con la aspiración que a nivel interna-

se entra, necesariamente, a ver obras de arte. Vito Acconci hizo vibrar en 1996, al poco de inaugurarse, la fachada lateral derecha del Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela con dos intervenciones paradigmáticas (fig. 18). Por entonces, el museo ya se prestaba para el cuestionamiento institucional, lejos del enfrentamiento que a fines de los años sesenta y en los setenta suponían las acciones del grupo Art Workers’ Coalition y del proyecto de Marcel Broodthaers con la creación de su propio museo.

Unas estructuras de aluminio y cable de acero se adosaron a los muros del edificio de Álvaro Siza y con sus bandas verticales, sus líneas diagonales, quiebros y diferentes alturas, contrastaban con la horizontalidad y contundencia arquitectónica y sus paredes sobrias y tersas. Una de las partes consistía en una colgadura escalonada que pendía desde la cornisa a través de barras metálicas. Pequeñas plataformas y varillas metálicas se suspendían desde dieciocho barras que formaban parejas. Este tinglado iba trepando por el muro en dirección diagonal, tal vez como respuesta a la rampa que en la fachada principal facilita el acceso a los discapacitados y al transporte, así como a la escalera convencional que le acompaña en dirección opuesta⁴⁸. Esta estructura subvierte las normas arquitectónicas: no va a ninguna parte. Sin embargo, es posible su tránsito e incluso funciona como lugar de encuentro y mirador. Denominada *Park up a building*, la presencia de la naturaleza es fundamental pues los

⁴⁸ Fietta JARQUE, “Vito Acconci, un artista que reniega del arte”, *El País*, 30 de marzo de 1996.

⁴⁹ En cierto momento Vito Acconci había dicho que concebía la obra “de acuerdo con el territorio”. “Algunas notas sobre el espacio habitado”, en *Vito Acconci*, ed. a cargo de Gloria Moure, Barcelona, Polígrafa, 2001, p. 364.

⁵⁰ Javier San Martín considera que mientras los exteriores de los museos suelen estar definidos por jardines “amables”, es decir, salpicados de flores y esculturas, Acconci los hace encaramar por el muro, tal vez alusión a los jardines colgantes de la antigüedad o parodia de los de la arquitectura contemporánea. Javier SAN MARTÍN, “La calle entra en el museo”, *Lápiz*, 1996 (mayo), nº 122, pp. 60-61.

⁵¹ “Ya que la galería o el museo son lugares en los que la gente se reúne, estos espacios se pueden utilizar como punto de encuentro. Es costumbre que estas personas estén aquí juntas para estar a solas (para estar a solas con el arte y olvidar quién se encuentra a su alrededor). Cámbialo, reuniendo a las personas que estén juntas: el arte se convierte en un lugar para ellos, un lugar

cional afectaba a la institución museística, al infundir en ella cuestiones ligadas a la apertura social, no exclusivamente a la conservación y exhibición, es decir, a la consideración de los museos como “lugares donde estar y cosas que hacer”⁵².

Fachada y espacio público

Las intervenciones *in situ* se expanden hacia el exterior, más allá de las salas y de otros espacios con posibilidades expositivas. La fachada pone en contacto el museo con el transeúnte y el vecindario, pantalla permeable a discursos que trasciendan lo meramente formal y estético y se adentran en aspectos sociológicos e institucionales.

Las fachadas del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas en sus dos sedes (Balcones 11 y 9) son paramentos que los artistas han tenido en cuenta para desarrollar sus creaciones con motivo de exposiciones colectivas. Aquellas se asoman al espacio público del histórico barrio de Vegueta, siendo las intervenciones interesantes recursos para mirar la ciudad de otra manera. En una exposición de 2008, las letras CAAMON agigantadas se intercalaban entre los vanos de la primera planta de Balcones 11, una impresión digital que jugaba con las siglas del Centro Atlántico de Arte Moderno y con la invitación a acceder al mismo⁵³. Su autora, Cecilia Sosa, llenó Vegueta con pegatinas que adhería a cualquier elemento urbano, en las que las iniciales CAAM estaban diferenciadas en negro sobre fondo blanco, mientras ON aparecía en blanco sobre negro. Nuevamente se recurriría a los paramentos exteriores del museo con motivo de la exposición *On Painting* (2013)⁵⁴. Uno de ellos fue intervenido por Laura González: una larga frase lo recorre a nivel de la cornisa para, como si se tratara de una cortina desflecada, ir desmaterializándose a través del lenguaje codificado de las nuevas tecnologías informáticas. En *Agradecimientos* los píxeles iban condensando la pintura blanca conforme el texto descendía, quedando la insinuación de letras y números, es decir, la comunicación que posibilita la escritura coexiste con la abstracción como un recurso de gran fuerza plástica. El texto se disuelve finalmente en pintura, o bien la pintura, al ascender, da cuerpo a la escritura. Esta naturaleza “descompuesta y fragmentaria” adquiere la impronta de un tapiz. Por otra parte, la práctica del dibujo y la pintura, en negro sobre el fondo ocre de la fachada, se advertía en la intervención de Vargas-Suárez Universal en Balcones 11, un quebrado universo abstracto a base de líneas y planos que alteran las formas arquitectónicas del edificio histórico.

