

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



TRABAJO FINAL DE MÁSTER ***Máster Oficial Interuniversitario en Gestión Cultural***

TÍTULO: La desmaterialización del museo de arte contemporáneo. Una propuesta de catálogo de museografía a cielo abierto.

Dirigido por: Núria Ramón Marqués

Presentado por: Adela Rosa Cerezo Muñoz

CURSO 2020-2021

ÍNDICE

PRIMERA PARTE	4
1. Introducción	4
2. Objetivos	7
2.1. Objetivos generales	7
2.1. Objetivos específicos	7
3. Metodología	9
3.1. Pregunta de investigación	9
3.2. Diseño de la investigación	9
4. El museo. Desde su nacimiento hasta nuestros días	11
5. Una aproximación a las funciones del museo	15
6. Las críticas al museo de arte contemporáneo	18
6.1. El museo como institución disciplinaria y el confinamiento cultural	18
6.2. El elitismo del museo	23
6.3. El museo como instrumento político	26
SEGUNDA PARTE	30
7. Breve apunte sobre el Museo imaginario de André Malraux	30
8. La crítica institucional	31
8.1. La apropiación a la institución: los museos sin paredes	32
8.2. Daniel Buren y el grado cero de la pintura	36
8.3. The Brooklyn Bridge Event	37
9. La escultura en el campo expandido	39
10. La desmaterialización de la obra de arte	42
11. Una aproximación al arte público y arte en el espacio público	47
11.1. Nuevos paradigmas culturales	52
TERCERA PARTE	56
12. Catálogo de museografía a cielo abierto	56
12.1. Plataformas portátiles	57
12.2. Mobiliario urbano	62
12.2.1 Mobiliario fijo	62
12.2.2. Mobiliario temporal	69
12.3. Escaparates	71
12.4. La ciudad como soporte	73

12.5. Convocatorias site-specific	73
12.6. Los pueblos museo	77
13. Conclusiones	80
Bibliografía	84

PRIMERA PARTE

1. Introducción

El pasado 10 de noviembre el IVAM presentaba en el Parque Central la que será su segunda sede en la ciudad de Valencia. Con una inversión de dos millones de euros, esta sede estará habilitada para iniciar su actividad a partir de 2023. Según la Conselleria de Cultura (Generalitat Valenciana, 2020), dicha sede “será un centro neurálgico de mediación cultural, que tejerá la unión entre la diversidad de los barrios que lo rodean. Así mismo, el conseller afirmaba el día de la presentación de la sede que “la ubicación es excelente”, ya que se situará en una antigua nave en el nuevo Parque Central, al lado del barrio de Ruzafa y otros barrios “con contextos muy diversos”.

Si tenemos en cuenta que el IVAM es una entidad financiada por la Generalitat Valenciana, gobierno de toda la Comunitat Valenciana ¿por qué la nueva sede debe ser el centro neurálgico del tejido cultural de los barrios de Valencia? En todo caso, ¿no debería ser un centro neurálgico de unión con el tejido cultural de los pueblos y ciudades de toda la Comunitat?

La ciudad de Valencia cuenta con una buena oferta cultural y en concreto, de centros donde se muestra arte moderno y contemporáneo entre los que encontramos El Centre del Carme de Cultura Contemporánea, la sede principal del IVAM o La Nau. Además, el auge de las iniciativas privadas está contribuyendo a aumentar esta oferta, como son el Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Bombas Gens y las futuras aperturas de CaixaForum en el edificio del Ágora y el Centro de Arte Hortensia Herrero, actualmente en construcción, entre otras iniciativas, de menor tamaño, pero también promovidas por fundaciones privadas. En definitiva, la oferta de arte moderno y contemporáneo en Valencia va a estar sobradamente cubierta. Parece, por tanto, que la sede del IVAM en el Parque Central responde más bien a una política urbana para dotar al parque de una nueva atracción y favorecer los intereses políticos, además del empeño en

concentrar la oferta cultural en la ciudad de Valencia, en detrimento de la oferta cultural de otras capitales y localidades de la Comunitat.

En una publicación hecha por el IVAM en su cuenta de Instagram (gva_ivam, 2020) en la que anunciaba su nueva sede decía: "Así será el futuro IVAM-Parc Central. El museo prevé abrir en 2023 un nuevo espacio con el fin de dinamizar el barrio de Ruzafa." Esta afirmación resulta cuando menos sorprendente, ya que el barrio de Ruzafa goza de buena salud urbanística y la mayoría de su población tiene un buen nivel socioeconómico. En este sentido, cabe cuestionarnos a quién están dirigidos los museos y por qué se construyen. Su concentración en las grandes ciudades y en barrios de mayor poder adquisitivo, donde residen ciudadanos con mayores intereses culturales, podría ser un ejemplo esclarecedor de que el museo se dirige a un público en concreto, cuando la realidad es que el museo se debe dirigir al público y no a su público (León, 1978). Es decir, dirigirse al público de todas las edades, clases sociales, nivel cultural, etc. en lugar de dirigirse únicamente a un público con un nivel cultural alto, preparado para poder digerir, comprender y disfrutar del contenido que se muestra en los museos. Como dice Rausell (2007:33), "en el caso de los museos financiados en su práctica totalidad por fondos públicos, el conjunto de la población a través de sus recursos subvenciona y financia para que los ricos y formados tengan acceso a una oferta museística de excelencia."

Pero ¿es únicamente la ubicación de los museos lo que provoca la exclusión de una mayoría de la población? Para Bourdieu y Darbel (2003), cuando los artefactos son expuestos en los museos, transforman profundamente su significación y se convierten en objetos consagrados. Esta sacralización del objeto provoca que solo pueda ser apreciado por quienes tienen una formación para poder valorarlos. Varios autores han considerado los museos como cementerios para el arte, contenedores que almacenan y conservan artefactos para el deleite de unos pocos. No obstante, otros han considerado esta crítica superada. En palabras de Ávila (2010:260), "La idea del museo como panteón, tal como se venía concibiendo desde las vanguardias históricas, está desde hace tiempo

superada. Aún hoy resulta tendenciosa la idea de identificar esta institución en cuanto contenedor de obras de arte donde nunca ocurre nada”.

Es cierto que el museo ya no es un mero contenedor sino un espacio dinámico donde tiene lugar diferentes actividades interdisciplinarias, un espacio abierto a toda la ciudadanía. Pero no por ello han dejado de lloverle las críticas. De acuerdo con Ruíz-Rivas (2020):

El resultado es que este espacio transversal, social, procesual, colaborativo y fenomenal tuvo que asumir la lógica del consumo e invertir más en espectáculo, con grandes exposiciones y edificios de fantasía, lo que le condujo a una mayor dependencia de los patrocinios privados y a un alza continuada del precio de las entradas.

En este contexto, a lo largo de todo el siglo XX y hasta hoy, se han desarrollado corrientes críticas desde diferentes perspectivas hacia el museo y en especial el museo de arte contemporáneo, cuestionando su papel dentro del sistema del arte. Las corrientes críticas han desembocado en propuestas creativas e innovadoras que muchas veces han sentado las bases de algunas dinámicas de los museos y centros de arte, otras han quedado fuera de la institución.

2. Objetivos

2.1. Objetivos generales

El objetivo que guía el presente trabajo es analizar las posibilidades de desmaterialización del museo de arte contemporáneo. Para ello, tomaremos como punto de partida las críticas realizadas al mismo y las prácticas artísticas y creativas de las últimas décadas, en gran medida caracterizadas por haber prescindido de sus muros y logrado expandirse por el territorio.

La finalidad anterior se concreta en dos objetivos generales:

- 1) Analizar las posibilidades de desmaterialización del museo de arte contemporáneo con la finalidad de transformarlo en una institución más democrática y descentralizada.
- 2) Diseñar una propuesta de catálogo de museografía a cielo abierto con el propósito de recopilar y documentar propuestas alternativas a la museografía tradicional.

2.1. Objetivos específicos

Para la consecución de los objetivos generales hemos planteado los siguientes objetivos específicos:

- 1) Conocer las funciones del museo y reflexionar en torno a sus disfunciones, como son el confinamiento cultural, la disciplina y el elitismo.
- 2) Exponer las críticas realizadas al museo y a la historia del arte desde diferentes puntos de vista.
- 3) Desarrollar la perspectiva de la crítica institucional y las prácticas artísticas relacionadas.

4) Hacer un breve recorrido sobre las prácticas artísticas de las últimas décadas que han prescindido del museo, como son la *performance*, la escultura en el campo extendido o el arte público.

3. Metodología

3.1. Pregunta de investigación

La introducción de este trabajo ha servido de punto de partida para que nos cuestionemos si las realidades artísticas y necesidades museísticas de hoy están representadas en los estudios específicos de museología y, por tanto, en los museos. La proliferación de prácticas artísticas periféricas, virtuales o nómadas (Aramburu, 2008) han sido habitualmente ignoradas por la institución. La arquitectura del museo implica permanencia (Aramburu, 2008) mientras que la creación contemporánea se extiende hacia las periferias e involucra al público y a diferentes agentes sociales. Acciones urbanas, festivales, espacios autogestionados, el Media Art, etc., se han expandido fuera de los espacios tradicionales destinados al arte. Por lo tanto, la pregunta que vamos a tratar de responder en este trabajo es: ¿Es posible desmaterializar el museo de arte contemporáneo?

3.2. Diseño de la investigación

Mediante la revisión bibliográfica vamos a tratar de exponer las posturas que diversos autores tienen respecto al museo de arte contemporáneo y sus funciones.

Desde la postura sociológica se describe al museo como una institución legítima que representa los valores de la sociedad y que cuenta con un carácter incuestionable. Por ello, durante la primera parte del trabajo, trataremos de desarrollar la reproducción de dinámicas de poder e imposición cultural por parte del museo.

En la segunda parte del trabajo hemos considerado necesario hacer un repaso por las prácticas artísticas de las últimas décadas, ya que la creación artística es parte inherente del museo de arte contemporáneo, con la finalidad de verificar si

el museo actual ha sabido adaptarse a estas nuevas tendencias artísticas o si por el contrario las ha apartado de sus muros.

En la tercera y última parte del trabajo vamos a realizar una propuesta de catálogo de museografía a cielo abierto. A través de una exhaustiva investigación, recopilaremos y clasificaremos las propuestas museográficas que se han hecho o se hacen al aire libre, con el objetivo de contribuir a la expansión y desmaterialización del museo de arte contemporáneo.

4. El museo. Desde su nacimiento hasta nuestros días

No conoceríamos el museo actual de no ser por el afán coleccionista de las clases burguesas y dominantes. Hasta finales del siglo XVIII, las colecciones se almacenaban en galerías privadas, un coto privado al que solo tenían acceso unos pocos privilegiados: eruditos, intelectuales o amigos de la realeza. En el inicio del siglo XIX, se comienza a depositar las obras de la realeza en museos públicos para que estas no quedaran incompletas. Por ejemplo, en 1793, después de la revolución francesa, que implicó la abolición de la monarquía, el Palacio de Louvre se destinó a albergar colecciones artísticas y científicas pertenecientes a la corona y se abrió como museo público.

En el caso del Museo del Prado, el monarca Fernando VII fue el encargado de ordenar que todos los cuadros del Palacio Real se depositaran en el museo, siguiendo los pasos del Louvre. Esta dinámica es la misma que siguieron los museos europeos: se comenzó a dar al público lo que le pertenecía, las obras pasaron a formar parte del patrimonio nacional, el museo se abrió al público y su finalidad principal fue la de almacenar y conservar.

El proceso del nacimiento del museo no solo es el resultado de la democratización del patrimonio, sino que la acumulación devenida por el coleccionismo y el expolio colonialista contribuyen a este proceso. De acuerdo con Preciado (2019), desde su nacimiento el museo contribuye a la creación del sujeto blanco burgués y a la marginalidad de grupos subalternos. El museo público es un lugar donde se construye el sujeto dominante occidental, la identidad nacional y la identidad del "otro". Solo accedían hombres de clases burguesas y mujeres, niños, personas racializadas y obreros eran incluidos solo como objetos de conocimiento, sometidos a los procesos de alterización, es decir, la construcción de los "otros", para el consumo de las clases burguesas y la creación de narrativas de sexualización, racialización y exclusión. El museo contribuyó a crear una estética global que diferenciaba lo bello de lo grotesco (Preciado, 2019), el normal del diferente.

Por otra parte, el museo americano pretendía ser pedagógico desde su nacimiento, ofrecía diversas actividades para acercar las obras al público, no se centraba únicamente en la conservación del objeto. El Metropolitan Museum de Nueva York, fundado en 1870, ya desde el inicio del siglo XX, ofrecía boletines informativos con diversas actividades y hasta una revista para escolares. No obstante, para Carol Duncan (Cordero, 2019), los primeros museos americanos pretendían imponer la cultura anglosajona sobre todas las demás para americanizar a los inmigrantes, siguiendo una estrategia similar a los museos europeos.

Dada la noción que se tenía en Europa de los museos como cementerios y panteones para los artefactos, comienza a emerger la disciplina museística¹. En 1927 nace la revista *Mouseion*, fundada por especialistas e intelectuales en museología. Especializada en los estudios técnicos de presentación y renovación de la museografía, lejos de estudiar la proyección del museo hacia el exterior, se centraba en la conservación del objeto por encima del aprendizaje del sujeto. Cien años más tarde de su nacimiento, el museo parecía estar en el mismo punto de partida. No había sabido penetrar en los intereses del público, no le interesaba su aprendizaje, solo conservaba y acumulaba. Por otra parte, el público consideraba el museo como algo inaccesible y reservado a los privilegiados. La falta de público era la normalidad, nadie se sentía atraído por ese espacio repleto de prohibiciones; no tocar, no gritar, no infringir las normas de educación (Díaz Balerdi, 2008), es decir, normas ajenas a la cotidianidad del ser humano. El museo estaba muy lejos de ser un lugar de encuentro, aprendizaje, participación, y más allá de eso, perpetuaba las brechas sociales, solo accedían segmentos de privilegiados preparados intelectualmente en las materias expuestas. Sin ninguna duda, el museo había heredado todas las bases de su antecesor: el coleccionismo (León, 1978).

Después de la segunda Guerra Mundial comienza a producirse un cambio en los valores que priorizan la solidaridad y la conciencia ante la necesidad de la cultura.

¹ Con la fundación del ICOM en 1948 esta disciplina pasa a llamarse "museología".

Influenciado por los museos americanos, que eran pedagógicos prácticamente desde sus inicios, el sentido generalizado de optimismo y el estrechamiento de las relaciones internacionales provocado por el deseo de un nuevo mundo mejor. Comienzan a surgir revistas especializadas en museología, como *Museum*, que sustituye a *Mouseion* en 1948, se organizan congresos especializados y se funda el ICOM (International Council of Museum). Estos organismos contribuyen a la creación de una nueva museología, acorde a la civilización actual, poniendo en el centro del museo al sujeto y no al objeto. El público ahora debe ser parte integrante de la institución, aproximarse a sus materiales y objetos.

En adelante, los artefactos deben estar al servicio del público y aparecen los gabinetes didácticos. De nada sirve la conservación si no satisface las demandas culturales del público, el museo debe revertir positivamente en la sociedad. Las nuevas dinámicas del museo giran en torno a la didáctica, realizando cambios en la labor comisarial con nuevas perspectivas históricas, marcada por las premisas de la Posmodernidad, y comienza a contratarse personal especializado en museología y pedagogía para realizar visitas guiadas.

A partir de los años 70 el museo sufre una transformación en las narrativas como consecuencia del devenir político de los sujetos subalternos, los que habían sido representados como los "otros"; el movimiento feminista, obreros, personas racializadas, etc. que comienzan un proceso de empoderamiento y crítica hacia el museo, cuestionando sus narrativas universales (Preciado, 2019:24).

Desde entonces, se concebirá el museo como un espacio donde el patrimonio es accesible y abierto para todo el mundo, por tanto, será de reflexión y encuentro abierto a una sociedad cada vez más diversa, un lugar de transformación social. Las propuestas expositivas irán acompañadas de coloquios, congresos y talleres educativos. En la actualidad, la comunicación del museo se expande gracias a las TIC. Las estrategias digitales han hecho del museo una institución omnipresente en el mundo virtual mediante canales de *Youtube*, directos en redes sociales,

publicaciones, webs, etc. que ante la actual situación sanitaria se han vuelto más presentes².

² En marzo de 2020 la Universidad Politécnica de Valencia crea la Red de Museos y Estrategias Digitales (REMEDI). Para más información: <https://remedi.webs.upv.es> (Consultada el 20 de marzo de 2021)

5. Una aproximación a las funciones del museo

Las funciones del museo se han visto modificadas por las fases culturales e históricas, como ya hemos comentado. Es un instrumento fundamental para la investigación y eso lo convierte en un productor cultural, más allá de un mero contenedor. La modernización del museo ha supuesto una modificación más compleja en su estructura organizativa; alberga bibliotecas, laboratorios, talleres, etc. y su misión más compleja y principal es la apertura social, poner las colecciones al servicio de la sociedad. En la actualidad, el ICOM define al museo de la siguiente manera:

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.

La función conservadora del museo es necesaria para la investigación, ya que los objetos conservados dan testimonio de la historia de la comunidad, el patrimonio, etc., y sólo puede ser rastreada mediante su conservación (Valdés, 1999). Paraphraseando a Fernando Martín (citado en Valdés, 1999:37) las funciones tradicionales de conservar, coleccionar y exhibir permanecen pero la nueva misión es servir de instrumento de comunicación. Para Giovanni Pinna (citada en Valdés, 1999:37) no se trata de asumir nuevas funciones sino de socializar las funciones antiguas. Aurora León (1978:63) aboga por un museo del porvenir en el que prevalezca el público sobre el objeto hasta "llegar al punto de conciencia artística que el patrimonio del museo sea la acción de la colectividad".

La investigación de las colecciones es imprescindible, abre nuevos campos de conocimiento y capacita al museo para difundir a la sociedad los valores y conocimientos extraídos para enriquecerla tanto a nivel cultural como emocional (Valdés, 1999:41) a través de diversos medios; la exposición suele ser el sistema estándar, pudiendo ser permanente o temporal. Las exposiciones permanentes son las que establecen los vínculos entre objetos, espacio y público, son la marca

del museo, lo que la diferencia de otras instituciones culturales o salas de exposiciones. Las exposiciones temporales aportan nuevos conocimientos y muchas veces sirven de mecanismo de atracción para nuevos visitantes. Es muy importante que las exposiciones sean inteligibles y que no requieran de una formación especializada para comprenderlas y así alcanzar un público cada vez más amplio. La organización de talleres, conferencias, visitas guiadas, etc. son una herramienta para contribuir a la comprensión de la temática del museo y establecer vínculos entre la cultura y la sociedad, en definitiva, con su territorio.

De acuerdo con Valdés (1999:40), el museo tiene tres finalidades que se deben complementar: el estudio, la educación y el deleite. No puede centrarse únicamente en conservar ni en exponer estéticamente, ya que el museo tiene la labor social de poner a disposición de la sociedad todos los conocimientos extraídos que le puedan enriquecer y derribar las brechas sociales. Si bien esta idea todavía es una utopía, no hay más que remitirse a las encuestas de hábitos culturales para comprobarlo, pero de esta cuestión hablaremos más adelante.

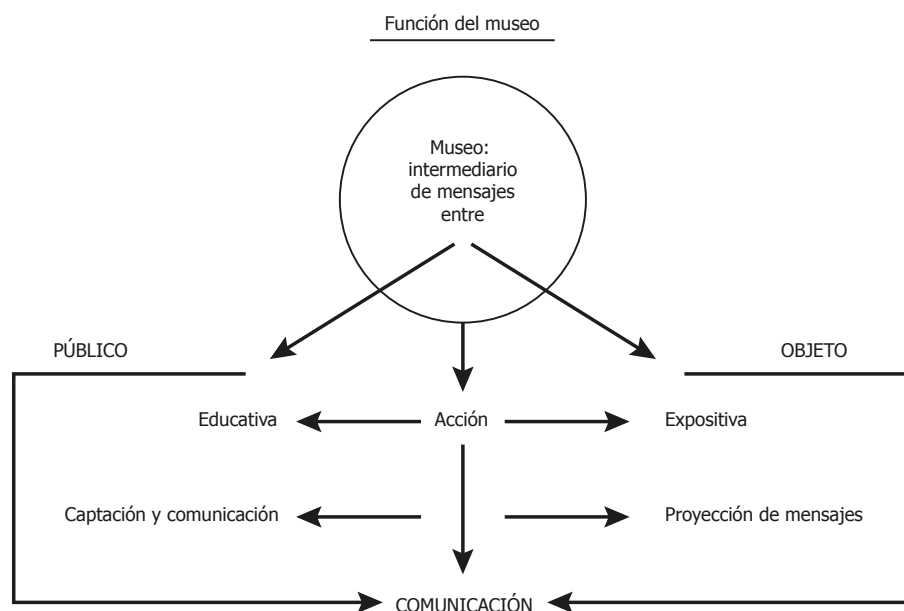


Ilustración 1. Función del museo. Fuente: León, 1978

De acuerdo con Santacatana y Hernández (2006:97), un museo puede carecer de un gran número de piezas pero desarrollar perfectamente su temática. Incluso sus piezas pueden no tener un valor patrimonial significativo, lo importante es que desarrolle su labor investigadora. "Un museo que no investiga es como un árbol sin raíces, está muerto y no florecerá jamás" (Santacatana y Hernández, 2006:97). La investigación revela significados y guía a los técnicos para futuras exposiciones, abre nuevos campos de conocimiento y guía al centro para las próximas adquisiciones (Valdés, 1999:38).

De acuerdo con Caballero (1988), en el museo existen tres tensiones que conforman un triángulo; fondos, público e infraestructura. Las tres tensiones son fundamentales para el funcionamiento del museo, debe haber una equidistancia entre ellas, no pueden ser independientes, si eso ocurre el museo se deshace. Por lo tanto, según Caballero, el objetivo del museo debe estar equilibrado para que las tensiones permanezcan equidistantes. Cuando ocurre el desequilibrio es porque una figura acapara una de las tensiones.

6. Las críticas al museo de arte contemporáneo

6.1. El museo como institución disciplinaria y el confinamiento cultural

Podemos decir que existe cierta incompatibilidad entre las dinámicas del museo y la naturaleza humana. Cuando entramos en un museo entramos en un cerco bajo vigilancia, los caminos están marcados, el silencio prima sobre cualquier otra cosa y por supuesto, no podemos tocar nada. Para Elian Hooper-Greenhil (citada en Bennet, 1995:89), inicialmente las funciones del museo público son en sí mismas contradictorias: La de templo para las élites de las artes y la de instrumento para la educación democrática. Posteriormente añadió otra función, la de instrumento para la sociedad disciplinaria, donde los cuerpos constantemente bajo vigilancia deben volverse dóciles. Para Hooper-Greenhill, a través de la institución se crea una división entre los productores, es decir, los técnicos y comisarios del museo, y los consumidores del conocimiento, ya que este es expuesto en las salas para el consumo pasivo del público. A esto mismo se refiere Díaz (2008:141) cuando afirma: "el museo impone su propia visión, no la negocia. La democratización o la participación se reducen a entelequias (...) para enmascarar dinámicas impositivas". En este mismo sentido, en su texto *Teoría general del museo. Sus funciones*, Caballero se pregunta hasta qué punto los conservadores tienen derecho a seleccionar (objetos, conocimiento, patrimonio...) en nombre de la sociedad. "¿En virtud a qué criterio seleccionamos?" (Caballero, 1988:37) El museo gasta dinero público para invertir en obras en base a un criterio subjetivo de una o varias personas, cuando la realidad es que no es necesaria una colección para que un museo funcione correctamente. Cabe destacar aquí las palabras de Buren (2019), que afirma que la función de conservar es una forma "de obviar la temporalidad o la fragilidad de una obra de arte conservándola de manera artificial en "vida" y dándole así una apariencia de inmortalidad que le funciona particularmente bien al discurso que la ideología burguesa le atribuye". El resultado de la colección es convertir al museo como único lugar donde se forja la cultura y además le aporta un peso histórico-sociológico al soporte sobre el que se pinta o se esculpe (Buren, 1969).

Los museos son instituciones dependientes de los gobiernos y como tales sirven sus intereses políticos, son máquinas de reproducción de los relatos dominantes. El 4 de marzo de 2010 en el Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MuVIM), se inauguraba la exposición *Frangments d'un any, 2009*, que se celebraba cada año desde 2007 por un acuerdo entre el museo y la Unió de Periodistes Valencians. La exposición se componía de las mejores fotografías que representaban el año. Diez de las fotografías que conformaban la exposición retrataban lo que fue la trama de corrupción "Gürtel", en la cual estaba implicado el partido que estaba en el gobierno valenciano en aquel momento. El presidente de la Diputación de Valencia y el diputado de cultura ordenaron la retirada de estas fotografías, suponiendo un claro ejemplo de censura y provocando la dimisión del entonces director del museo Román de la Calle³. Otro caso de censura ocurrió en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en marzo de 2015. *La bestia y el soberano* era una exposición colectiva que cuestionaba las soberanías políticas occidentales. Una escultura que componía la exposición representaba a una figura que tenía un "parecido razonable"⁴ al rey Juan Carlos, sodomizado por una activista latinoamericana. La dirección del museo, poco antes de su inauguración, decidió cancelar la exposición. Días más tarde y, tras las acusaciones de censura por parte del sector cultural, el director decidió reabrir la exposición, con la consecuente dimisión de este y el despido de los dos comisarios⁵.

Si el museo pretende ser una herramienta de transformación social debe permitir los discursos políticos y de protesta, así como narrativas que cuestionen su propia existencia como institución. No obstante, los discursos políticos contra el sistema están prácticamente desactivados dentro del museo y cuando se activan, no lo hace sin polémica o sin el cobro de víctimas. Respecto a estas cuestiones Ruíz-Rivas (2020) comenta:

³ Para más información visitar el siguiente enlace: <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/03/08/valencia/1268039287.html> (Consultado el 12 de febrero de 2021)

⁴ Según la interpretación de algunos responsables del museo.

⁵ Dimite el director del museo y despedidos los comisarios de la exposición polémica <https://unionac.es/dimite-el-director-del-macba-y-despedidos-los-comisarios-de-la-exposicion-polemica/> (Consultado el 13 de febrero de 2021)

Hace 3 años participé en el simposio *The Museum Reader*, organizado por *Wrong Wrong Magazine* en Lisboa. Recuerdo que el director del MACBA, Ferrán Barenblit, terminó su ponencia proclamando: "¡La próxima revolución podría empezar en un museo!". La verdad es que sonó bastante ridículo, porque en un museo pueden acabar muchas cosas, pero empezar, ninguna. La principal razón por la que nunca veremos estallar una revolución en un museo, o en el Museo como idea abstracta, es que es una institución disciplinaria. No sirve para liberarnos de nada, sino que contribuye a someternos.

Entre los meses de febrero y julio de 2020, tuvo lugar en el IVAM una exposición sobre contracultura valenciana⁶ entre los años 60 y 80 titulada *Contracultura: utopía, resistencia y provocación en València*. Esta exposición estaba compuesta de vídeos, collages, publicaciones, fanzines, carteles, grafitis, etc. que por su carácter transgresor y disidente no formaban parte de la cultura hegemónica valenciana en aquellos años. El contexto político español era muy diferente al de ahora, en plena dictadura, o bien, en una recién entrada transición, el feminismo, el movimiento gay, géneros divergentes, eran temas que permanecían al margen de la normatividad establecida. La contracultura valenciana era un acto de contestación y protesta contra el establishment, que reivindicaba derechos y libertades en una sociedad anquilosada. Resulta, por tanto, paradójica la exposición de contracultura valenciana en el museo del IVAM. El museo representa el orden y el poder, es una institución de control que representa los valores de la sociedad y las verdades de las estructuras dominantes (Díaz, 2008). No es ningún adelantado a sus tiempos, "las novedades son bienvenidas siempre que no se ponga en cuestión el sistema en su conjunto. Adaptación a los tiempos, nada de cambios estructurales" (Díaz, 2008:82). La exposición de contracultura valenciana habría sido imposible de ver en un museo durante la época en la que acontecieron esos movimientos contraculturales, ni siquiera algunas décadas después. Sin embargo, años más tarde, el museo rescató los discursos disidentes de la época y los musealizó. Algo que nació para ser contrario al establishment, acaba convirtiéndose en establishment.

⁶ <https://www.ivam.es/es/exposiciones/contracultura-en-valencia/> (Consultado el 13 de febrero de 2021)

El museo tiene el poder de institucionalizar la cultura, cualquiera que sea su procedencia provocando un proceso continuo de resignificación de objetos y artefactos. Los técnicos del museo ordenan y clasifican los artefactos, generando nuevos discursos, en base a la investigación del comisario, que, aunque se base en una investigación rigurosa, no dejará de ser una interpretación. Los objetos seleccionados se juntan con otros, formando colecciones o exposiciones temporales, y se les envuelve de una iluminación y una escenografía que busca un impacto visual para transmitir los nuevos discursos. Despojando a los objetos de su contexto del que proceden, perdiendo el significado primigenio de cuando fueron creados. En este sentido Smithson (1972) habla de "confinamiento cultural", que se produce cuando el comisario establece sus propios límites respecto a la obra de arte sin contar con el artista. De esta manera, la producción artística escapa del control de su autor. Los museos son cárceles y asilos, con salas y celdas llamadas galerías.

Cuando las obras se colocan en la galería pierden su carga y se convierten en objetos portátiles o en superficies desvinculadas del mundo exterior. Las obras en las galerías están neutralizadas, abstraídas y políticamente lobotomizadas, listas para ser consumidas por la sociedad.

Foucault analizó las instituciones de confinamiento como son el asilo, la cárcel y el hospital y desde esta misma perspectiva foucaultiana, Preciado (2019:17) afirma que el museo es un aparato de verificación, validando lo que es arte y no lo es, de la misma manera que el psiquiátrico diferencia lo que es la cordura de la locura, la escuela inventa la capacidad e incapacidad y la prisión marca la diferencia entre el ciudadano normal y el criminal.

El museo no es un espacio neutro en el que se exhiben objetos, pues su función, en el caso de los museos de arte, es crear narrativas que contribuyan a la construcción de la historia del arte. Estas narrativas son ficciones colectivas que se basan en dispositivos dominantes y hegemónicos. Por ejemplo, la historia del

arte sigue considerando a Kandinsky el padre de la abstracción, cuando cada vez está más extendido que años antes que Kandinsky, Malevich o Mondrian se dedicaran a la abstracción, Hilma af Klimt ya pintaba cuadros abstractos. En este aspecto, Preciado (2019) llama al museo "máquina social performativa" y funciona como un aparato de verificación y legitimación de enunciados, los cuales son subjetivos.

Cuando los artefactos son seleccionados para exhibirse en el museo quedan automáticamente validados y su calidad artística es incuestionable. Se inicia un proceso de solemnidad y sacralidad, aumentan su valor espiritual (aurático) y económico. Este poder de validación implica conflictos de poder con el público, el museo como uno de los máximos exponentes de la cultura, escribe la historia del arte y el público, de manera pasiva, asume por válidas las narrativas e interpretaciones realizadas por el museo.

Como demostración a este poder validador, algunos artistas, de entre los que destaca Duchamp como inventor y pionero de la corriente, trabajaron los *ready-mades*. Consistía en seleccionar objetos cotidianos e insertarlos dentro de la galería o el museo. El objeto quedaba descontextualizado y el museo o galería es el lugar donde alcanzaba el estatus de obra de arte, sin que esta se pusiera en cuestión, por lo que reafirma el poder legitimador de la institución. Los *ready-made* son anti-museo o anti-arte, pues señala los límites del museo y a pesar de ello, es un arte que solo cobra sentido dentro de las paredes de este. El primer *ready-made* que se conoce es la obra *La fuente* de Marcel Duchamp de 1917, que consistía en un urinario firmado y colocado en un pedestal. Sin embargo, esta obra, a pesar de ser una troleada al museo y al sistema del arte para desmitificarlos y desprestigiarlos, se sigue considerando una obra muy importante en la historia del arte.

Mientras que Duchamp sostenía que el arte es arte cuando entra en la institución Michael Asher aseguraba que el arte existe cuando hay unos discursos y prácticas que lo reconocen como arte (Fraser, 2016:21), es decir, no importa la ubicación

física, sino los marcos conceptuales y perceptuales de la institución. En 1977, en el Skulptur-Projekte de Münster, Michael Asher instaló una caravana en diferentes ubicaciones de la ciudad. En el emplazamiento donde se situaba la caravana, nada hacía pensar que era una obra de arte, mientras tanto en el museo de la ciudad los visitantes podían obtener información sobre dónde ver la caravana.

Bourdieu y Darbel (2003) realizaron una investigación experimental sobre tres exposiciones simultáneas en Lille (Francia). Los visitantes podían visitar una exposición de pintura clásica del siglo XVIII, una exposición de arte egipcio y una exposición de artes decorativas de Dinamarca compuesta por objetos cotidianos, muebles, cerámica y cristalería. El objetivo del experimento era comprobar si el tipo de público era socialmente diferente en cada una de las exposiciones, quizás la exposición de artes decorativas, al tratarse de objetos cotidianos, podría atraer a un mayor número de visitantes de clases medias y populares. Los resultados indicaron que disminuyó el público de las clases populares y aumentó el público de mayor nivel socioeconómico. La exposición danesa mostraba objetos que podrían verse en cualquier almacén, pero la localización en un museo y la publicidad lo habían convertido en un acontecimiento cultural y por tanto se dirigía a un público culto. "El solo hecho de que fueran consagradas por su exposición en un lugar consagrado bastó por sí mismo para transformar profundamente la significación de obras que, presentadas en un lugar familiar, serían más accesibles." (Bourdieu y Darbel, 2003:143).