Otras intervenciones artísticas afectan a la sociedad en general para donde se conciben e incluso a su pasado como pueblo. Es lo ocurrido con una de Joseph Kosuth titulada *14 Lugares del Significado / 14 Locations of Meaning*, presentada desde el 2000 en diferentes ciudades extranjeras, dejando constancia de cómo una misma obra, con variantes, es posible que se presente en espacios diferentes adquiriendo en cada

que los refuerza, más que un espacio que ellos trasladan a la imagen que tienen enfrente. El espacio de la galería puede convocar a la gente a una reunión, puede convocar la reunión: la galería se utiliza como plaza pública” (“Algunas notas sobre el espacio habitado”, en *Vito Acconci*, p. 364).

⁵² Conferencia de Vito Acconci, “Espacio público en un espacio privado” (1995), en *Vito Hannibal Acconci Studio*, Corinne Diserens (comis.), Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona (catálogo de la exposición celebrada del 19 de noviembre de 2004 al 14 de febrero de 2005), 2004, pp. 416-417.

⁵³ Según indica Alicia Murriá, CAAMON, es decir, “Venga”, “Vamos” artista para la autora, “es también, más allá de un simple juego de palabras, una leve punzada a la institución museística que rubrica la necesidad de un continuado cuestionamiento de su actividad, de su estructura, de sus objetivos, y señala su responsabilidad como servicio público impulsor de conocimiento, reflexión y debates”. *Distorsiones, documentos, naderías y relatos. 7.1 y 8.1*, Alicia Murriá, Gopi Sadarangani y Néstor Torrens (comis.), Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno (catálogo de las exposiciones celebradas del 26 de enero al 25 de marzo de 2007 y del 25 de enero al 20 de marzo de 2008), 2009, pp. 274-277.

⁵⁴ *On Painting [prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá]*, Omar-Pascual Castillo (comis.), Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno (catálogo de la exposición celebrada del 1 de marzo al 7 de julio de 2013), 2013, pp. 218-219.

uno de ellos una identidad propia. La palabra “significado” ejerce de protagonista al reproducirse en 14 idiomas utilizando el medio técnico de la luz de neón. En Canarias la distribuyó a lo largo y ancho de la fachada de Balcones 9⁵⁵. Se trata de un término con el que ha trabajado desde mediados de la década de los sesenta, y con él se introduce en su peculiar modo de expresarse a través de la lingüística. Las palabras engloban conceptos que para Kosuth trascienden las lecturas eminentemente estéticas, entrando en el ámbito de la conciencia social. Si en Italia, en el Castel de Sant’ Angelo, eligió el color azul –con referencias a Dios y a Giotto–, para Las Palmas ha seleccionado el amarillo, en alusión al pájaro canario, si bien puede trascender a los propios habitantes de Canarias. La lectura va aún más allá puesto que Kosuth ha incorporado el wólof, una lengua hablada en Mauritania, Senegal y Gambia, lo que implica tener presente no solamente el pasado aborigen de los canarios –ligados a suelo africano–, sino la presencia en el archipiélago de inmigrantes de estos países.

El deseo de romper con el muro, como barrera incómoda entre el espacio interior y el exterior, se contempla en creaciones artísticas surgidas desde los años sesenta. En esta aspiración colaboraría la arquitectura de los ochenta y noventa, de estructuras y formas abiertas, con la pretensión de establecer diálogos con el entorno, apropiándose de determinados elementos arquitectónicos del espacio público, rompiendo sus muros mediante aberturas y haciendo permeable la arquitectura⁵⁶.

En la vinculación entre museo y espacio público, el Museu d’ Art Contemporani de Barcelona ha llevado a cabo interesantes proyectos. El paramento acristalado de su cuerpo central, que proporciona luz natural hacia el interior y mediante su naturaleza diáfana conecta el espacio interior del museo con el exterior de la plaza, se dinamiza con la variedad de colores que formaron parte de la intervención de Lothar Baumgarten. Insertar una amplia gama de colores en la immaculada fachada del edificio levantado por Richard Meier no deja de ser un atrevimiento, provocando un impacto visual de extraordinaria belleza al contemplar el edificio desde la plaza dels Àngels o bien a partir de su atrio interior. El alemán, en 2008 aplicó el color mediante impresiones fotográficas bidimensionales en la zona del centro de la crujía frontal de este volumen prismático, en su paramento acristalado, un muro-cortina apaisado que proporciona luz natural al edificio⁵⁷. El cian, el amarillo, el magenta y el negro lo cubrían intermitentemente. Es de suponer que, en el interior, en el atrio con rampas longitudinales de acceso a las plantas superiores (elemento que tanto caracteriza a este museo atravesando la fachada de un lado a otro, destinadas a la circulación vertical del público), los diferentes colores incidían en la apreciación de la arquitectura. *Imago Mundi (L’ autre et L’ ailleurs)* (1988, 2008) depende de la guía de color *Kodak Print your own color patches (Imprime tus propias cartas de color)*, gracias a la cual se transforma la fachada acristalada en un divertimento visual de formas triangulares. Sin embargo, el colorido va más allá de lo ornamental ya que con la variedad cromática y la universalización de la carta de colores de la fotografía, el artista pretendía expresar la diversidad étnica que hay en nuestro planeta⁵⁸.

Es lógico que el entorno del citado museo catalán fuera cómplice de su programación cultural por cuanto surgió de un polémico proyecto enmarcado en un Plan Especial de Rehabilitación Integrada que implicaba la regeneración del barrio del Raval. *De cara al público*⁵⁹, generó un tipo de trabajo en que partici-

⁵⁵ Pina OGEA, “Significado: Entendimiento”, en *Joseph Kosuth, 14 Lugares del Significado/ 14 Locations of Meaning*, en *Joseph Kosuth. Terra Ultra Incógnita*, Álvaro Rodríguez Fominaya (comis.), Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno (catálogo de la exposición celebrada del 27 de febrero al 15 de abril de 2007), 2007, pp. 4-12.

⁵⁶ Ello se aborda en cierta manera en Paul ARDENNE, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, 2006.

⁵⁷ En el contexto de la exposición, sobre todo fotográfica, *Lothar Baumgarten. Autofocus retina*, de la que también formaba parte *Ecce-Homo* (2002), obra instalada en la capella dels Àngels.

⁵⁸ El considerado “artista antropólogo” se ha introducido en la mirada hacia otras culturas en diversas instalaciones, como *AMERICA Invention* (1985-1988), desarrollada en torno a la espiral del Guggenheim de Nueva York en 1993.

⁵⁹ *Fabricaciones/Fabrications*, Xavier Costa (comis.), Barcelona, Museu d’ Art Contemporani de Barcelona (catálogo de la exposición celebrada del 8 de febrero al 20 de abril de 1998), 1998.



Fig. 19. Ábalos & Herreros, *Hacia una arquitectura blanda y peluda*, 1998, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Foto: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, fotógrafo Jordi Bernadó.

paron varios autores en su fachada y en el entorno, entrando de lleno en el concepto del museo sin muros⁶⁰. Dentro de la impronta del camuflaje se encuentra la intervención de Iñaki Ábalos y Juan Herreros, ya que revistieron con tela plástica el volumen de planta curvilínea que sobresale en el extremo norte de la crujía frontal, un contrapunto organicista a la arquitectura rectilínea predominante, intervención que se prolongó a un elemento plano del lado opuesto, que se proyecta fuera del muro, uno de los elementos que implica la apertura del edificio hacia el espacio público de la urbe (fig. 19). Es interesante comprender que este recubrimiento tenía un estampado floral de vivos colores (rojo y amarillo), lo cual se oponía al immaculado blanco característico de las obras de Richard Meier. La base de la torre se ocultaba parcialmente