6.2. El elitismo del museo

Para ejercer de mediador entre las obras y el público, el museo debe descodificar los discursos de los artistas para que el mensaje inicial de la obra llegue a su receptor. Como hemos visto en el epígrafe anterior, este mensaje inicial está sujeto a interpretaciones y en muchas ocasiones ni siquiera se transmite el mensaje inicial, ya que muchas veces crean exposiciones, con artefactos incluso de autores ya fallecidos, que se han agrupado en nuevas corrientes o significados y el autor no ha participado lo más mínimo en este proceso.

La mayoría de las veces, estos discursos no cumplen su papel descodificador, ya que son demasiado técnicos, únicamente comprensibles para algunos intelectuales o formados, en otros casos, son textos que rozan el esoterismo, incomprensibles para cualquier erudito. En la página web del IVAM (2021) puede leerse el siguiente texto sobre una exposición que tendrá lugar el próximo octubre de 2021:

El trabajo (...) se centra en la investigación de la relación entre la violencia sistémica contemporánea, el hecho artístico y el propio «Lore» o trasfondo personal manifiesto en el carácter de rol testimonial. Un estudio que se concreta en torno a las relaciones de poder, la legitimación, justificación y promoción de la autoexplotación y el papel del artista como máquina inagotable de producción esquizofrénica, más pendiente del objetivo final, basado en la catarsis expositiva, que del cuidado de su propia condición humana. Todo un trabajo que se materializa mediante la intervención del espacio expositivo como si de una nueva escena congelada se tratara, donde el diálogo entre materiales, formas y arquitectura habla, además, del silencio sobre la producción de cualquier obra de arte durante su recepción final.

De este texto tan catártico y esquizofrénico se podrían sacar infinidad de interpretaciones, así como ninguna. Podría ser un texto elaborado por el artista, el cual tiene total libertad creativa para realizar sus discursos, inteligibles o no, pero no sería correcto para un texto comunicativo en la web del museo (probablemente también estará en la sala) ya que el museo debe ejercer de descodificador para crear dinámicas de entendimiento. No sería justo decir que todos los discursos descodificadores son igual de incomprensibles, muchos son bastante digeribles y se realizan visitas guiadas para facilitar su comprensión, pero sí que es una dinámica habitual. Por tanto, no es de extrañar que la práctica de asistir al museo siga vinculada a una formación intelectual, ya que, en lugar de romper las brechas de acceso a la cultura, las refuerza.

En 1969 Pierre Bourdieu y Alan Darbel realizaron un estudio sobre el público de los museos europeos y concluyó que los museos de arte eran visitados

mayoritariamente por un público de estudios superiores, así como de mayor nivel socioeconómico. De acuerdo con Bourdieu y Darvel (2003):

Sin duda, no es excesivo pensar que el profundo sentimiento de indignidad (y de incompetencia) que obsesiona a los visitantes menos cultos, como si se vieran aplastados por el respeto frente al universo sagrado de la cultura legítima, contribuye bastante a mantenerlos apartados del museo (p.96).

Es cierto que hoy en día los museos están menos encorsetados que hace unas décadas, pues han pretendido dejar atrás el antiguo modelo decimonónico y proyectarse hacia el exterior, reciben más visitantes y hay más participación. Pero si nos remitimos a las encuestas de Prácticas y hábitos culturales del año 2019 que realiza el Ministerio de Cultura podemos comprobar que las estadísticas repiten los patrones que evidenciaron Bourdieu y Darbel. La tabla de valoración del grado de interés por los museos revela que los encuestados con un nivel de estudios de primaria o inferior, valoraron de media con un 3,5 sobre 10 su grado de interés. En cambio, los encuestados con un nivel de estudios universitarios o similares valoraron su interés con un 6,8 de media. Por otra parte, la tabla de asistencia a museos muestra que el 64,3% de los encuestados con un nivel de educación superior, esto es con formación profesional superior o similar y estudios universitarios o similares, acudieron en el último año a un museo, frente al 22,9% de los encuestados con estudios de la primera etapa secundaria o inferior.

Pero no solo las narrativas de los museos son las causantes de estas brechas, el edificio del museo también contribuye a ello. Los edificios imponentes al estilo de santuario, el ascetismo puritano de los equipamientos, la grandiosa solemnidad del decoro, columnatas, escaleras monumentales, todo está concebido para evocar lo sagrado (Bourdieu y Darbel, 2003:176). Todo ello sumado a las normas opuestas a la vida cotidiana de la intocabilidad y el silencio lo convierten en templos sacros.

Se da por supuesto que el contenido del museo despertará el interés de cualquier persona, por poco preparada que se encuentre culturalmente, es lo que Bourdieu y Derbel (2003) llaman libertad artificiosa:

La entrada libre es también una entrada facultativa, reservada a quienes, provistos de la facultad de apropiarse de las obras, tienen el privilegio de utilizar esa libertad y se encuentran de ese modo legitimados en su privilegio, es decir, en la propiedad de los medios de apropiación de los bienes culturales o, para decirlo como Max Weber, en el monopolio de la utilización de los bienes culturales y de los signos institucionales de la salvación cultural (p.177).

Cabe destacar que en el estudio de Bourdieu y Darbel (2003:53) se muestra que las tres cuartas partes de los visitantes que viven en municipios de menos de 30.000 habitantes frecuentan el museo de su ciudad, lo que puede significar que los vecinos se sienten menos desplazados en un museo local, el cual, probablemente, será menos solemne frente al museo de las grandes ciudades.

6.3. El museo como instrumento político

El museo se ha convertido en una herramienta de regeneración urbana y escaparate político. Durante los años 80 y 90 la cantidad de museos se ha multiplicado exponencialmente. Muchas veces son encargos en cuya cúspide se sitúa el arquitecto (Santacatana y Hernández, 2006), el edificio es el principal protagonista, aporta a las ciudades una nueva imagen y es un referente en la visión que tienen los habitantes de su ciudad. Además, ayuda a impulsar la economía, sus alrededores se regeneran, limpian y atraen negocios. Es lo que Esteban (2007) denomina el efecto Guggenheim por el impacto que tuvo la construcción del museo Guggenheim en Bilbao. La construcción del Guggenheim se proyectó en una ría decadente con muelles roñosos que dejó una industria de astilleros de generaciones anteriores. La construcción del museo "ornamento" contribuyó a la estética de una ciudad fea y gris.

Cuando la Fundación Guggenheim contemplaba la posibilidad de construir un museo en la ciudad de Bilbao, una de las condiciones era que el edificio fuera extraordinario. El gobierno vasco, del que salieron todos los fondos para construirlo, aceptó ya que el edificio se convierte en un atractivo turístico provocando el desarrollo de negocios relacionados, un instrumento de ensoñación y bienestar colectivo (Esteban, 2007).

El mismo efecto tuvo en Valencia la construcción de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, cuyo objetivo era construir un ornamento arquitectónico capaz de atraer turistas, inversores y especuladores inmobiliarios, dejando el acercamiento de la cultura al ciudadano a un segundo plano. Los museos se convierten en reclamos turísticos y referencias emblemáticas donde los consumidores acuden en masa. Las políticas de innovación social se han trasladado de los negocios a la cultura, son modelos culturales extraculturales y economicistas (Esteban, 2007).

Erróneamente y para la vanagloria de los políticos, el éxito de los museos se mide por la cantidad de visitantes que atraen y por su capacidad de dinamizar la economía. Se sitúan en los programas turísticos y se convierten en visita obligatoria, entrando aquí la lógica del consumo. El turismo es una industria y los turistas son sus consumidores, si estos deciden ir al museo lo harán por consumir esa parte de la experiencia turística planeada o comprada. John Urry (citado en Esteban, 2007:53) define al turista como un "coleccionista de lugares". "Haber estado allí es importante y haberlo fotografiado todavía más". Cuando el objetivo político es generar audiencia sin importar su procedencia, la oferta de muchos de ellos se convierten en contenedores de obras de "grandes genios" cuidadosamente elegidas para atraer grandes afluencias de público y turistas. Muchos autores lo han llamado *mcdonalización* del museo, cuando una misma exposición puedes verla en Valencia, Nueva York o París, lo que implica una pérdida de identidad del museo. En España, el máximo exponente de los

*Mcmuseos*⁷ sería el Guggenheim de Bilbao, que funciona como una franquicia, presente en diferentes países del mundo.

Tonatiuh López (França, 2020) del Museo Arte Contemporáneo Ecatepec, un proyecto que se desarrolla en el espacio público, afirma:

Los museos de arte contemporáneo son como H&M's que salen por todas las ciudades pasándose la misma exposición de uno a otro, para que todos consumamos el mismo tipo de cultura elitista y nos tomemos una selfi en el Yayoi Kusama o en el Jeff Koons de turno. Y eso silencia voces que valdría la pena que fueran escuchadas.

En 2019 sólo un 9% de los visitantes del museo Guggenheim de Bilbao procedían del País Vasco (Guggenheim Bilbao, 2020). Se busca que los museos los visite cuanta más gente mejor sin tener en cuenta el impacto cualitativo que tiene en la ciudadanía. Hemos consultado las memorias de actividad de los años 2015, 2016 y 2017 del IVAM, donde se puede consultar el número de visitantes y en ninguna de las memorias se detalla la procedencia de estos, probablemente porque no interesa. En el caso de Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA) hemos preguntado directamente a la dirección del museo y nos han informado que en el año 2019 el 64,13% de los visitantes eran internacionales. Ahora bien, y por romper una pequeña lanza en favor de la política cultural valenciana, mencionaremos que en el caso de Centre de Cultura Contemporània del Carme el 78% de sus visitantes proceden de la Comunidad Valenciana y tampoco hay motivos para considerar que los museos valencianos están inmersos en un proceso de *mcdonalización* en lo que respecta a sus colecciones y exposiciones.

En la introducción de este trabajo nos preguntábamos si la construcción de la segunda sede del IVAM en el nuevo Parque Central, respondía a estas políticas culturales extraculturales. La adaptación de una nave industrial modernista de

⁷ Término acuñado por Fernando Castro en su artículo "Otro Mc-museo para idiotas": <http://www.aforolibre.com/opinion-actualidad/opinion/otro-mc-museo-para-idiotas-1572> (Consultado el 16 de marzo de 2021)

principios del siglo XX para el emplazamiento de la sede es, indudablemente, una perita en dulce (en el sentido urbanístico y arquitectónico) en un parque de gran extensión y afluencia de público. En un vecindario en el que residen personas con inquietudes culturales, sin ninguna duda, el éxito en cuanto a número de visitas está asegurado, otra cosa distinta es la función social y pedagógica que pueda ejercer. Por otra parte, el museo se ve implicado en la dinámica centralista habitual, el IVAM ejerce de museo "ventosa", que de acuerdo con León (1978:335), es el museo centralizado y acaparador, con presupuestos desorbitados, en detrimento de otros museos. Los dos millones de euros que costará la remodelación de la nave se podrían haber destinado a mejorar la oferta de arte contemporáneo en otros territorios de la Comunitat Valenciana. Las políticas culturales no contemplan la expansión de los contenidos del museo de arte contemporáneo más allá de las grandes ciudades. En el caso de la Comunitat Valenciana, si gran parte del presupuesto lo absorben los museos situados en la ciudad de Valencia, esto provoca menor oferta o propuestas culturales en otros territorios que, por falta de presupuesto para su publicidad, desarrollo o planteamiento tienen muy poco éxito. Por ejemplo, la exposición "Passat Continu" que tuvo lugar en el Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC) entre el 27 de junio y el 6 de octubre de 2019 tuvo 665 visitantes. Consultadas otras estadísticas, el EACC recibe entre 300 y 400 visitantes al mes, aproximadamente. Si bien hemos mencionado anteriormente que el número de visitantes no puede ser un indicador del éxito del museo, las estadísticas de visitantes arrojan cifras irrisorias para una ciudad que junto con su área metropolitana suman 316.000 habitantes.

SEGUNDA PARTE

7. Breve apunte sobre el Museo imaginario de André Malraux

En 1947 André Malraux publica *El Museo Imaginario*, un ensayo que pone en cuestión la disciplina canónica de la historia del arte, ya que esta estaba fuertemente asentada e impuesta y el museo había tenido una gran participación en ello. A través de fotografías de esculturas, pinturas, monumentos arquitectónicos de la antigüedad no occidental y otros de la cultura occidental, poniéndolos en diálogo entre sí para reestructurar su propia noción histórico-artística. Lejos de pretender inventarse una nueva historia del arte, Malraux quiso demostrar que una relectura de esta es posible construyendo otras corrientes y lecturas sobre el pasado, desvelando periodos y artistas ignorados. En definitiva, es una nueva hipótesis para la escritura de la historia del arte.

Para Malraux (2017), el museo es un espacio fuertemente estructurado capaz de metamorfosear los objetos:

Un crucifijo románico no era para sus contemporáneos una escultura, la Virgen de Cimabue no era tampoco un cuadro, ni la Atenea de Fidias una estatua". (...) Los museos (...) "han contribuido a liberar de su función a las obras de arte que reúnen, a metamorfosear en cuadros incluso a los retratos. (...) Hasta el siglo XIX todas las obras de arte, antes de ser obras de arte, eran la imagen de algo que existía (p.23).

8. La crítica institucional

El museo de arte ha sido foco de críticas durante todo el siglo XX por parte del sector artístico y cultural, estas críticas se hicieron especialmente notables a finales de los sesenta, si bien las críticas se dirigían hacia el sistema del arte en general; las instituciones, galerías y mercado del arte. Este posicionamiento ideológico se ha denominado crítica institucional, los marcos teóricos que lo definen vienen de la sociología, la crítica, la estética, etc., y se asigna a algunas prácticas artísticas de arte conceptual que cuestionan el sistema artístico y su mercado, el discurso hegemónico del museo y las galerías de arte, sus limitaciones de espacio y sus imposiciones ideológicas. Cabe destacar que el desarrollo de esta corriente comienza a desarrollarse en los 60 y continúa en el presente.

Desde la crítica institucional el museo se concebía como un lugar de reclusión cultural, cuando la obra de arte entra en el espacio expositivo queda enmarcada dentro de él y acaba absorbiendo sus reglas, cuestionaban la influencia estética de legitimación que tenía la institución en el sistema del arte y su poder de apreciación y consagración sobre las obras, además de cuestionar su funcionamiento desde el coleccionismo. Para Douglas Crimp (citado en Cordero, 2019):

El arte que nace con la intención de ser mostrado en el museo nace muerto, pues elimina la relación que virtualmente podría haber tenido con el público en la vida cotidiana (es decir, fuera de la institución). Supeditadas a este proceso de mercantilización, estas obras no solo nacen muertas, sino además fetichizadas (p.250).

El movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos tuvo una gran repercusión en la crítica institucional, artistas racializados y mujeres comienzan a trabajar para hacer del museo un lugar más democrático, ya que la institución había dejado fuera a estos colectivos. El discurso narrativo dominante sobre la historia, la sociedad o determinados colectivos es cuestionado por los artistas y comienzan a crear obras y a realizar actividades de espaldas al museo. Esta

corriente artística plantea que es fundamental el papel del espectador y su participación. Destacan las obras de arte que no tienen cabida dentro de las paredes del museo, bien por su tamaño, carácter efímero o características inmateriales. Comienzan a realizarse *happenings*, *performances* y obras *site-specific* y *landart*. En definitiva, obras difícilmente comercializables.

La crítica institucional es el arte que expone las estructuras y lógicas de museos y galerías de arte y establece una visión crítica y revolucionaria del orden museológico mediante la subversión y el sabotaje. La obra y el artista cumplen un papel antagonista hacia la institución (Fraser, 2016:16). Para Andrea Fraser (citada en García, 2011:347), la crítica institucional es el análisis sobre el conjunto de relaciones de la institución, su estructura jerárquica y las "formas de poder y dominación, violencia simbólica y material, producida por esas jerarquías". Por otra parte, la concepción de "institución del arte" comienza a abarcar no solo a los museos, sino todos los lugares donde se muestra arte como galerías, oficinas, casas de coleccionistas, talleres de arte, revistas de arte y conferencias (Fraser, 2016:18).

Los artistas pretendían acercar el arte a la sociedad haciendo al público partícipe de los procesos artísticos, esto sentó las bases de las prácticas artísticas de participación y pedagogía de los museos de hoy en día.

Algunos personajes destacados de esta corriente son Andrea Fraser, Alanna Heiss, Daniel Buren o Marcel Broodthaers.

8.1. La apropiación a la institución: los museos sin paredes

Son muchos los artistas y colectivos de artistas que no se han sentido representados por las instituciones. La disciplina, el confinamiento cultural, el elitismo y los presupuestos desorbitados que manejan los museos de arte contemporáneo para exhibir artistas internacionales o artistas muy cotizados en el mercado, han mantenido a los artistas distantes de la institución.

Ante la inconformidad y desacuerdo de los artistas con la actividad del museo de arte contemporáneo, muchos han decidido crear sus propios museos que al mismo tiempo son obras de arte. Son museos subversivos que invierten las relaciones de poder que tienen los museos sobre las obras de arte.

Un antecesor a estos museos alternativos es la *Boîte-en-valise* (Caja en maleta) de Marcel Duchamp. En 1935 Duchamp construyó un prototipo de museo portátil que consistía en un maletín desplegable que contenía 68 reproducciones en miniatura de sus obras más importantes, incluso los famosos ready-mades.



Ilustración 2. *Boîte-en-valise*, Duchamp. Fuente: metmuseum.org

El artista Marcel Broodthaers siempre fue muy crítico con la institución museística y el mercado del arte. En 1968 funda el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* en su propia casa. Aunque en este caso, el museo sí tiene paredes, no son paredes institucionales. El museo alberga postales de reproducciones de obras, objetos y cajas de transporte vacías, que de manera imaginaria contienen obras, incluso dispone de diferentes salas. El museo tiene una sala donde reúne todo tipo de objetos que contienen águilas: botellas, tapones, postales, etc. Para el artista el águila representa grandeza, autoridad y poder, cualidades que se aplican a los museos. Broodthaers es director y comisario de su propio museo.

Lo que pretende el artista es poner en cuestión la jerarquía del arte y negar las funciones del museo que es decirnos qué es y qué no es arte.

En 2002 Filip Noterdaeme inaugura en Nueva York el HoMu – Homeless Museum. Un museo sin sede permanente que alberga una colección de obras originales y realiza diferentes acciones entre las que se encuentra el envío de cartas irreverentes a directores de museos importantes. Cuenta con un stand portátil, un tenderete de madera y su director lo instala por diferentes puntos de Nueva York. En la web de HoMu (s.f.) puede leerse:

HoMu busca subvertir el mundo del arte, que es cada vez más impersonal y dirigido por el mercado y mostrar que las instituciones culturales están vendidas al comercio, el amiguismo y los arquitectos estrella. HoMu existe en un estado de cambio perpetuo y continúa desafiando las reglas del mundo del arte establecido.



Ilustración 3. HoMu. Fuente: Huffpost.com

En 2019 Tomás Ruiz-Rivas y María María Acha fundan el MUMoCA, Madrid Unofficial Museum of Contemporary Art. Debajo del logo de MUMoCa se lee: "The poorest museum in the world" (el museo más pobre del mundo). La actividad del MuMoCA consiste principalmente en "parasitar" la institución museal para llevar

acabo sus acciones. En diciembre de 2019, MuMoCA presentó en el Museo Reina Sofía *Museum on Fire* de Tom Lavin (Tomás Ruíz-Rivas). Esta presentación era extraoficial, es decir, no formaba parte de la programación del Reina Sofía y tampoco pidieron permiso para hacerlo. La pieza consistía en una edición de estuches de cerillas que un cara tienen la frase "The only enlightened Museum is the one on fire. Contribute!" (El único museo iluminado es el que está en llamas. ¡Contribuye!) y en la otra cara un dibujo del Museo Guggenheim de Bilbao en llamas. Durante el 11 de diciembre de 2019 se distribuyeron diez estuches de cerillas por distintas salas el museo.

MUMoCA surge como una respues a la hipertrofia de las instituciones culturales y a su distanciamiento de la creación.

MUMoCA es un museo low cost. No tiene sede, ni patronato, ni curadores, ni vigilantes, ni tienda, ni sala de protocolo. No edita catálogos ni impartes masters.

MUMoCA es una institución parásita e infeccionsa que se alimenta de sus huéspedes, haciéndolos enfermar.

Mientras los museos gastan más y más dinero en escenificar un arte comprometido con cuestionales sociales y políticas, MUMoCA transforma el arte en acción crítica (Mumoca, s.f.).



Ilustración 4. Tarjeta de felicitación de MuMoCA para el Reina Sofía, IVAM y Guggenheim de Bilbao, 2020. Fuente: mumonca.blogspot.com

Todos estos son solo algunos de lo museos subversivos que han sido realizados por artistas o colectivos.

8.2. Daniel Buren y el grado cero de la pintura

Daniel Buren es un artista conceptual francés que durante los 60 y 70 examina los modos de producción, conservación y exhibición dominantes en la institución del arte. Para Buren, la institución artística pone límites al conocimiento por el hecho mismo de que se impongan visiones particulares del mundo, enmascarando el conocimiento; lo que contribuye a modificar la realidad. Es un pionero de la obra *site-specific*, las obras creadas específicamente para un lugar determinado, temporales y no coleccionables, pues consideraba que a través de las colecciones se establecen comparaciones arbitrarias y se construyen jerarquías, generando discursos subjetivos que son construcciones culturales e ideológicas y por tanto condicionará la percepción de la obra por parte del público.



Ilustración 5. Intervención de Daniel Buren. París, 1968. Fuente: reseau-canope.fr

En este contexto, Buren realiza un método de pintura que omite toda composición formal o expresiva, para que no de lugar a interpretaciones, reconstrucciones o clasificaciones formales y lo denominó el grado cero de la pintura. La herramienta visual que utilizaba eran hojas de papel y telas pintadas a franjas de colores de 8,7 cm, alternando franjas blancas con franjas de otro color, pegadas sobre vayas publicitarias, vitrinas, muros, etc. en contextos urbanos y arquitectónicos específicos. Siempre utilizando el mismo método, evitando dejar cualquier huella gestual o plástica. La idea de las rayas verticales anulan cualquier tipo de originalidad y la repetición evidencia que no hay una evolución en el estilo. Estas

nociones se entienden con respecto al sistema del arte en general, no por su propia consideración (Buren, 1969).

Lo que pretende Buren es señalar los marcos de la institución. Cuando su obra se sitúa fuera del museo esta rompe los límites y marcos del museo y cuando lo hace dentro de la institución lo que hace es señalar el afán de protagonismo del edificio. En 1971, su obra *Visible Recto Verso* de 2 x 10,5 m, instalada para la *VI Guggenheim International Exhibition*, la colocó en el centro del museo colgada desde el techo. La obra fue censurada por el museo a petición de varios artistas que vieron que sus obras podrían ser invisibilizadas por la obra de Buren.

8.3. The Brooklyn Bridge Event

En mayo de 1971, Alanna Heiss organiza The Brooklyn Bridge Event, una exposición colectiva al aire libre de artistas e intérpretes contemporáneos. El emplazamiento del festival fue debajo del puente de Brooklyn y las obras tenían que inspirarse en el paseo marítimo de Manhattan que rodeaba el puente. Durante tres días los artistas construyeron sus obras allí mismo utilizando materiales de construcción, herramientas o materiales reciclados, al terminar el festival todas las obras se demolerían. En el cuarto día, el *Demolition Day*, se celebró una ceremonia de clausura y se invitó al público a recorrer el muelle para ver las obras y disfrutar de las actuaciones de Philip Glass y Mabou Mines. Participaron más de 20 artistas entre los que se encuentran Sol Lewitt o Carl Andre.

Una banda de pandilleros confundió la exposición con marcas de una pandilla rival, lo que dio lugar a varios actos de vandalismo. Sin embargo, finalmente la pandilla se ofreció a enmendar los desperfectos que había ocasionado, ayudando incluso a proporcionar muebles para la instalación de *Sewpt House* de Tina Girouard hurgando en los montones de basura de alrededor del puente.

El evento supuso un cambio en la conciencia, apreciación y recuperación del mundo de arte en los espacios urbanos (Miller, 2011).



Ilustración 6. Instalación de Jene Highstein en el Brooklyn Bridge Event, 1971. Fuente: moma.org

Un año después Alanna Heiss funda P.S.1 Institut for Art and Urban Resources Inc una organización de arte alternativa para desarrollar proyectos artísticos que no tenían oportunidad alguna de entrar en los museos entre ellos las obras *site-specific* y permitir que la comunidad artística se involucrara en los paisajes urbanos, las áreas en desuso y el arte al aire libre. Transformando edificios sin uso o abandonados en talleres para artistas o espacios de exposiciones. En palabras de Miller (2011), P.S.1 es una institución nacida de debajo de un puente.

En el año 2000 el P.S.1 Instituto for Art and Urban Resources se fusionó con el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York y en 2010 pasa a llamarse MoMA PS1.

9. La escultura en el campo expandido

Rosalind Krauss (1998) acuña el término de escultura en el campo expandido cuando a finales de los 60, emergen nuevas formas y reflexiones en torno al género escultórico, que experimenta una gran evolución que provoca la disolución de sus propios límites. El espacio contextual y el diálogo parte de las relaciones que se establecen del entorno con el espectador. En 1979, en un artículo publicado en la revista *October*, Krauss (1998) decía lo siguiente:

En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto (p.59).

En 1970 Robert Smithson construye *Cobertizo de madera parcialmente enterrado* y desde entonces otros artistas operan dentro de estas nociones. Los artistas exploran propuestas que se enmarcan dentro de la arquitectura y la no-arquitectura interviniendo en los espacios.

En esta apartado vamos a incluir algunas prácticas artísticas que algunos autores clasifican como Arte de entorno. Para Popper (1989) el entorno, en el sentido plástico, es el lugar donde las relaciones del hombre con el entorno son dinámicas y las obras de arte son el vehículo para alcanzar estas relaciones. A finales de los 60 los espacios hinchables se integraron en los espacios urbanos, son obras que se sitúan entre la funcionalidad, la ficción y la realidad. El *Air art*, fomenta la participación multisensorial y el encuentro con la comunidad.

A mediados de los años 60 Graham Stevens creó una serie de estructuras neumáticas de gran escala hinchadas de polietileno. Stevens propuso nuevas formas de arquitectura y exploró los recursos atmosféricos naturales como el sol, el viento y el agua.



Ilustración 7. Nube del desierto, Graham Stevens, 1972. Fuente: metalocus.es

El grupo Event Structure Research Group fue un colectivo creado en 1968 de Amsterdam que creó esculturas neumáticas en emplazamientos urbanos. Experimentaron con tubos inflables de diferentes longitudes y diámetros. Algunas de sus estructuras hinchables se fabricaban para que la gente pudiera entrar en ellas. Las estructuras hinchables eran tan insólitas que provocaba la curiosidad de todo el que pasaba por allí. Los *water-totems* eran obras formadas por tubos llenos de aire de 50 centímetros de diámetro y 7 metros de largo que flotaban en el agua y que podían ser manipulados por los bañistas. “El verdadero arte, derivado del statu ecológico y del entorno, se hace desde ahora in situ”, afirmaron Botschuijver y Shaw (citados en Popper, 1989:60), dos de los componentes del Event-Structure Research Group.

Otto Piene (citado en Popper, 1989), que también trabajó con esculturas hinchables al aire libre, asegura:

(...) Esta expansión significa que la obra de arte llega al público, se hace más visible, comunica sobre todo con el espectador y el participante (...) Las tentativas de crear un entorno vivo siempre han estimulado la colaboración, que es un elemento más (p.58).

El artista argentino Tomás Saraceno realiza instalaciones hinchables, móviles y participativas. El artista busca que el público experimente sensaciones dentro de

sus hinchables. Su obra *Cosmos poéticos de la respiración* consiste en una cúpula enorme que simula un aurora boreal, con la posibilidad de ser explorada y habitada.



Ilustración 8. Cosmos poético de la respiración, Tomás Seraceno. Fuente: nosotros-art.com

10. La desmaterialización de la obra de arte

El arte conceptual⁸ surgido a finales de los años 60 pretendía traspasar los espacios convencionales de paredes blancas y realizar obras más accesibles eliminando la jerarquía de alta cultura y superar el público elitista. Había que desprenderse del marco y el pedestal, para desacralizar y desmercantilizar el arte, para ello, los artistas se liberaron del status del objeto, la forma material y composición plástica era secundaria y la idea tenía la importancia principal, así como el proceso de construcción de la obra. Al desprenderse del objeto, los artistas no daban opción a que sus obras pudieran ser compradas.

El arte conceptual se ha manifestado en multitud de formas; *happening, performance, land art, arte povera, earth works*.. Las diversas prácticas y reflexiones artísticas condujeron la desmaterialización de la obra de arte, bien por su carácter efímero, el uso de materiales poco convencionales o porque se trataban de acciones en las que el cuerpo o la participación del público eran el elemento principal de la obra. Por tanto, no hablamos de inmaterialidad en sentido literal, ya que cualquiera de estas obras debe sustentarse sobre un soporte físico. Hablamos de inmaterialidad en cuanto a que el objeto no es importante. En palabras de Lillemose (2012):

En lugar de intentar subalternizar o trascender la materialidad a través de principios no materiales como la ideología, la belleza y el valor signo, el arte conceptual hace énfasis en sus aspectos sociales, económicos y culturales, y los expone a conceptualizaciones alternativas; conceptualizaciones a menudo guiadas por los principios y valores de la heterogeneidad, la irracionalidad, la apertura y la desestabilización, y opuestos a la armonía, el control, el poder y la explotación capitalista.

Para Popper (1989), la incorporación del espectador y del entorno en la obra de arte, ha contribuido a esta desmaterialización. Desde mitad de los años 60 el entorno, en todo su sentido; el lugar físico, espacial y universal, fue incorporado

⁸ Arte conceptual no necesariamente va unido a crítica institucional.

por los artistas a sus obras. En este sentido tenemos los *happening* (acción) donde "lo esencial no es ya el objeto en sí mismo, sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva" (Popper, 1989:11).

En 1968 Graciela Carnevale, artista argentina, lleva a cabo el *happening El encierro*. La artista invitó al público a la inauguración de una exposición y, cuando ya estaba todo el mundo en el interior de la galería, cerró la puerta con un candado y se marchó. Los espectadores permanecieron una hora encerrados hasta que rompieron el cristal y salieron. De esta manera la artista estaba incorporando en su obra a los espectadores, quienes estaban siendo el elemento principal de la obra, y el entorno (la galería), pieza fundamental para llevar a cabo la acción (el encierro). La intención de la artista era recurrir a la violencia para protestar contra la violencia de la vida cotidiana, ya que eran los años de la dictadura del general Juan Carlos Onganía.

En 2018 Abel Azcona, artista español, realizó la obra *La muerte del artista*. La acción tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el artista se colocó en un pedestal durante un hora y delante de él colocó un arma cargada⁹. Azcona, que afirma acumular diversas amenazas de muerte por colectivos religiosos por algunas de sus obras, estaba invitando a todo aquel que le había amenazado de muerte a cumplir sus amenazas.

Próximo al *happening* encontramos la *performance*, donde la presencia del cuerpo del artista se hace esencial con situaciones o demostraciones efímeras. Estas pueden tener lugar en cualquier emplazamiento, galerías, museos, la calle, etc. En este caso el público hace de mero espectador sin intervenir en la obra.

El *arte povera* (arte pobre) se acuñó en Italia en 1967. Es un arte anticomercial y antiformal que se caracteriza por el uso de materiales poco usuales, maderas,

⁹ En 1974 Marina Abramovic realizó *Rythm 0*, donde invitaba a los espectadores a utilizar 72 objetos sobre el cuerpo de la artista de la manera que quisieran. Entre los objetos se encontraba un arma de fuego.

rocas, telas, arcilla, materiales reutilizados, etc. El uso de materiales naturales o desechables hace que las obras se vayan transformando con el transcurso del tiempo, convirtiendo su efemeridad en una obra procesual acercándose al *happening*.

La máxima representación de la incorporación del entorno en la obra del arte fue el *Land art*, que emerge en 1967. Los artistas abandonaron su taller y las galerías y trasladaron sus obras al entorno natural, convirtiendo el paisaje en soporte. Las obras son *site-specific* y cobran sentido en el paisaje en el que se emplazan. Los materiales que se utilizan suelen ser naturales; piedras, arena, troncos, etc., por lo que las inclemencias climáticas transformarán la obra. Supuso la ruptura definitiva con los marcos tradicionales y las obras son esencialmente efímeras por el desgaste a consecuencia del clima. En el *Land Art* muchas veces la participación del espectador no es necesaria y pasa a convertirse en testigo de la acción a través de imágenes y fotografías del proceso.

En 1970 Robert Smithson construyó la obra *Spiral Jetty* sobre el Gran Lago Salado en el desierto de Utah. Creó una espiral con 5000 toneladas de basalto negro.

Desde 1996 el artista alemán Ha Schult va desplazando de un punto del planeta a otro la obra *Trash People*, un ejército de hombres realizado con latas, restos de electrodomésticos y todo tipo de desechos, que incorpora en paisajes naturales como el Ártico noruego o el Tíbet, aunque también lo ha emplazado dentro de paisajes urbanos como la Plaza Roja de Moscú. La obra es una reflexión sobre la ocupación de los espacios y la crisis medioambiental, por ello el paisaje se convierte en elemento esencial en la obra porque establece una tensión con el ejército de basura.