⁶⁰ Historiadores como Rosalind KRAUSS ("Postmodernism's Museum without Walls", en *Thinking About Exhibitions*, ed. de R. Greenberg, B. W. Ferguson y S. Nairne, Londres, Routledge, 1996, pp. 341-348) y Andrew McCLELLAN ("A Brief History of the Art Museum Public", en *Art and Its Publics*, ed. de A. McClellan, Malden, MA, Blackwell, 2003, pp. 1-50), entre otros, han teorizado sobre este fenómeno, uno de los puntos a tener en cuenta por María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ en *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 196-201.

mediante una tela fina transparente –como si la estructura estuviera enfundada–, cuyo color negro favorecía la ilusión de que estuviera suspendida sobre el blanco pilar del soporte. El título *Hacia una arquitectura blanda y peluda*, es un guiño al texto de Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), con quien el americano tiene tantos puntos de confluencia, pero también a la predicción de Dalí de que la arquitectura del futuro tendría esa morfología⁶¹. La rugosidad de la lona plástica, convenientemente estirada, y el carácter informe de la tela negra (que también remataba el plano de la fachada recubierto de plástico) incidían por oposición con la tersura mural del lenguaje del autor del edificio.



Fig. 20. Museu d'Art Contemporani de Barcelona e intervenció de Madgalena Jetelová, *Dislocation*, 1996. Foto: Colecció MACBa. Centro de Estudios y Documentación, Fondo Histórico MACBa, fotógrafo Rocco Ricci.

Construido entre 1991 y 1995, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona generó intervenciones artísticas motivadas por las alteraciones arquitectónicas, urbanísticas y sociales que trajo consigo en el barrio del Raval. Un edificio de nueva planta, con una arquitectura singular y dedicado a la contemporaneidad, debía ser un revulsivo que favoreciera otro acercamiento a ese centro histórico al que se le tenía por degradado. Celebrada en 1996, la exposición *MIRADAS (sobre el Museo)* contaba con obras singularmente ligadas a estas tensiones⁶². La destrucción de viviendas que implicó su construcción fue esencial en el trabajo de

⁶¹ Salvador DALÍ, *Los cornudos del viejo arte moderno* (1956), Barcelona, Tusquets Editores, 1990, pp. 37 y 41.

⁶² Antònia María PERELLÓ, “Arte, arquitectura, museo”, en *MIRADAS (sobre el Museo)*, Antònia Maria Perelló (comis.), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (catálogo de la exposición celebrada del 28 de junio al 24 de septiembre de 1996), 1996, pp. 178-182. Esta exposición es mencionada en libros sobre los museos de arte contemporáneo en España como paradigmática en el tratamiento por parte de los artistas plásticos de la arquitectura en cuanto recurso para la creación y la crítica. María BOLAÑOS, *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, 1997, p. 460; LAYUNO ROSAS, 2004, p. 280.

Ignasi Aballí: en el interior del museo, en una pared lateral y en el atrio, distribuyó cinco elementos rectangulares que correspondían, no literalmente, a restos de otras tantas viviendas de un edificio derribado. En *Enderroc*, tiempo y memoria se entremezclaban y esos sencillos restos sugerían historias de personas y vivencias familiares, como los que se aprecian frecuentemente en los derribos de viviendas urbanas. Ligada al entorno se encontraba también la intervención de Madgalena Jetelová bajo el título *Dislocation*: se trataba de la hipótesis de desmontar el edificio y distribuir las múltiples placas de aluminio lacado de su immaculado revestimiento por los muros de las casas del entorno, previa numeración. De hecho, diversas fachadas se cubrieron con estas láminas, (fig. 20), camuflando sus balcones enrejados, interrumpiendo como elementos inapropiados en las superficies de la vieja ciudad y contrastando la tersa e immaculada placa metálica con la rugosidad de la ciudad histórica⁶³.

Por su parte, *Bridge Walkway*, del japonés Tadashi Kawamata, también tuvo en cuenta el medio urbano (fig. 21). Una precaria estructura de tablas de madera industrial elevada sobre soportes metálicos pone en contacto el museo con el espacio vivencial de las casas, llegando al nivel del alto muro de hormigón que separa ambos territorios física y conceptualmente⁶⁴. Un pretil funciona como elemento de seguridad y al mismo tiempo convierte este puente en un mirador. Se trata en realidad de una pasarela que no conduce a ningún sitio, que más que enlazar deja constancia de planteamientos opuestos, un lugar para reflexionar sobre el museo y su implantación en un barrio histórico con todas las tensiones que ello conlleva: “El público, indicaba el artista, accede al puente a pie desde el museo, piensa en el origen del lugar, llega al mirador y vuelve la mirada al museo para reencontrar la relación o la diferencia entre el edificio blanco y moderno y el entorno que lo rodea”⁶⁵. En este sentido, también se pone en evidencia la precariedad de la arquitectónica del entorno —con sus



Fig. 21. Tadashi Kawamata, *Bridge Walkway*, 1996, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Foto: Colección MACBa, Centro de Estudios y Documentación, Fondo Histórico MACBa, fotógrafo Rocco Ricci.