Entre la *performance*, el *happening* y la intervención en el entorno esta la obra de Nicolás Uriburu, que en 1971 vertió treinta kilos de sodio fluorescente a los canales de Venecia. Una sustancia inocua que hace que el agua tenga un aspecto fluorescente. Este acto era una experiencia pictórica a escala del entorno

que duraba un día. Puso a toda la población en alerta, de esta manera irrumpía con su obra en la vida cotidiana de la ciudad y hacía a los venecianos partícipes de su acción. En palabras de Uriburru (citado en Popper, 1989):

La obra de arte no tiene ya forma autónoma. La obra de arte toma la forma de la naturaleza (...) ya no tiene lugar (galería, museo) fuera de la naturaleza. La obra de arte sorprende al público en su espacio vital (p.55).

La obra de arte también puede pasar un proceso de desmaterialización a materialización, de manera que puede ser interpretada en cualquier parte del mundo por cualquier persona para que sea expuesta. *DO IT* es una exposición colectiva comisariada por Hans Ulrich Obrist y creada en 1993. Obrist pensó en cómo podría hacer formatos de exposición más flexibles y abiertos y esto le llevó a preguntarse si una exposición podría ser interpretada a modo de partitura musical. Invitó a 12 artistas a enviarle instrucciones para crear sus obras de arte que plasmó en un libro y tradujo a nueve idiomas diferentes. De esta manera la comunidad se ve involucrada en la creación de las obras y cada exposición es única. La fidelidad a la hora de reproducir las obras no es tan importante como sí lo es revelar los matices de las diferentes interpretaciones humanas. *DO IT* se ha convertido en la exposición en curso más larga y de mayor alcance. Obrist ha creado nuevas versiones de la exposición para relaizar en diferentes emplazamientos. En 2020, a propósito de la crisis sanitaria, creó *DO IT home*, una exposición para reproducirla en casa.

En los años 90 con la irrupción de internet en los hogares aparecen nuevas disciplinas artísticas experimentales enmarcadas dentro del *Media Art*. Hoy en día el *Media Art* se extiende y engloba las prácticas artísticas como el Video Arte, Cine Experimental, *Net.art*, realidad virtual, arte sonoro, etc. Las nuevas tecnologías están contribuyendo a la desaparición de soportes y entornos físicos. Muchas prácticas artísticas enmarcadas en el *Media Art* se constituyen por obras intangibles y los dispositivos necesarios para poder visualizarlos, escucharlos o sentirlos son un intermediario para poder disfrutar de la obra.

El *Media Art* se ha nutrido de muchas de las prácticas artísticas del siglo XX, como puede ser el *collage*, la *performance* o el *arte povera*. A finales del siglo XX los net.artistas jodi.org creaban obras digitales a partir de fragmentos de imágenes pixeladas, textos, animaciones que no funcionan, en definitiva, “deshechos de internet”, a modo de *collages*.

Hoy en día podemos disfrutar de festivales de arte multimedia de manera virtual, como el festival *The Wrong*, un evento global que reúne artistas multimedia y comisarios de todos el mundo. Lo único que se necesita para acceder al festival y disfrutar de las obras es un dispositivo con conexión a internet.

11. Una aproximación al arte público y arte en el espacio público

Cuando hablamos de arte público, normalmente nos referimos a todas las manifestaciones artísticas creadas para ser exhibidas en el entorno urbano. Incluyendo dentro de la noción de arte público esculturas o monumentos emplazados en la vía pública, así como las manifestaciones que se suelen enmarcar dentro del arte urbano; murales, grafitis o intervenciones sean por encargo de las instituciones o por manifestación autónoma del artista o colectivos de artistas. Para Lippard (2001) no todas las prácticas que reciben el nombre de arte público son merecedoras de ello:

Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando la comunidad y al medio (p.61).

Por tanto, de acuerdo con Lippard, arte público enmarca tanto obras en la vía pública, como performances o instalaciones realizadas en centros tradicionalmente destinados a acoger arte, siempre y cuando cumpla los requisitos descritos.

Para Siah Amarjani en su manifiesto *El arte público en el contexto de la democracia norteamericana* (Gómez, 2004) no es lo mismo arte público que arte en el espacio público:

El arte público no es arte en espacios públicos. Hay quien desea colocar arte 'allí' y 'aquí'. Otros pretenden construir, hacer el 'aquí' y el 'allí'. Lo primero se llama 'arte en espacio público'. A lo segundo se le llama arte público (p.48).

El arte en el espacio público siempre ha estado presente en las sociedades desde hace siglos en plazas, calles y lugares estratégicos, en forma de estatuas y monumentos que han servido para conmemorar, homenajear, glorificar, pedir perdón, etc. Judith Baca lo define como *cannon in the Park* en referencia a la

utilización de restos históricos, como cañones, en los parques como forma de arte público. Sigue estando muy presente los actos de derribo de estatuas por parte de grupos o colectivos de la población, como manifestación a la pluralidad que habita el espacio público, ya que muchas veces estos monumentos excluyen a grandes segmentos de la población.

En los años 60 surge, en Estados Unidos, un cambio en el arte público y el *cannon in the park* comienza a ser sustituido por el "arte elevado". Las galerías y los museos comienzan a ver en los emplazamientos públicos un espacio de exhibición con gran potencial para expandir el mercado de la escultura y rápidamente se percibió el arte como una herramienta para revitalizar los espacios públicos; parques, plazas e incluso sedes empresariales. En Estados Unidos y Europa aparecen fundaciones y agencias dependientes de las administraciones públicas e instituciones centradas en dotar a las ciudades de un arte público. El arte público se había convertido en una extensión del museo y la galería sin tener en cuenta el contexto social en el que se emplazaban las obras. No se involucraba con la ciudadanía, los valores ni el diálogo social. Simplemente era un cambio a una escala mucho mayor de las esculturas que se emplazaban normalmente en el museo para ser emplazadas en la calle. En este sentido y en el contexto actual, Rogelio López Cuenca (citado en Gómez, 2004:41) habla de *amojonamiento* cuando los artistas son contratados para decorar las rotondas, isletas de tráfico, plazas o parques con esculturas "descontextualizadas, zafias e inútiles".

En los 60 y 70 se empieza a hacer una diferencia entre el arte público y el arte en los espacios públicos. La alternativa al cambio de escala son los trabajos *site-specific*, ante la necesidad de crear un arte involucrado con el contexto del emplazamiento y en el diálogo social y colectivo. Ya no es un traslado de las prácticas artísticas del museo a la calle, sino que el espacio público es su habitat natural (Ordúñez, 2014:156). Con esta nueva percepción del espacio público, el arte comienza a comprometerse socialmente, las prácticas artísticas se caracterizan por su valor procesual, donde el proceso es la propia obra, la temporalidad (obras efímeras) y los métodos colaborativos; el espectador

comienza a tener un papel en la construcción de la obra. Todo esto conducirá a la obra a la desmaterialización, donde el aura del objeto se desvanece. El arte se conecta con las problemáticas sociales, económicas, psicológicas sociales, es crítico y participativo.

El interés por las nuevas formas de arte en el espacio público se vió acrecentada en los 80 y 90, fruto de las crisis del momento. El sida golpeaba el planeta y los enfermos estaban estigmatizados socialmente, el clima, el racismo, el movimiento feminista, etc., el arte en el espacio público fue una estrategia para provocar conciencia.

En 1989 un grupo multiracial de artistas visuales, performers, escritores, cineastas e historiadores fundó REPOhistory. El colectivo creaba instalaciones, actividades y material visual en emplazamientos clave de la ciudad de Nueva York para recuperar y documentar narrativas históricas que habían sido excluidas de la historia, cuestionando así mismo la propia narración de la historia oficial. El grupo consideraba esencial las artes para dar forma a una identidad cultural diversa e inclusiva.

Entre el 20 de febrero y el 8 de marzo de 1991, la obra *Sin título* de Félix González Torres se exhibió en seis vallas publicitarias de la ciudad de Nueva York, después de que su pareja falleciera por sida. Las vallas contenían una fotografía en blanco y negro de una cama con la huella de dos cabezas sobre las almohadas. La cama aparecía como símbolo del amor y de la enfermedad.

Suzanne Lacy denominó las nuevas tendencias del arte público como Nuevo Género de Arte Público (género con el doble sentido) en su libro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. La artista aboga por una arte comprometido y activista, que establece relaciones entre artistas y públicos. Centrado en el proceso de la obra de arte y no el objeto final. El Nuevo Género de Arte Público propiciará un debate público a través de la obra, la obra en sí es la discusión generada con un público diverso.

En la ciudad de Valencia también hemos podido ver intervenciones artísticas sobre mobiliario urbano. La obra de Anais Florin *L'Horta, ni oblit ni perdó* "es un trabajo que aborda el tema de la destrucción de la huerta valenciana en nombre del progreso y trata de rescatar de forma efímera la memoria de los lugares intervenidos" (Florin, 2017), afirma la artista. La obra se compone de cuatro intervenciones sobre vallas publicitarias en la periferia de la ciudad de Valencia, sobre las que coloca imágenes de gran formato que representan la tensión y el conflicto sucedidos en la huerta.

Por otra parte, las intervenciones artísticas en el medio urbano como murales o grafitis, han podido confundirse con actos bandálicos, pero lo cierto es que las manifestaciones plásticas en el entorno urbano son parte inherente del ser humano, como así lo demuestran las pinturas rupestres de hace más de 40.000 años o los grafitis del imperio romano de hace más de 2.000 años. De acuerdo con Capasso (2011), los murales, grafititis, etc. suponen un acto de reapropiación del espacio público. Las intervenciones irrumpen en el espacio de tránsito y lo resignifican, generando nuevos espacios de disenso y de comunicación alternativos a los institucionales. La repetición y constancia de estas manifestaciones artísticas han terminado por seducir a las instituciones (Vásquez, 2016:21), quienes organizan festivales de murales, grafiti, arte urbano, etc.

Según Gómez (2004:37), las ciudades modernas han desposeído al ciudadano de los espacios abiertos "en los que socializar su experiencia personal y cívica, disfrutar de emociones estéticas y ejercer el derecho a la convivencia y la participación social". Además, el espacio público ha retrocedido y perdido calidad, entre otras cosas, por su creciente privatización con terrazas de bar, lugares estandarizados y homogéneos, definidos por la no-identidad, formas y colores heterogéneos que se repiten e invaden la ciudad, conforman un paisaje visual estandarizado. Por ello, se debe recuperar el espacio público como lugar de expresión, encuentro y diversidad.

En su ensayo *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar* (2001) Lucy Lippard afirma que el arte público debe conectar comunidades y públicos participativos y otros artistas "marginados". El arte debe dejar de ser un centro elitista para que sean atraídos participantes desde todos los ámbitos y pueda "convertirse en un catalizador de todas las áreas de la vida una vez que se separa el confinamiento cultural de la esfera del mercado"(Lippard, 2001:68). Así mismo, Lynn Sowder (citada en Lippard, 2001:68) asegura: "debemos alejar nuestro pensamiento de la vida de hacer un gran arte para la gente y trabajar con la gente para crear un arte que sea grande". Es decir, desmitificar el arte y salir del encorsetamiento estético, dejar el objeto en un segundo plano para centrarse en la idea, el proceso y la acción. En este sentido, Duque (2011:92) afirma que hay dos visiones del arte público: el de John Berdsley, que de lado del gran arte afirma: "Lo que es bueno para el arte público y los espacios públicos no tiene por qué ser bueno necesariamente para el arte". De otro lado, Rosalyn Deutche dice: "liberar el arte público de su ghetto, limitado por los parámetros del discurso estético, liberarlo incluso del discurso estético crítico y volverlo a situar (...) en el marco del discurso urbano crítico". Tal vez el arte público público no tenga que decantarse ni por una visión ni por la otra, simplemente pueden equilibrarse entre la creación estética y la democratización.

Para finalizar esta aproximación al arte público y al arte en el espacio público haremos una pequeña reflexión: las manifestaciones artísticas en la cultura popular han sido siempre públicas y participativas. El ejemplo culminante que reúne las características de arte público descrito por los autores mencionados son las fallas; monumentos efímeros de contenido crítico, político y social junto con el encuentro, el diálogo, la festividad de los ciudadanos y las *performances* de quemar cosas, tirar petardos, etc. Parece por tanto, que la noción contemporánea de arte público es consecuencia de la pérdida vertiginosa de espacio público, entendiendo por espacio público tanto los lugares públicos de tránsito (calles, plazas, etc.) como el encuentro y la socialización ciudadana. Los autores y artistas públicos no se han percatado todavía que lo que hacen es reproducir las dinámicas de la cultura popular.

11.1. Nuevos paradigmas culturales

Cabe destacar que, en las últimas décadas, parte de la creación contemporánea ha estado y está promovida por iniciativas desvinculadas de las instituciones, si bien posteriormente estas han acabado absorbiendo muchas de ellas. De acuerdo con Rowan (2017:1), las instituciones “no son especialmente operativas para acompañar procesos experimentales, creativos, raros o diferentes”. En este contexto, cada vez hay más iniciativas que promueven la producción de proyectos mediante convocatorias abiertas para realizar propuestas en determinados contextos. Suelen surgir por iniciativa de colectivos o asociaciones que pretenden involucrar otros agentes sociales de manera interseccional organizando exposiciones, debates, performances, proyectos comunitarios, etc., y muchas veces, aunque la actividad se centra en la creación artística, se aleja de la construcción de un objeto artístico en sí mismo. Se trata de intervenciones y procesos abiertos de carácter crítico planteados específicamente para un lugar concreto y con una finalidad y han logrado transformar notablemente su entorno.

Por poner algunos ejemplos, en Valencia en las últimas décadas se han producido una serie de movimientos sociales para hacer frente a la especulación urbanística o el deterioro de algunos barrios que se han manifestado con la producción de actividades culturales y festivas. Es el caso de *Cabanyal Portes Obertes* que se desarrolló desde 1998 hasta 2015, es una iniciativa surgida de los vecinos frente a los planes de destrucción de barrio que tenía el Ayuntamiento de Valencia, para señalar y defender el valor histórico y patrimonial del barrio. Fue una iniciativa autogestionada, “con un carácter contemporáneo, interdisciplinar y de exploración de nuevos lenguajes a partir del compromiso de artistas e intelectuales en la defensa del Cabanyal” (Martínez, 2016:146). Los vecinos del barrio prestaban sus casas para que las obras de los artistas fueran expuestas. También se realizaban intervenciones en los espacios públicos. Era obras creadas exprofeso para la ocasión, mostraban la memoria, el valor histórico y social del barrio y la protesta a los planes de derribo. En palabras de Maribel Doménech “que conozcan que esto es un barrio histórico, que conozcan el interior de las casas, que conozcan a las personas, que hablen con la gente que vivimos aquí y

que se den cuenta de la brutalidad de lo que significa este proyecto” (citada en Echebarría, 2019). En la primera edición de 1998 participaron 157 artistas y 27 casas particulares y tuvo una enorme afluencia de público, unas 5000 personas. En la segunda edición participaron 322 artistas y 49 casas particulares con una afluencia de 10000 personas. En 2015 el proyecto concluyó para siempre con la derogación del plan urbanístico que pretendía tirar el barrio abajo.

Otro ejemplo de actividad colaborativa es Intramurs que se lleva celebrando en Valencia desde el año 2014. La convocatoria surgió con el objetivo de dar una solución a los artistas como alternativa y visibilización de propuestas y proyectos culturales que no tienen cabida en los espacios tradicionales, desde la colaboración y participación de artistas, vecinos del centro histórico de la ciudad, comercios, bares, asociaciones, colectivos del barrio, para la reactivación social y cultural de Ciutat Vella. Durante dos fines de semana se realizan exposiciones, actuaciones, performance, happenings por diferentes espacios urbanos, calles, plazas, jardines, también en escaparates, bares y comercios. Se realizan actividades paralelas como talleres, conferencias o visitas guiadas.

El proyecto IDENSITAT en Barcelona realiza una importante labor en este mismo aspecto. El proyecto surgió en 1999 como Art Públic Calaf, una convocatoria de arte público internacional para trabajar en el ámbito social y aportar nuevas investigaciones vinculadas a los espacios y contextos concretos. La convocatoria, que era de carácter bianual, pasó a llamarse IDENSITAT y se convirtió en un proyecto cada vez más complejo sobre arte de experiencias y de territorios en proceso (Báscones, 2009). Actualmente el proyecto colabora con numerosos artistas de diferentes disciplinas, con personas o colectivos que trabajan en contextos sociales. Es un impulso hacia la investigación y la producción a través de dinámicas colaborativas dentro del marco de la creación contemporánea.

No solo en las ciudades vemos la proliferación de convocatorias abiertas y colaborativas, también en el mundo rural se están llevando a cabo cada vez más propuestas que trabajan para la transformación social y la lucha contra la

despoblación. Nuevos proyectos y formas de organización social que se han reforzado debido a la crisis económica, social y cultural (Nogué, 2016). Iniciativas culturales que son alternativas a los programas institucionales que crean un vínculo entre el arte y la realidad sociopolítica, creando un tejido de redes instituyentes y culturas alternativas, además de reafirmar la naturaleza como algo necesario para la experiencia humana (Lozano, 2015). Un ejemplo de ello es *AVAN Xarxa de espais rurals de recerca contemporània*, un proyecto reciente de la Universitat Jaume I, creado para acercar la cultura contemporánea a las zonas rurales del interior de la provincia de Castellón. El proyecto surgió como respuesta a la centralización de los presupuestos en materia de cultura en las zonas urbanas. El proyecto cuenta con cinco espacios expositivos en cinco poblaciones en los que se harán actividades y exposiciones simultáneas para conectar el territorio.