⁶³ Años más tarde, en 2003, la artista instalaría 21 placas de cristal del Centro Kursaal de San Sebastián en el interior del Koldo Mitxelena, depositándolas irregularmente en el suelo de uno de los patios, con lo cual lo hacía intransitable. Piedad SOLÁNS, en *Arquitecturas excéntricas*, Piedad Solans (comis.), San Sebastián, Centro Cultural Koldo Mitxelena (catálogo de la exposición celebrada del 4 de febrero al 19 de abril de 2003), 2003, pp. 60-73.

⁶⁴ Son frecuentes sus frágiles construcciones de madera en ciudades históricas, conectando espacios, dialogando entre lo nuevo y lo antiguo. El corredor elevado es una de sus tipologías, recorriendo calles, atravesando plazas y entornando edificios históricos, siendo una intervención próxima a la barcelonesa la titulada *Bridge and Archives*, en los exteriores del Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau, Alemania.

⁶⁵ *MIRADAS (sobre el Museo)*, Antònia Maria Perelló (comis.), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996 (catálogo de la exposición celebrada del 28 de junio al 24 de septiembre de 1996), p. 185. Se reproduce en diversos catálogos de exposiciones: *Tadashi Kawamata: Haus der Kunst*, Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst (catálogo de la exposición celebrada del 29 de julio al 27 de septiembre de 1998), 1998, p. 72; *Tadashi Kawamata: work in progress: Project in Toyota City: proposals*, Toyota Aichi, Toyota Municipal Museum (catálogo de la exposición celebrada del 29 de junio al 3 de octubre de 1999), 1999, p. 83; *Kawamata. Walkway*, Tokyo, Museum of Contemporary Art (catálogo de la exposición celebrada del 9 de febrero al 13 de abril de 2008), 2008, p. 160.

lentos y vacíos, sus texturas y policromía y su compleja trama urbana y social–, con respecto a la fortaleza de la arquitectura del museo, con su lenguaje racionalista y su color blanco, como metáfora de cómo la ciudad se purifica a través de la implantación de instituciones como esta.

En el Centre Pompidou Málaga encontramos una variante más del tipo de obras elaboradas expresamente para un marco arquitectónico, que con el tiempo adquiere la impronta de lo perenne. Se trata de un inmueble adaptado, diseñado en 2013 por Javier Pérez de la Fuente y Juan Antonio Marín Malavé, arquitectos de la gerencia de Urbanismo, organizado con dos niveles. Al exterior, con 12 mts. de altura, la imagen que cobra fuerza plástica es un cubo construido con cristal y acero, un elemento transparente que permite a modo de claraboya el acceso de luz natural, pero también constituye un lleno en el diseño urbano y un vacío en el interior del museo. Es precisamente esta estructura con la que se le identifica en la actualidad. El francés Daniel Buren recibió el encargo de llevar a cabo una intervención en el edificio, eligiendo esta minimalista protuberancia, a la que tituló *Incubé* (2015), es decir, incubado, dentro del cubo (fig. 22). Artista con una larga trayectoria a la hora de intervenir en edificios y en espacios públicos, *in situ* es el término de su preferencia para este tipo de producciones específicas, en las que llega a contar factores variados, como el soporte arquitectónico, la estructura, el lugar, la luz natural, los reflejos, etc. La percepción del espectador queda continuamente dinamizada por los recursos naturales y artificiales de los que se vale el artista, como la luz y el color, de tal manera que contribuyen a generar espacios cambiantes en un mismo marco arquitectónico. Con un sentido rítmico (36 por cada lado), en el cubo malagueño las placas de cristal se cubren con las características rayas verticales que le dieron renombre, y con colores, desencadenando pulsaciones cromáticas y lumínicas que no solamente afectan al exterior sino al interior de este lucernario. Las láminas lisas de vinilo autoadhesivo constituyen uno de sus materiales preferentes. Estos lienzos plásticos debido a la interferencia de la luz solar proyectan reflejos coloreados en el interior, siempre cambiantes a lo largo de las horas del día y de las estaciones, rompiendo los límites de la arquitectura, la escultura y la pintura, en un todo integrador, por lo que “la experiencia estética está asociada a la experiencia física del espacio”⁶⁶. Ya sean estas superficies transparentes como traslúcidas, a través de filtros teñidos, el mirar al otro lado de, se hace nítido o tiene la opacidad que confiere la textura⁶⁷.