Ante la creciente creación de proyectos y prácticas culturales desde el medio rural, la plataforma Cultura y Ciudadanía, dependiente del Ministerio de Cultura¹⁰, ha prestado especial atención a estas iniciativas y desde 2017 organiza foros y encuentros sobre cultura en el medio rural. En su web se puede consultar un mapa cartográfico con las iniciativas culturales colaborativas y participativas tanto en el medio rural como en el urbano.

En definitiva, es necesario reflexionar sobre las creaciones que se están desarrollando fuera de los circuitos tradicionales (PANERA, 2002) y que responden a nuevas necesidades y demandas sociales. De acuerdo con Aramburu (2008):

(...)hemos llegado a un punto en el que los procesos de hibridación cultural están sirviendo para interceptar zonas comunes entre la alta y la baja cultura, entre lo público e institucional y el territorio privado. (...)

¹⁰ Cultura y Ruralidades: <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/cultura-medio-rural/> (Consultado el 6 de abril de 2021)

El lugar para el arte está en un punto de la ciudad, en la ciudad misma, puede ser estático o móvil, puede desarrollarse en el ámbito rural, en las grutas del ciberespacio, en la fluidez de redes indetectables, o bien se encuentra reencarnado en un átomo nómada, sin tiempo ni espacio ni sentido de su propia corporeidad (p.27).

TERCERA PARTE

12. Catálogo de museografía a cielo abierto

En la segunda parte del trabajo, hemos visto de qué manera muchas corrientes artísticas desde mitad del siglo XX han prescindido de los espacios tradicionales. Aunque la creación contemporánea ha demostrado un gran interés en el espacio público, lo cierto es que la mayoría de los museos han ignorado esta cuestión.

Por este motivo, en esta parte del trabajo, presentamos una propuesta de catálogo de museografía a cielo abierto. Hemos decidido llamarlo "a cielo abierto" debido a los encuentros de *La Cultura a Cielo Abierto* que tuvieron lugar en 2017, organizados por Cultura y Ciudadanía. En estos encuentros la urbanista Blanca Valdivia afirma que una de las cosas más importantes que se necesitan para poder disfrutar de la cultura es el tiempo y que no todos disponemos de la misma cantidad de tiempo. Por ello, según Valdivia, es necesario encontrarnos con la cultura mientras hacemos otras cosas, es decir: hay que llevarla al espacio público.

El presente catálogo de museografía a cielo abierto constituye recolección de propuestas museográficas en el espacio público, ambulantes o *site-specific*. No es una recopilación de trabajos particulares de artistas, sino exposiciones realizadas por museos, iniciativas privadas o públicas. La intención de este catálogo es recopilar las actividades expositivas en el espacio público para así contribuir a la ampliación de la museografía más allá de los muros de los espacios tradicionales, constituyendo una aportación novedosa y de consulta para instituciones, comisarios y artistas. Igualmente, persigue contribuir a la incorporación de la museografía a cielo abierto dentro de los estudios de la museología y, en concreto, al incipiente debate sobre la desmaterialización del museo de arte contemporáneo. Cabe insistir en que se trata de una propuesta de catálogo, susceptible de modificarse y ampliarse con el paso del tiempo.

12.1. Plataformas portátiles

Las plataformas portátiles son un formato que reproduce el museo tradicional, pero de manera comprimida y móvil. Es decir, traslada el contenido del museo al vehículo. Reproduce los esquemas del museo, no obstante, consideramos estas plataformas dentro de la museografía a cielo abierto, puesto que el vecindario o viandantes pueden toparse con el vehículo o móvil en cualquier emplazamiento en el espacio público y visitarlo.

Las ventajas de las plataformas portátiles son claras: el museo puede trasladar obras originales y que requieren de una rigurosa conservación por diferentes territorios. Además, los vehículos pueden ser un reclamo visual que despierte la curiosidad de el público que no acceden normalmente al museo por diferentes motivos.

Artmobile. Virginia Museum of Fine Arts. El VMFA abrió sus puertas en Richmond en 1936 y desde sus inicios tuvo el objetivo de impulsar la educación no solo en esta ciudad sino por todo el estado, llegar a los rincones rurales y zonas de menor poder adquisitivo. Para poder itinerar las exposiciones y colecciones del museo surgieron diferentes cuestiones a tener en cuenta; encontrar lugares óptimos para su exposición y la logística para el transporte adecuado de las obras. La solución del VMFA fue el *Artmobile*, creado en 1953, un camión museo inspirado en las bibliotecas portátiles, conformado por un tráiler de más de 10 metros de largo, acondicionado con iluminación, sistema de climatización y alarma. Fue el primer museo tráiler del mundo, estuvo en activo hasta 1993, realizó un total de 60 exposiciones por todo el estado de Virginia, universidades, escuelas, barrios, y expuso obras de grandes pintores como Delacroix, Gauguin, Monet o Rembrandt. *Artmobile* llegó a contar con 4 camiones de flota.



Ilustración 9. Artmobile. Exposición De Delacroix a Gauguin, 1962. Fuente: O'Connor, 2019.

En 2019 el Virginia Museum of Fine Arts sacó de nuevo a las calles el *Artmobile* con la exposición *How Far Can Creativity Take You?*, la exposición estuvo itinerando durante 15 meses.



Ilustración 10. Exterior e interior del Artmobile, 2019. Fuente: richmondfamilymagazine.com

Museobús de Linder. Creado en 1970 por Maud Linder con el propósito de descentralizar el arte, es el primer museo de arte contemporáneo portátil de Francia. Inspirado en el *Artmobile*, consta de un remolque equipado con carrocería extensible que lo convierte en un espacio de 56 metros cuadrados. Esta perfectamente equipado con iluminación, climatización y rieles. El museobús

estuvo en activo durante dos temporadas y albergó una exposición de Georges Roualt en 1970 y otra de Fernand Léger en 1971. Hizo paradas tanto en pueblos como ciudades, las exposiciones atrajeron un promedio de mil personas al día.

MuMo, Musée mobile d'art contemporain. Creado en 2011, MuMo es un museo-camión itinerante de arte contemporáneo dirigido principalmente a los niños. Es una iniciativa creada en Francia por la comisaria Ingrid Brochard para hacer accesible el arte contemporáneo a quienes tienen difícil acceso. Realiza exposiciones con obras cedidas de museos de arte contemporáneo y ha albergado obras de Daniel Buren, Miquel Barceló o Florence Doléac. Los niños pueden disfrutar de obras de arte contemporáneo y pueden trabajar con material pedagógico. Según la web de MuMo¹¹ el 50% de los niños que lo visitan nunca había estado antes en un museo, el 50% de las paradas se hacen en pueblos de menos de 2000 habitantes y en el 40% de las paradas se colabora con un agente cultural de la zona.



Ilustración 11. MuMo en Aurillac (Francia), 2019. Fuente: Lamontagne.fr

¹¹ <https://musee-mobile.fr/3/> (Consultada el 24 de marzo de 2021)

No Show Museum. Es un museo virtual¹² con una temática muy particular: es el primer y único museo del mundo dedicado a la nada en las diferentes manifestaciones artísticas a lo largo de la historia del arte. Fundado por Andreas Heusser en 2015, recoge más de 500 obras y documentos de 150 artistas de los siglos XX y XXI. Se compone por cuatro plantas virtuales además de un museo móvil que es una sala de exposiciones de 7 metros cuadrados. El museo móvil itenera por diferentes ciudades, adjunto a otra institución o de manera independiente.



Ilustración 12. NO SHOW MUSEUM en Zurich, 2019. Fuente: noshowmuseum.com

Davis Museum. Fundado en 2009 por Davis Lisboa, es el museo de arte contemporáneo más pequeño del mundo, una caja de metacrilato de 20 cm cuadrados que despliega sus obras allá donde desea su director. Aunque pueda parecer sorprendente, está reconocido por la Generalitat de Catalunya como una entidad cultural. Posee una amplia colección de más 230 obras muy diversas y de infinidad de artistas, todas ellas de tamaño pequeño. Es ambulante y de bajo presupuesto, puede exhibir sus obras en cualquier parte: centros culturales, museos, calles, parques, galerías y trabajar con cualquier artista. Su fundador afirma "Un museo es su actividad, no su edificio". Por sus dimensiones y la facilidad para transportar, este museo nos recuerda al museo portátil de Duchamp.

¹² No Show Museum: <https://www.noshowmuseum.com/> (Consultada el 8 de abril de 2021)



Ilustración 13. Hou Hanru Hear US de Bill Burns en el Davis Museum. Fuente: Artnobel.es



Ilustración 14. Davis Lisboa haciendo una performance junto al Davis Museum. Fuente: Davis Museum Vimeo.com

Contenedores. Los contenedores pueden ser reciclados para realizar exposiciones móviles. En 2008 se pudo ver en el campus de Tarongers de la Universidad de Valencia la exposición de fotografía *FIBHeineken08 ENLATADO* de Lola Barcia Albacar y Marinela Forcadell Brea. La exposición se encontraba en un contenedor en los exteriores del campus y todo el que pasaba por allí podía visitarla. A causa de la logística, la utilización de contenedores para realizar exposiciones es más compleja que los vehículos pero es también una forma de reciclar.



Ilustración 15. FIBHeinken08. Universidad de Valencia, 2008. Fuente: Manuel Cuadrado

12.2. Mobiliario urbano

Son muchas las instituciones que han apostado por el mobiliario urbano para realizar exposiciones al aire libre. Estas pueden realizarse con el mobiliario urbano fijo que posee la ciudad como vallas publicitarias o marquesinas de autobús o con estructuras temporales que se instalan para la ocasión. Utilizar los espacios normalmente destinados a la publicidad como soporte para exhibir obras artísticas, supone una apropiación al campo publicitario por parte de la institución que lo agencia. Por un lado, la expansión y difusión de estos soportes es muy amplia, las obras expuestas tendrán un alcance a un público más amplio y en un contexto en el que el espectador no está condicionado por la mirada sacra a la que inducen los espacios tradicionales del arte. Por otro, las obras expuestas se encuentran en un escenario completamente atiborrado de mensajes e imágenes publicitarias entre los que competir y por tanto pueden ser invisibilizadas.

12.2.1 Mobiliario fijo

Tate Collective Billboards. La Tate de Londres organiza una convocatoria abierta para artistas entre 16 y 25 años para realizar sus creaciones inspiradas en obras de la colección de la Tate Britain y Tate Modern. En 2020 se seleccionaron 48 trabajos de entre más de 800 presentados. Las vallas publicitarias con las obras se pudieron ver en los barrios de Camden, Hackney, Haringey, Islington, Lambeth, Southwark y Walthamstow durante dos semanas.



Ilustración 16. Exposición en las vallas publicitarias de Londres. Fuente: tate.org.uk



Ilustración 17. Exposición en las vallas publicitarias de Londres. Fuente: tate.org.uk

The Billboard Creative es una organización sin ánimo de lucro de Los Ángeles cuyo objetivo es que aquel público al que hasta ahora las exposiciones en los espacios tradicionales le han resultado inaccesibles, pueda acceder a ellas. A

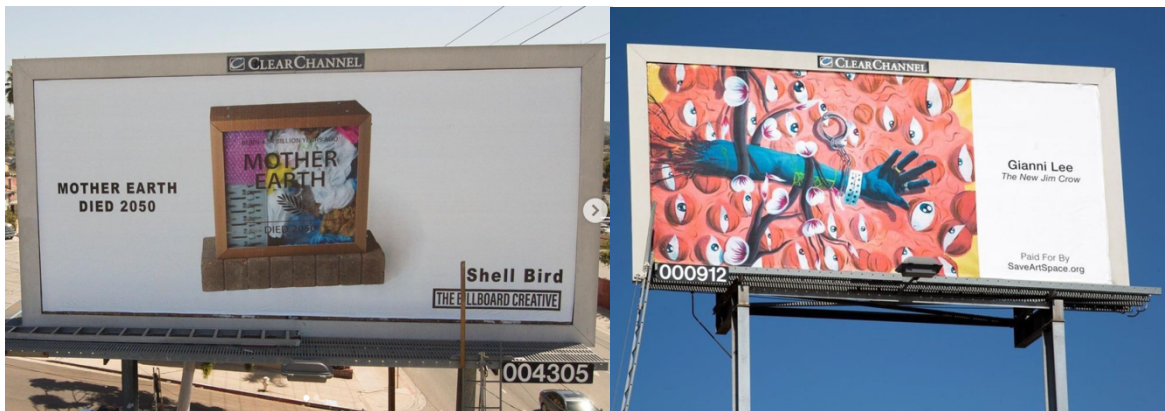


Ilustración 18. Obra de Shell Bird. The Billboard Creative, Ilustración 19. Obra de Gianni Lee. The Billboard Creative, 2021. Fuente: billboardcreative.com

través de la exposición de obras en grandes vallas publicitarias repartidas por toda la ciudad, el proyecto pretende instaurar el arte contemporáneo en la vida cotidiana de los angelinos. La exposición se realiza una vez al año y está comisariada por un comisario invitado. Actualmente The Billboard Creative tiene expectativas de extenderse a otras ciudades. El 5 de abril de 2021 se inauguró su séptima edición comisariada por Victoria Burns con la participación de 30 artistas.

Espai d'art Urbà. La ciudad de Benidorm cuenta con cuatro espacios de exposiciones al aire libre distribuidos por la ciudad: El carrasco con 12 paneles, Ponent con 20 paneles, Els Tolls con 16 paneles y El Pont con 6 paneles. Conformados por paneles retroiluminados, están destinados a albergar exposiciones de fotografía, diseño gráfico y reproducciones pictóricas. Tienen una programación continua y cuentan con una labor técnica y de comisariado, como cualquier sala de exposiciones corriente. Algunos artistas hacen quedadas con el público para explicar su obra *in situ*.



Ilustración 20. Exposición de Miguel Crespo en el Espai D'Art Urba Els Tolls, 2020. Fuente: Benidorm.org

Galería Szewska. En la calle Szewska de Wrocław se encuentra esta galería al aire libre, compuesta por nueve paneles de doble cara. La galería realiza una media de ocho exposiciones al año tanto de obras exclusivas realizadas para la exposición como colaboraciones con otras entidades. Fue fundada en 2010 por Julia Janowska y en 2021 pasó a ser administrada por la Art Transparent Foundation y está cofinanciada por el Ayuntamiento de Wrocław desde 2011. Está destinada a presentar los trabajos de los artistas jóvenes polacos. La galería está vinculada a la galería de arte contemporáneo Mieszkanie Gepperta. Se exponen tanto reproducciones como trabajos originales. En la ilustración 20 vemos a Matej Frank realizado su obra *Work in Progres*, una serie de dibujos que son la huella performática del proceso para realizarlos. El artista realizó las obras *in situ* y posteriormente se taparon con el cristal del panel para dejarlas expuestas y protegerlas del ambiente.



Ilustración 21. Work in Progres, Matej Frank. Galeria Szewska, 2016. Fuente: matejfrank.com

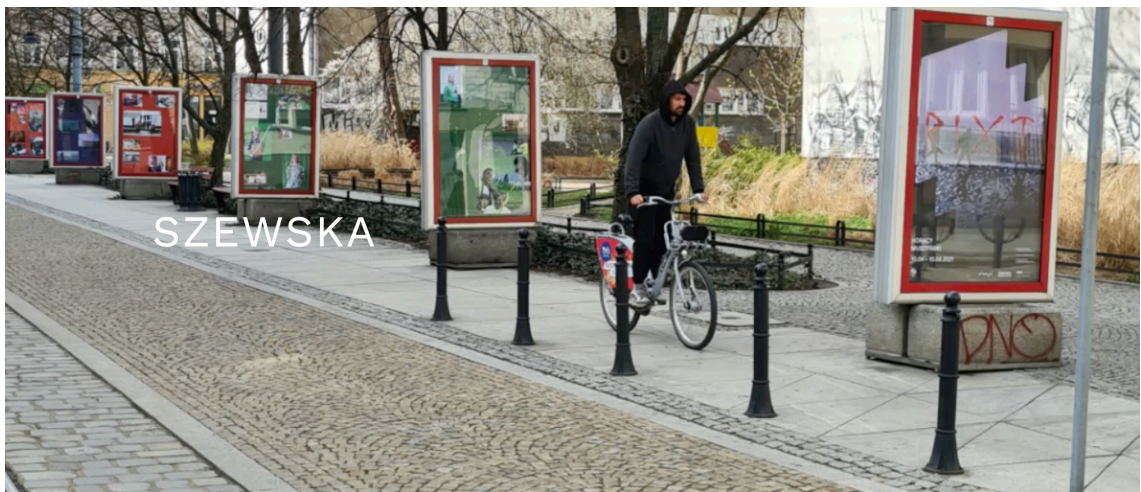


Ilustración 22. Galeria Szewska. Fuente: artransparent.org

Marquesinas de autobús. La Public Art Fund de Nueva York, fundada en 1977 por Doris C. Freedman, realiza exposiciones regulares sobre las marquesinas de autobús, kioscos y vallas publicitarias repartidas por toda la ciudad. En su web se puede ver la localización y distribución de las obras.