Según ha confesado el propio Buren, no dejó de sentirse sorprendido ante la respuesta de los malagueños, rápida y entusiasta, a su obra, siendo consciente de que la incertidumbre es uno de los condicionantes a tener en cuenta cuando se trabaja en espacios públicos. El cubo, por su forma y colorido, se yergue como una “marca registrada” de la misma ciudad, en palabras del artista: “es maravilloso comprobar cómo se ha integrado en la ciudad y en la vida de la gente, tanto de aquí como de fuera. Cuando realizas un trabajo como este nunca sabes qué va a suceder”⁶⁸. Es debido a esta intervención cómo el Pompidou de Málaga ha llegado a tener un elemento exterior de reconocimiento visual, identificándolo, incluso, como institución, y contribuyendo a insertarla en el contexto urbanístico y social de la ciudad. Al fijarse en la memoria colectiva, la municipalidad de Málaga ha considerado la idea de su permanencia, sin duda, algo

⁶⁶ Doris KRYTOF, “L’oeuvre comme chorégraphie et événement”, en *Daniel Buren: allegro vivace*, Cora von Papel (comis.), Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle (catálogo de la exposición celebrada del 12 de febrero al 22 de mayo de 2011), 2011, pp. 15-19.

⁶⁷ La intervención de Buren en Málaga se acerca a propuestas llevadas a cabo para inmuebles culturales, tales como las fachadas del Neues Museum de Nuremberg (2009) y del Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (MAMCS) (2014-15), así como el interior del Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead (2014), para algunas de las cuales ha empleado espejos que permiten aún más la posibilidad de efectos cambiantes y sorprendentes. En el Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam Luxembourg), Buren llegó a reproducir el espacio centralizado del Grand Hall construido por Ieoh Ming Pei pero alterando las características de sus paramentos sobrios y ocres mediante el uso del cristal y el color –Architecture, contre-architecture: transposition (2010-11)–, llegando recientemente (2016) a un punto álgido de decorativismo y lenguaje repetitivo en el cubrimiento de las hinchadas velas que Gehry diseñó en la Fondation Louis Vuitton de París.

⁶⁸ Antonio Javier LÓPEZ, “Daniel Buren: ‘el cubo es la marca registrada de Málaga’”, entrevista con Daniel Buren, *Diario Sur*, 20 octubre 2017 [en línea] <http://www.diariosur.es/culturas/cubo-marca-registrada-20171020215003-nt.html> [Consulta: 25 de enero de 2019].



Fig. 22. Daniel Buren, *Incubé*, 2015, Centre Pompidou Málaga. Foto: Centre Pompidou Málaga.

contradictorio para este tipo de obras. A pesar de ello, ha sido adquirida a su autor, cuando hasta el momento se le había pagado por su temporalidad. El propio Buren ha resaltado esta incongruencia, al menos aduciendo la caducidad de los materiales empleados y el efecto pernicioso de la luz natural. El Museo Pompidou Málaga se inserta en una política municipal de apertura de museos con colecciones foráneas y, por ello, en suspensión permanente, criticada por algunos, elogiada por otros, lo cual, a su vez, ha generado proyectos de artistas malagueños que aportan una reflexión hacia este modelo museístico.

La intervención como creadora de nuevos espacios

Generar otros espacios en edificios ya concebidos es un desafío para cualquier artista. Gregor Schneider lo logró de una manera sorprendente en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles⁶⁹ (fig. 23). Su intervención consistió en una gruesa tubería que discurría paralela a la fachada, se introducía en el edificio y se bifurcaba, desarrollándose tanto horizontal como verticalmente hasta ir a parar a puntos muertos. Precisamente este término lo había empleado en otras ocasiones, alusivo a territorios donde la ausencia asume el valor del silencio y la reflexión⁷⁰. *Dead End* transgrede las normas de acceso a un edificio ya que

⁶⁹ *Punto muerto*. Gregor Schneider, Veit Loers (comis.), Móstoles, Centro de Arte Dos de Mayo-CA2M (catálogo de la exposición celebrada del 28 de octubre de 2011 al 26 de febrero de 2012), 2011.