Ilustración 23. Farah Al Qasimi "Bodega Chandelier", Nueva York, 2019. Fuente: publicartfund.org

Paradas de Metro. *Circulation (s)*, Festival de la jeune photographie européenne, es un festival de fotografía emergente en Europa que se celebra cada año con el propósito de ser un trampolín para los jóvenes fotógrafos a través de exposiciones y eventos públicos. Desde sus inicios en 2011 hasta hoy a expuesto a más de 400 artistas. Dentro del festival se presentan las exposiciones *Hors les Murs* (Fuera de los muros), en lugares públicos como el metro.

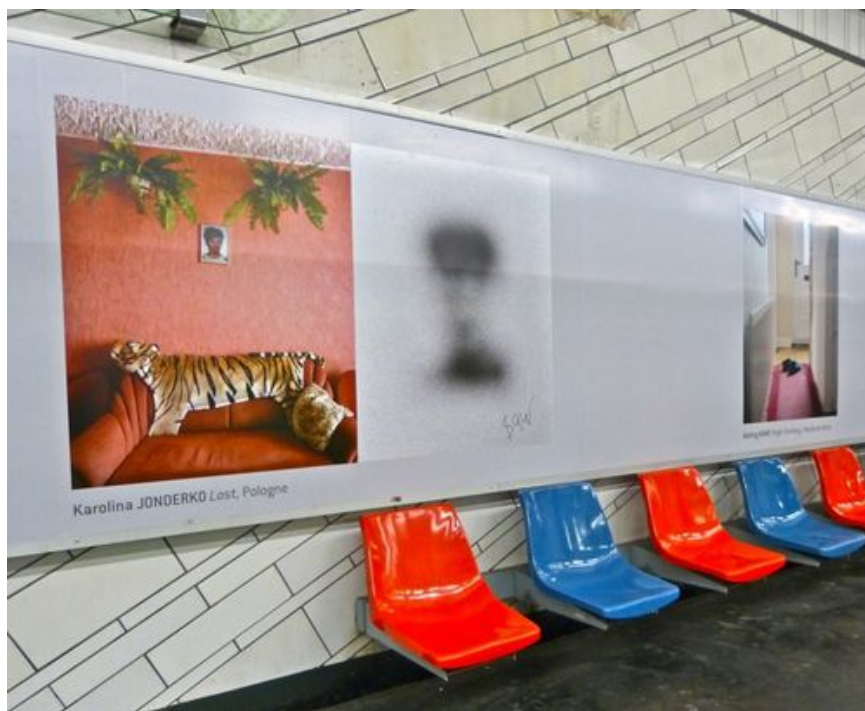


Ilustración 24. Obra de Karolina Jonderenko en el Métro Hôtel de ville. *Circulation (s)* 2014. Fuente: archeologie.over-blog.com

En Valencia también hemos podido ver este tipo de exposiciones. En 1998 se realizó la exposición *Ciutats Invisibles*, organizada por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y comisariada por José Miguel Cortés, donde siete fotógrafos reflejaron diversas versiones de la ciudad. La exposición se realizó en las paradas del metro de Valencia, tanto en los andenes como en los mupis de los pasillos y bocas de metro. El comisario de la exposición (Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998:28) afirma que con este formato el espectador puede construir su propio significado de las obras a partir de su memoria o cultura ya que las fotografías carecen de textos explicativos. De esta manera, el espectador deja de ser un espectador pasivo, su propia percepción y junto al contexto en el que se sitúan las obras harán que este otorgue diversos significados e interpretaciones.



Ilustración 25. Obras de Mabel Palacín y Alex Francés en Ciutats Invisibles, 1998. Fuente: Ciutats Invisibles, 1998.



Ilustración 26. Obra de Concha Prada en Ciutats Invisibles, 1998. Fuente: Ciutats Invisibles, 1998.

La **Brisbane Outdoor Gallery** es una galería al aire libre del Ayuntamiento de Brisbane, una ciudad de Australia con más de dos millones de habitantes. Nació en 2014 con la idea de revitalizar espacios infrautilizados. La galería se compone de once ubicaciones diferentes en las que hay cajas de luz, paneles, proyectores y vitrinas. Se realizan tres exposiciones al año con una duración de tres a cuatro meses cada una.

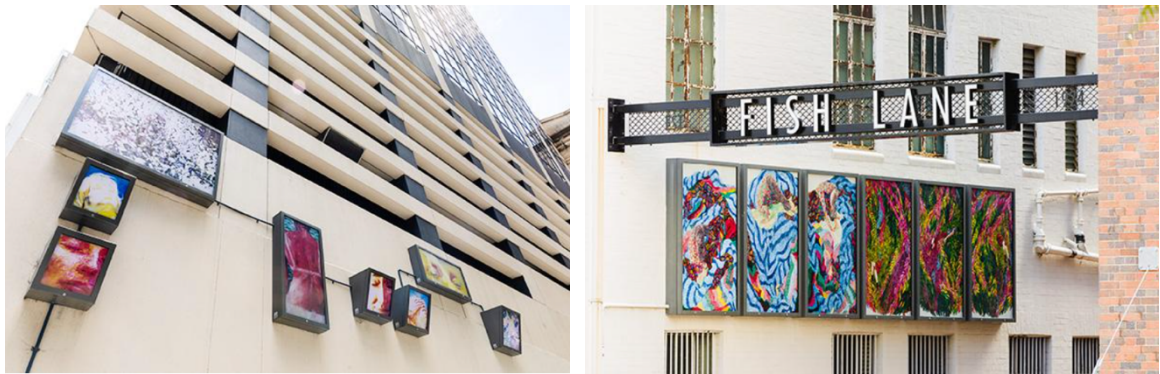


Ilustración 27. Cajas de luz en Hutton Lane y Fish Lane. Brisbane Outdoor Gallery, 2021. Fuente: brisbane.qld.gov.au



Ilustración 28. Escultura de Hailey Atkins en la Brisbane Outdoor Gallery, 2020. Fuente: Sarahlthomson.info

12.2.2. Mobiliario temporal

Cabe aclarar que hemos realizado una selección de algunas de las propuestas que se han hecho, ya que este tipo de instalación es más común y existen infinidad de posibilidades. Son muchas las exposiciones que se han realizado al aire libre sobre soportes temporales que, una vez terminada la exposición, se retiran. En la Universidad Politécnica de Valencia hemos podido ver esta modalidad de exposición a cielo abierto. Del 31 de enero al 5 de marzo de 2020 en la Facultad de Bellas Artes, tuvo lugar la exposición *¿Pintas o dibujas?*, una

iniciativa de Acción Cultural Española, la Regidoria d'Acció Cultural de l'Ajuntament de València y el salón del Cómic de la UPV. Pensada para espacios abiertos, compuesta por unos soportes diseñados para trazar un recorrido abierto.



Ilustración 29. ¿Pintas o dibujas?, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de València. 2020

Madrid Gráfica, organizado por DIMAD y el Ayuntamiento de Madrid, es una cita anual de diseño gráfico que tiene un programa de exposiciones y actividades. Combina exposiciones en espacios cerrados y exposiciones al aire libre, en plazas y calles de la ciudad.



Ilustración 30. Madrid Gráfica, 2018. Fuente: Arutza.com

The embarrassment show fue una exposición de 2015 comisariada por Erik Kessels con trabajos de los alumnos de la Ecole cantonale d'art de Lausanne. La museografía de la exposición estaba compuesta por pallets distribuidos por el espacio que servían de soporte para los trabajos.



Ilustración 31. The embarrassment show, Düsseldorf, 2015.

12.3. Escaparates

Los escaparates, a diferencia de los mupis o paneles, ofrecen la posibilidad de exponer una mayor diversidad de obras como esculturas u obras originales, siempre y cuando la instalación sea segura.

Creado en 2021, **The Lost Weekend Gallery** es una galería de Munich compuesta por dos vitrinas de 313 x 209 cm y otras dos vitrinas de 313 x 224 cm que están situadas en la calle. Las vitrinas funcionan como una sala de exposiciones corriente, con exposiciones periódicas de jóvenes artistas. El creador del proyecto, Lee Jaemin, asegura que la idea le surgió por los escasos espacios que existen en la ciudad para mostrar el trabajo de artistas emergentes. Aunque pueda parecer un formato muy limitante en cuanto al tipo de obra o museografía, tiene muchas posibilidades. "El formato supone un desafío para los artistas y pueden exponer obras experimentales que no expondrían en la galería convencional", afirma Jaemin. Se exponen tanto obra digital como originales e incluso esculturas. Los artistas Albrecht & Wilke (2021) sobre su exposición en The Lost Weekend Gallery afirman:

El fondo del escaparate es de madera y nos apetecía hacer algo diferente así surgió la idea del papel pintado, con el que revestimos toda la ventana. Dado que tiene el formato de un escaparate y no es un espacio de exposición habitual en un museo o galería, encaja bien porque siempre pintamos motivos muy cotidianos y los traemos al contexto artístico.



*Ilustración 32. Esculturas de Jonathan Pielmeier, 2021.
Fuente: Instagram lost.weekendmeetsyoungart*



*Ilustración 33. Exposición de Jaemin Lee, 2021.
Fuente: Instagram lost.weekendmeetsyoungart*

La ventaja de esta galería al aire libre es que está abierta 24 horas al día, es accesible para todo tipo de público y puede despertar el interés de personas que habitualmente no se interesan por el arte. Además, pretende ser una ventana de promoción e impulso para que los artistas puedan introducir su trabajo en otros espacios.

Por el momento, The Lost Weekend Gallery es la única galería de este formato que conocemos.

12.4. La ciudad como soporte

En esta categoría vamos a incluir propuestas museográficas donde la ciudad es el propio soporte museográfico a través de convocatorias *site-specific* o arte en el espacio público. En esta modalidad las obras se expanden por la ciudad, en lugar de emplazarse en una localización concreta sobre mobiliario.

12.5. Convocatorias site-specific

Lo que diferencia esta tipología de museografía del resto es que las obras expuestas son creadas específicamente para el lugar y están en contexto con el entorno, haciendo a los ciudadanos partícipes. La obra expuesta no se crea únicamente para ser contemplada sino para iniciar otros procesos y acciones como la interacción social.

Bienal Arte Público Mislata. Nace en 2016 y la organizan la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Mislata con la colaboración del SARC Cultura de la Diputación de Valencia y se convocan las bases abiertas a todos los artistas que deseen participar. El objetivo es seleccionar proyectos que centren su planteamiento en la ciudad y los habitantes de Mislata, que generen otros modelos de convivencia para poner en valor las relaciones sociales favorecidas por el uso del espacio público. Los protagonistas de las obras son el espacio urbano y los ciudadanos de Mislata. La bienal surgió con la idea de escapar del cubo blanco y los espacios tradicionales que se dedican al arte contemporáneo para establecer nuevos vínculos entre los ciudadanos y el espacio público. Los espacios cotidianos se transforman para crear situaciones insólitas sin la necesidad de intervenciones monumentales ni espectaculares. Sino con sutileza y gestos que mezclan el conocimiento y el debate (Braza, 2016). La organización selecciona propuestas de diferentes formatos que ahondan en la memoria colectiva, el urbanismo, el patrimonio, los usos y desusos del espacio, el diálogo e integración y que dan lugar al debate y la reflexión. Las obras están expuestas en la vía

pública provocando nuevos recuerdos y relaciones sociales, durante un periodo de dos años.

Breve encuentro de María Tena, formó parte de la bienal de 2018. La artista recogió trozos de objetos cerámicos de diferentes solares de Mislata para reflexionar sobre el paso del tiempo. La obra se materializa con una fotografía de los trozos cerámicos, unidos por una goma elástica y es expuesta en un formato a gran escala en un solar del pueblo.



Ilustración 34. Breve Encuentro de María Tena, en un solar de Mislata, 2018.

Concéntrico. Entre arte, arquitectura y diseño se sitúa Concéntrico, el Festival Internacional de Arquitectura y Diseño que se celebra en Logroño anualmente. El Festival se compone de instalaciones, exposiciones, encuentros, actividades y performances por toda la ciudad, conectando plazas, calles y espacios ocultos con los habitantes. El objetivo es crear un diálogo y reflexionar en torno a la ciudad y los ciudadanos en los espacios. Según la naturaleza de las piezas, la ciudadanía podrá utilizarlas: atravesarlas, sentarse, contemplar, etc. Se celebra desde 2015 y ha reunido 59 instalaciones urbanas de diseño experimental. Está

organizado por la Fundación Cultural de Arquitectos de La Rioja, el Ayuntamiento de Logroño, el Gobierno de La Rioja, Garnica y Bodegas LAN.



Ilustración 35. RINGdeLUXE, Plastique Fantastique. Concéntrico 2018. Fuente: concentrico.es

Skulptur Projekte Münster. En la ciudad de Münster (Alemania) se convoca cada diez años la Skulptur Projekte, un encuentro de cultura contemporánea que se celebra cada diez años con el objetivo de realizar proyectos artísticos en el espacio público, especialmente de escultura, que se expanden por toda la ciudad. Nació en 1977 de la mano de Klaus Bubmann y Kasper König, comisario del museo Ludwig, con el propósito de sacar el arte del museo. La particularidad de este encuentro son sus tiempos, se celebra cada 10 años y tiene 100 días de desarrollo. No existen nociones previas sobre sus resultados, sino que se trata de un proceso que toma forma conforme se van colocando las obras en el espacio. La última edición se celebró en 2017, siendo la quinta, con la colaboración de Andschaftverband Westfalen-Lippe, el LWL-Museum Für Kunst und Kultur, la German Federal Kultural Foundation y la Sparkassen-Finanzgruppe.

En el marco del site-specific, los organizadores invitan a los artistas a realizar propuestas con total libertad que se impliquen en los temas sociales, urbanos y culturales y cuenten con la participación y comprensión de la ciudadanía. De acuerdo con Ilabaca (2017):

Las obras que aquí se proyectaron consideraron a la ciudad no como un contexto previo o un espacio preexistente sobre el cual intervenir a modo de soporte estático, sino como una máquina que renueva permanentemente su sentido a partir del devenir humano y donde el arte es ante todo un conducto social a través del cual es posible pensarla y vivirla.



Ilustración 36. On water, Ayşe Erkmen. Skulptur Projekte , 2017. Fuente: (Ilabaca, 2017)

En la ilustración 28 vemos la obra de Ayşe Erkmen, un puente invisible o subacuático que permitía al público cruzar de un lado a otro del río.

La mayoría de las obras son efímeras y temporales para los 100 días del encuentro, no obstante, algunas obras son adquiridas por el Ayuntamiento para su permanencia y continuo desarrollo.

12.6. Los pueblos museo

Los pueblos museos se han presentado como una solución a los problemas de despoblación u otros conflictos, pero lo cierto es que no han cumplido su cometido, si bien han supuesto un reclamo turístico y ha repercutido positivamente en su población. En España existen varios pueblos que han emprendido la iniciativa de ofrecer sus calles como soporte al arte, especialmente al arte urbano o arte mural. Sin embargo, en este apartado vamos a mencionar los dos pueblo museo que no se ciñen únicamente al decoro de sus calles, sino que su actividad implica también a los habitantes del pueblo con propuestas creadas específicamente para el entorno en el que se van a emplazar. En definitiva, propuestas que encajan dentro de la noción de arte público. Los pueblos museo suponen muchas veces un impulso a la carrera de los artistas emergentes, son una ventana y altavoz de su trabajo.

Genalguacil el Pueblo Museo. Considerado el primer museo habitado del mundo, Genalguacil es un pueblo del Valle del Genal en Málaga de 400 habitantes. Desde 1994, celebra de forma bienal los Encuentros de Arte, donde participan una decena de artistas que durante dos semanas se trasladan al pueblo para trabajar sus obras que son en su mayoría intervenciones en el espacio público, creadas expresamente para sus calles y rincones. Los Encuentros aunan tradición, arte, cultura y naturaleza como motor de oportunidades y valores entre los vecinos. Las obras seleccionadas abordan la revalorización del entorno natural y etnográfico, integradas en el contexto del pueblo. Es decir, no se trata de ornamentar las calles con decorados o *amojonamientos* sin un discurso conductor. No es un museo pueblo repleto de grafitis o murales, lo más importante es destacar los valores sociales y de la comunidad. El trabajo de los artistas ha dejado más de 200 obras que están expuestas bien en las calles, convirtiendo Genalguacil en un museo al aire libre, o en el Museo de Arte Contemporáneo del pueblo. En el año 2020 se presentaron 207 proyectos, procedentes de 20 países. El proyecto de Genalguacil destaca por la colaboración de los vecinos, que se implican con absoluto esmero, la interacción entre artistas

y vecinos es mutua. Los soportes, materiales y lenguajes expresivos de las obras son múltiples, el pueblo se convierte en una exposición expandida en la que se mezclan elementos tradicionales con obras contemporáneas.