⁷⁰ *Totes Haus u r 1985-1997 (La Casa muerta u r)*, es el título de una exposición con varias instalaciones celebrada en la Kunsthalle de Frankfurt am Main, en 1998, preámbulo a la del Pabellón Alemán en la Bienal de Venecia 2001, con la que consi-

es por la boca del tubo por donde se ha de entrar, quedando anulados los pasos oficiales a las salas de exposición de la primera planta. El círculo impone y la propia tubería obliga al visitante adoptar una disposición corporal forzada. La experiencia física se intensifica a lo largo del recorrido, paralela a un estado de ánimo excitante. La inquietud sobreviene desde el principio y la sospecha de que algo puede ocurrir intensifica el avance. A la sensación de angustia espacial se aúna el vértigo de la sospecha⁷¹. Precisamente, una de las características que identifican la obra de Gregor Schneider es su capacidad para generar complejas situaciones físicas y anímicas, de perplejidad, desorientación y curiosidad, en que la arquitectura (real y ficticia) cobra interés en cuanto espacio para la percepción. El visitante llegaba a acceder a cinco espacios ya creados por el artista en años precedentes, estancias de otros proyectos, habitáculos cúbicos en oposición formal con la tubería, en los cuales el silencio estremecedor de la nada se apodera del visitante.



Fig. 23. Gregor Schneider, *Punto muerto*, 2011, Móstoles, Centro de Arte Dos de Mayo. Foto: Centro de Arte Dos de Mayo, © Gregor Schneider, VEGAP, Madrid, 2019.

Diversas son las referencias que se han mencionado ante este laberinto diseñado por el artista alemán, camuflado con el edificio mediante sus bandas y tono rojizo, y en cuanto tubería se asociaba con la arquitectura industrial y con la “high tech”, pero también con las galerías horadadas por insectos constructores. En

guió reconocimiento internacional. En 2008 presentó su proyecto END en el Museo de Mönchengladbach. Haus u r (Casa u r) surge a partir de 1985, cuando en su propia casa el artista comenzó a construir pequeñas estancias, constantemente renovadas, año tras año, llenas de la poesía del misterio y del drama de la existencia humana, que adquirirían un planteamiento expositivo cuando en 1997 las iría mostrando en eventos públicos.

⁷¹ La sensación de claustrofobia emerge en los espacios diseñados por Schneider, a partir de unas habitaciones dentro de otras, de puertas y ventanas (funcionales o cegadas), de tabiques que se deslizan, de corredores que no van a ninguna parte, de recovecos y espacios estratificados, ya estén en la oscuridad o alumbrados por luz artificial. David MORIENTE, “La ficción distópica de Gregor Schneider”, en *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo, 1970-2008*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 219-251; David MORIENTE, “Claustrofilias”, en *Punto muerto. Gregor Schneider*, pp. 159-165.

cualquier caso, *Dead End* evidencia su impronta de “escultura espacial” (Veit Loers), desafiando los espacios convencionales del centro de arte, excavando el cuerpo mismo del edificio. Con esta intervención, el autor asume un renovador concepto de obra de arte y otra manera de vincularla al espacio institucional que la acoge.

Metáfora de la ampliación del museo a través de la *performance*

Siendo la cuestión de la ampliación del museo una de las que dinamizaron la vida cultural de España en las décadas de los ochenta y noventa, Mainer López reflexiona con cierta ironía sobre la hipótesis de la ampliación del Guggenheim Museo de Bilbao en *AdosAdos* (figs. 24, 25). De la impactante proyección de este museo en el tejido urbanístico y social de la ciudad, así como de su reconocimiento internacional, es prueba el nutrido Colectivo Amigos del Museo, quienes participaron en la “performance” en que constituyó la intervención. Es habitual en el trabajo de esta santanderina las acciones concebidas a través de convocatoria pública, haciendo partícipe de su trabajo a un variado grupo de personas, en el cual, la idea de la individualidad, tradicionalmente asociada a la imagen del creador, da paso a lo colectivo⁷². En este caso, previa solicitud, después de cursar la invitación a 15.600 miembros, la actuación se desarrolló con motivo del X aniversario del museo, en un 7 de octubre de 2007 (10:30 h.)⁷³. Cientos de personas convenientemente agrupadas sostuvieron unas piezas que simulaban las placas de titanio que revisten el edificio de Frank Gehry. Las imágenes tomadas desde lo alto constatan la integración del nuevo espacio a la red de estructuras del edificio, y su forma en cuña similar a ciertas configuraciones del mismo. El elemento humano, el material y el color, participan de un simulacro en que entran en juego valoraciones arquitectónicas, escultóricas y cromáticas. Este nuevo cuerpo arquitectónico queda momentáneamente “adosado” (en correspondencia con el título de la performance) al preexistente, en una nueva y sorprendente concepción de arquitectura efímera⁷⁴. En realidad, se trató de dos acciones, pues en una segunda las placas lograron “levantar” una pared, cuando los amigos parecían manifestantes con pancartas o un ejército provisto de escudos⁷⁵, entendiendo el museo como una fortaleza o un bien que hay que proteger.