Ilustración 37. Genalguacil, 2020. Fuente: tendenciashoy.com

El pueblo atrajo el interés de la Galería T20 de Murcia, que lleva dos años organizando Lumen, un proyecto de deslocalización de las actividades de la galería, basado en arte público para generar fórmulas artísticas en las que la luz es el elemento central.

Fanzara. Fanzara es un pueblo de la provincia de Castellón de apenas 300 habitantes. En el año 2005 el Ayuntamiento pretendía construir un vertedero de residuos tóxicos en la zona. La situación generó disputas y enfrentamientos entre los vecinos. Con la pretensión de fomentar la convivencia y cohesión entre ellos, surgió la idea de invitar a algunos artistas urbanos a hacer murales en el pueblo. Veintiún artistas aceptaron pintar sobre las fachadas del pueblo, sin cobrar, alojándose en las casas de los vecinos, convirtiéndose en una experiencia de convivencia entre artistas y vecinos. Desde el año 2014 Fanzara es un museo al

aire libre, el Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU). Desde entonces, cada año se repite la misma experiencia, a través de una convocatoria en la que se seleccionan a varios artistas de entre cientos y de decenas de países. El MIAU ya no solo alberga pintura mural, también se seleccionan trabajos de fotógrafos, escultores, intervenciones, etc.



Ilustración 38. Obra de La Compañía de Mario. Fanzara. Fuente: nomepierdoniuna.net

13. Conclusiones

El objetivo principal que daba lugar a la redacción de este trabajo era el de responder si el museo de arte contemporáneo se puede desmaterializar, cuya línea de investigación ha partido de las posturas teóricas de algunos autores como Preciado, quien sostiene que el museo es una máquina social performativa. Tras la revisión bibliográfica y exposición de casos, hemos podido ver que el museo induce una realidad ficticia mediante la creación de discursos y resignificación de objetos. Así trató de demostrarlo Malraux con su ensayo *El Museo Imaginario* y la construcción de un nuevo relato para la historia del arte y la capacidad del museo para cambiar la función de los objetos. Desde esta misma perspectiva, otros autores como Díaz (2008) y Caballero (1988) sostienen que el museo impone su propia visión sin negociar su contenido.

En las últimas décadas, el objeto artístico ha ido desapareciendo y ha prevalecido la experiencia, la acción y la transformación social y colectiva en la creación contemporánea. Sin embargo, mientras que esto ha ocurrido, el número de museos de arte contemporáneo ha crecido exponencialmente debido, en gran medida, a su conversión en herramienta política, sin prestar demasiada atención a las realidades artísticas. El encorsetamiento político al que está sujeto el museo ha provocado situaciones de censura, invalidando discursos críticos con las instituciones, así como una concepción errónea de lo que supone el éxito del museo. La tendencia hacia la homogeneización del museo de arte contemporáneo o *mcdonalización* ha silenciado voces, como sostiene Tonatiuh López, o proyectos locales que pueden tener un impacto muy positivo en la sociedad.

La crítica institucional supuso un inicio en la transformación y mejora de las instituciones museísticas. La participación e implicación del público en la creación contemporánea fue uno de los pilares fundamentales de esta corriente, la cual posteriormente el museo ha ido incorporando en sus programas. Dentro de esta corriente y criticando la imposición y subjetividad mencionada que narran los

museos, algunos artistas como Daniel Buren han creado sus obras para impedir toda interpretación y comercialización de sus trabajos.

Como hemos dicho, la tendencia natural de la creación artística en las últimas décadas ha tendido a expandirse fuera de los muros y a desmaterializarse. Por tanto, entendiendo la creación contemporánea como parte inherente al museo de arte contemporáneo, en este trabajo hemos pretendido defender la postura que afirma que el museo debe seguir la misma trayectoria.

Cuando planteamos la posibilidad de derribar los muros del museo de arte contemporáneo la primera incógnita que surge es qué sería de la colección y la conservación. Ahora bien, si la primera no existiera, la segunda no sería necesaria. Nos respaldamos en la postura de Daniel Buren (2019), que afirma que conservar es otorgar una apariencia inmortal a la obra, algo característico de la ideología burguesa y la de Douglas Crimp (Cordero Martín, 2019:150) que sostiene que las obras supeditadas a la mercantilización nacen muertas y fetichizadas.

Hemos visto como muchas prácticas artísticas contemporáneas, que surgieron a mediados del siglo XX, han demostrado que el museo de arte contemporáneo como contenedor exclusivo es, en cierto modo, prescindible, cuando incluso una misma creación puede desarrollarse simultáneamente en diferentes lugares como la exposición *DO IT*. Generar conocimiento e investigar no necesariamente tiene que ir ligado a la adquisición de objetos, ambas funciones se pueden cumplir sin esta última. Sin embargo, el museo de arte contemporáneo ha sido incapaz de desprenderse de sus genes coleccionistas heredados de su pasado burgués. Si consideremos la labor social del museo como una de las funciones fundamentales, se vuelve necesaria cierta desvinculación del mercado del arte, que muchas veces conlleva destinar miles de euros a la adquisición, así como dejar la compraventa para otros agentes privados como pueden ser las galerías y los coleccionistas.

Con todo esto, prescindir totalmente de sus muros implicaría apartar del museo exposiciones de pintura o escultura que necesitan ser conservadas y vigiladas y otro tipo de actividades relacionadas. Además, parte de la colección del museo se nutre de donaciones y, por tanto, hace falta una infraestructura para dar cobijo a estas obras. No resultaría, por tanto, una opción posible o deseable. Entonces, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de desmaterialización? Hablamos de expandir sus funciones más allá de sus muros mediante la recuperación del espacio público y su expansión por el territorio, en lugar de permanecer como una institución estática y fija, mediante propuestas de arte público, participativo y procesual, con la colaboración de otros agentes culturales del territorio.

La expansión de las funciones del museo no tendría por qué implicar un aumento en el gasto logístico ni económico, simplemente una diversificación del presupuesto, hemos visto propuestas artísticas nacidas literalmente debajo de un puente. El museo de arte contemporáneo, en gran medida, ha actuado de espaldas a las propuestas que se han hecho y se hacen en otros espacios y territorios, atendiendo a las tendencias del mercado del arte o las pautas de la historia del arte, sin implicarse en los contextos sociales y la realidad de la población. Como hemos dicho, las narrativas del museo giran en torno a una ficción construida que además está jerarquizada y es paternalista, por lo que se vuelve conveniente desmitificar y desacralizar del museo de arte contemporáneo, dejar de percibirlo como un templo del arte para verlo de verdad como una herramienta social.

Hemos concluido el trabajo con una propuesta de catálogo de museografía a cielo abierto, a modo de aportación a este posible proceso desmaterialización. No pretendemos afirmar que la museografía a cielo abierto sea una solución a todas las problemáticas expuestas en este trabajo. El espacio público no libera a la creación contemporánea de las interpretaciones subjetivas o la imposición cultural. No obstante, remitiéndonos a las palabras de Cortés sobre *Ciutats Invisibles* (1998), las obras tienen la oportunidad de ser interpretadas libremente por el público. Además, consideramos que la museografía a cielo abierto puede

favorecer una desacralización del contenido del museo ya que se encuentra en la vida cotidiana de la ciudadanía, así como despertar su interés por el arte contemporáneo. La museografía a cielo abierto no pretende ser un tropiezo para el público, obligándoles a consumir arte contemporáneo por todos los rincones de la ciudad. En última instancia, el catálogo pretende ser una recopilación de exposiciones de estas características, para que pueda ser utilizada de manera dosificada, junto con otras iniciativas de arte público o convocatorias, capaz de evolucionar y desembocar en otro tipo de propuestas más creativas, descentralizadas y democráticas.

Bibliografía

Albrecht & Wike, 2021. *lost.weekendmeetsyoungart*. [En línea]
Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CMS3yT0Fmy/>
[Último acceso: 13 junio 2021].

Aramburu, N., 2008. Lugares. En: N. Aramburu, ed. *Un lugar bajo el sol. Los espacios para las prácticas creativas actuales / Revisión y análisis*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires, pp. 12-27.

Báscones, P., 2009. El arte público como agente de revitalización urbana mediante la participación ciudadana. En: *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, pp. 145-161.

Bennet, T., 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.

Bourdieu, P. & Darbel, A., 2003. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.

Braza, A., 2016. *Biennial Mislata Miquel Navarro*. [En línea]
Disponible en: https://biennialmislata.com/wp-content/uploads/2019/07/Cataleg-Mislata_unificado.pdf
[Último acceso: 18 Marzo 2021].

Buren, D., 1969. *Art Theory*. [En línea]
Disponible en: <https://theoria.art-zoo.com/beware-daniel-buren/>
[Último acceso: 20 febrero 2021].

Buren, D., 1969. *Beware*. [En línea]
Disponible en: <https://theoria.art-zoo.com/beware-daniel-buren/>
[Último acceso: 20 febrero 2021].

Buren, D., 2019. *Museo experimental El Eco*. [En línea]
Disponible en: <https://eleco.unam.mx/la-funcion-del-museo/>
[Último acceso: 14 Marzo 2021].

Caballero Zoreda, L., 1988. Teoría general del Museo. Sus funciones.. *Boletín de la ANABAD*, 38(3), pp. 29-42.

Capasso, V. (2011) Apropiaciones y reapropiaciones del espacio de la ciudad. Un análisis de intervenciones artístico-políticas contemporáneas en la transformación del imaginario sobre lo público, *Question/Cuestión*, 1(32).
Disponible en:
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1284> [Último acceso: 13 Junio 2021].

Ciudadanía, I. E. d. C. y., 2017. *Ministerio de Cultura*. [En línea]
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=y41ANNGMOVM>
[Último acceso: 31 Marzo 2021].

Ciutats Invisibles, 1998. *Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana*. s.l.:s.n.

Cordero Martín, B., 2019. Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre las décadas de los sesenta y noventa. *Anales de Historia del Arte*, 29(29), pp. 245-263.

Díaz Balerdi, I., 2008. *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*. Gijón: Ediciones Trea.

Duque, F., 2011. Arte urbano y espacio público. *Res Publica. Revista De Historia De Las Ideas Políticas*, Issue 26, pp. 75-93.

Echebarria Madinabeitia, I., 2019. *De la crítica institucional a las instituciones críticas. Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017*. Valencia: s.n.

Esteban, I., 2007. *El efecto Guggenheim*. Barcelona: Anagrama.

Fernández, L., 2020. De la idea a la producción. En: *Pensar y hacer en el medio rural. Prácticas culturales en contexto*. s.l.:Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 99-119.

Florin, A., 2017. *Anaïs Florin*. [En línea]
Disponible en: <https://www.anaisflorin.com/lhorta-ni-oblit-ni-perdo>
[Último acceso: 13 junio 2021].

França, J., 2020. *cccb.lab*. [En línea]
Disponible en: <https://lab.cccb.org/es/tonatiuh-lopez-el-error-de-los-museos-es-querer-crear-un-publico-la-vida-ya-esta-creada-hazte-cargo-de-ella/>
[Último acceso: 13 Junio 2021].

Fraser, A., 2016. *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. primera ed. Barcelona: Siglo XXI Editores.

García Fernández, I. M., 2011. ¿La nueva crítica institucional?. En: I. S. d. I. e. M. d. l. p. d. l. p. y. española, ed. *EL pensamiento museológico contemporáneo*. s.l.:Consejo Internacional de Museos - ICOM, pp. 346-354.

Generalitat Valenciana, 2020. [En línea]
Disponible en:
https://www.gva.es/es/inicio/area_de_prensa/not_detalle_area_prensa?id=901461
[Último acceso: 13 junio 2021].

Guggenheim Bilbao, 2020. *Guggenheim Bilbao*. [En línea]
Disponible en: <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/corporativo/1-170-669-personas-visitan-el-museo-guggenheim-bilbao-en-2019/>

[Último acceso: 15 febrero 2021].

Gómez, F., 2004. Arte, ciudadanía y espacio público. *on the w@terfront*, Issue 5, pp. 36-51.

gva_ivam, 2020. *Instagram*. [En línea]

Disponible en:

https://www.instagram.com/p/CHcgBYcjdIH/?utm_source=ig_web_copy_link

[Último acceso: 13 junio 2021].

HoMu, s.f. *Homu*. [En línea]

Disponible en: http://www.homelessmuseum.org/hmu_pages/mission.html

[Último acceso: 13 junio 2021].

Ilabaca Zamorano, M., 2017. *ARTISHOCK. Revista de arte contemporáneo*. [En línea]

Disponible en: <https://artishockrevista.com/2017/09/26/skulptur-projekte-munster-2017/> [Último acceso: 5 mayo 2021].

IVAM, 2021. *IVAM*. [En línea]

Disponible en: <https://www.ivam.es/exposiciones/un-exercici-de-violencia-guillermo-ros/>

[Último acceso: 13 junio 2021].

Krauss, R., 1998. La escultura en el campo expandido. En: *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, pp. 59-74.

León, A., 1978. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Lillemose, J., 2012. *Privado - Textos*. [En línea]

Disponible en:

<https://privadotextos.wordpress.com/2012/11/05/transformaciones-conceptuales-del-arte-de-la-desmaterializacion-del-objeto-a-la-inmaterialidad-en-las-redes/>

[Último acceso: 25 febrero 2021].

Lippard, L. R., 2001. Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar. En: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 51-71.

Lozano, L., 2015. Artistas en el campo sostenible. *Atlántica XXII*, Issue 34, pp. 66-69.

Malraux, A., 2017. *El museo imaginario*. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

Martínez Arroyo, E. J., 2016. Cabanyal Portes Obertes: Se acabó, ¿Y ahora qué? Prácticas artísticas políticas y colaborativas en la ciudad. *ÁGORA*, 3(5), pp. 143-154.

Miller, A., 2011. *INSIDE/OUT MoMA PS1 BLOG*. [En línea]
Disponible en: https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/27/from-the-records-of-moma-ps1-the-40th-anniversary-of-the-brooklyn-bridge-event/
[Último acceso: 21 febrero 2021].

Mumoca, s.f. *Mumoca*. [En línea]
Disponible en: <https://mumoca.blogspot.com>
[Último acceso: 13 Junio 2021].

Nogué, J., 2016. El reencuentro con el lugar: nuevas ruralidades, nuevos paisajes y cambio de paradigma. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 3(62), pp. 489-502.

O'Connor, M., 2019. Education in Motion: The Virginia Museum of Fine Arts Artmobile, 1953 – 1994. *Museum & Society*, Issue 17, pp. 19-36.

Ordúñez Martínez, J. P., 2014. Del espacio público a la creación pública: recorrido y búsqueda sobre el concepto de la arte en el espacio público. *AusArt Journal Research in Art*, Issue 3, pp. 150-160.

Panera Cuevas, F. J., 2002. De "Las ruinas del museo" al "Museo sin paredes". Paradojas y contradicciones del arte en los espacios públicos.. En: D. Hernández Sánchez, ed. *Estéticas del Arte Contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 187-211.

Popper, F., 1989. *Arte, acción y participación*. Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal.

Preciado, P. B., 2019. Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional.. En: *Exponer o exponerse. La educación en museos como producción cultural crítica*.. Fuencarral: Los libros de la Catarata, pp. 15-26.

Rausell Köster, P., 2007. Museos y excelencia en las ciudades.. En: X. d. M. D. d. Valencia., ed. *Museos y Ciudades. Nuevos escenarios para el desarrollo. XV Congreso Nacional de Amigos de los Museos*.. Valencia: s.n., pp. 24-38.

Rowan, J., 2017. *Cultura, experimentación e innovación: una defensa de las instituciones excéntricas*. [En línea]

Disponible en:

<https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:239fa746-66c0-4eb5-825e-e8cb00e573ac/Jaron-Rowan.pdf>

[Último acceso: 7 Abril 2021].

Ruíz-Rivas, T., 2020. *Antimuseo*. [En línea]

Disponible en: <http://antimuseo.blogspot.com>

[Último acceso: 28 Diciembre 2020].

Santacatana Mestre, J. & Hernández Cardona, F., 2006. *Museología Crítica*.

Gijón: Ediciones Trea.

Santamarina, B. y. M. E., 2018. Tácticas de resistencia en la ciudad.

Alternativas desde los movimientos urbanos en El Cabanyal. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 13(3), pp. 381-405.

Smithson, R., 1972. *ARTFORUM*. [En línea]

Disponible en: <https://www.artforum.com/print/197208/cultural-confinement-38864>

[Último acceso: 13 febrero 2021].

Vásquez Salinas, A., 2016. Aproximaciones al arte público. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), pp. 15-27.

Valdés Sagüés, M. d. C., 1999. *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. primera ed. Gijón: Ediciones Trea.

Valdivia, B., 2017. *Ministerio de Cultura y Deporte*. [En línea]

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=y41ANNGMOVM>

[Último acceso: 19 Mayo 2021].