Una acción conceptualmente muy cercana a la antes comentada, denominada *Eclats*, Mainer López la desarrolló en el exterior del Centre Pompidou Metz, con motivo de su inauguración, el 15 de mayo de 2010, de noche, cuando cientos de personas provistas de paraguas que se iluminaban desde el interior mediante una linterna –por mimesis con la formación del edificio de Shigeru Ban y su característico remate–, se congregaron de tal manera que aparentaba que el museo se extendía aleatoriamente por el espacio público.

⁷² VV.AA., *Arte emergente en España: 50 nuevos talentos*, Madrid, Vaivén, 2006, p. 126.

⁷³ La artista había pensado que 300 miembros sería una cifra adecuada, pero que podría ser incluso hasta un máximo de 1.000 (de hecho, fueron 1.100 personas). El material fotográfico y el vídeo en la web del artista dejan constancia de su desarrollo (<http://www.mainerlopez.com/videos/adosados/>). Esta propiedad de transformar los espacios, naturales y urbanos, la ha puesto en práctica en diversas modalidades y con la participación de gran número de personas en otras acciones de extraordinaria creatividad. La acción colectiva de la “performance” social implica una forma específica de ver el espacio y de entender el lugar. *Deconstruye tu ciudad*, Paco Pérez Valencia (comis.), Sevilla, Espacio Escala (catálogo de la exposición celebrada del 3 de abril al 25 de mayo de 2008), Sevilla, CajaSol, Obra Social, 2008, p. 52.

⁷⁴ El camuflaje forma parte de la iconografía de la artista (Sergio RUBIRA, “¿En qué se diferencia el camuflaje del disfraz?”, en *Mainer López*, San Sebastián, Mainer López-Diputación Foral de Gipuzcoa-Gobierno Vasco-Galería Distrito Cu4tro, 2005). A propósito de la ampliación de los museos como argumento formal y crítico, conviene tener en cuenta la intervención de Santiago Cirugeda en el Espai d’Art Contemporani de Castelló (EACC), bajo el título de *Prótesis institucional 2* (2005), una estructura adosada a uno de los muros de hormigón del centro con un carácter parasitario. Con esta obra, del mismo año en que se inauguró la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el autor pretendía llamar la atención sobre el papel preponderante que se le estaba concediendo a la arquitectura, levantadas expresamente o ampliadas, en detrimento de las colecciones y de sus funciones sociales.

⁷⁵ Rosa MARTÍNEZ, “Mainer López”, en *Chacun à son goût (Cada uno a su gusto)*, Rosa Martínez (comis.), Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao (catálogo de la exposición celebrada del 17 de octubre de 2007 al 3 de febrero de 2008), 2007, p. 54.



Figs. 24 y 25. Dos vistas de la pieza de Mainer López, *Ados Ados*, 7 de octubre de 2007, Bilbao, Guggenheim Museo de Bilbao. Foto ©FMGB Guggenheim Bilbao.

Las intervenciones artísticas que hemos venido comentado demuestran cómo en España desde los años ochenta el arte contemporáneo está asociado a una nueva imagen de museo que trasciende su definición canónica, con su propia arquitectura como material de trabajo y escenario en el que emergen valoraciones de carácter formal, social e institucional.

ANA ÁVILA es Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, después de haberlo sido de la Universitat de Barcelona. Tanto su docencia como su investigación se ha dirigido hacia el arte moderno y contemporáneo. El renacimiento ha constituido un foco de atención, tal como testimonian distintas publicaciones sobre pintura y grabado. Las técnicas artísticas, la conservación de bienes culturales y la dinámica del museo conforman otros de sus intereses, sin obviar su acercamiento a la literatura, ni sus libros sobre aspectos diversos del patrimonio cultural canario.

Email: ana.avila@uam.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8832-3191>