

ESPACIOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO
GENERADORES DE REVITALIZACIÓN URBANA

editado bajo la coordinación de

Jesús-Pedro Lorente Lorente

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Zaragoza

Con fondos de la Comisión Europea (contrato ERB-FMBI-CT96-0670)
y con la colaboración de la Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de
Arquitectos de Aragón

Prólogo

Ángel Azpeitia Burgos

Entre julio de 1996 y junio de 1997 el doctor Jesús-Pedro Lorente Lorente -con el que me une larga relación de amistad y académica- trabajó en un proyecto de investigación europeo, que tuve el honor de dirigir, con el título: "El papel del arte y los museos en la regeneración de zonas urbanas deprimidas de ciudades españolas". Aunque el desarrollo de su estudio tarde algún tiempo en producir el fruto de completa madurez que supone la publicación definitiva, hay algunos resultados ya disponibles, como el informe final enviado a la Comisión Europea y comunicaciones a reuniones científicas, por ejemplo la titulada: "Los museos de arte contemporáneo como catalizadores de la revitalización de áreas urbanas degradadas", que presentamos conjuntamente al *VII Congreso Nacional de Críticos de Arte* el día 1 de febrero de 1997, en Santiago de Compostela, o la comunicación "La recuperación de la arqueología industrial para el arte contemporáneo" que Jesús Pedro Lorente hizo durante los *I Encuentros de Primavera: Las Tribulaciones en la Tutela del Patrimonio Histórico*, en el Puerto de Santa María, el 5 de junio de 1997 (las actas están en vías de publicación). Estoy seguro, por otra parte, de que ni Jesús Pedro Lorente ni quien esto escribe somos los únicos interesados por el tema que nos ocupa, puesto que hay muchos que desde hace tiempo abordan, con uno u otro enfoque, el papel de generadores de revitalización urbana que en la actualidad desempeñan museos, galerías de arte o salas de exposiciones y estudios de artistas. Por eso pensamos en recurrir a distintos expertos, dentro de la especialidad, y de ahí surgió la idea de publicar este libro.

El objetivo principal de la publicación es, por lo tanto, no el de presentar un estudio definitivo sobre el tema, sino el de plantearnos un estado de la cuestión en el que hemos querido reunir la experiencia y la voz de colegas y amigos cuya labor en sus respectivas ciudades y en sus especialidades queríamos así homenajear, a la vez que se dan a conocer al público. Irremediamente hay, sin embargo, ausencias clamorosas que duelen en particular a Jesús Pedro Lorente, siempre dispuesto a dar gusto a todos, aunque por desgracia tal cosa no resulte siempre posible. Parecerá llamativo, por ejemplo, que en el año de la inauguración del nuevo Museo Guggenheim de Bilbao, que

© Los autores. Zaragoza, 1997

I.S.B.N.: 84-87663-24-9

Dep. Legal: Z-3611-97

Imprime: INO Reproducciones, S.A.

Ctra. Castellón, km. 3,800 - 50013 Zaragoza

se ha planteado como una inversión multimillonaria para la regeneración de los antiguos astilleros, el puerto y la ría de Bilbao, no se le dedique ningún artículo específico; pero aunque Juan Ignacio Vidarte y su equipo han sido invitados a participar, evidentemente están demasiado ocupados con el montaje y puesta en funcionamiento para detenerse a escribir sobre ello. Por estas u otras razones semejantes, hay proyectos no menos interesantes en Barcelona, Gijón, Logroño, Málaga, Sevilla, Valladolid o Las Palmas, pongamos por caso, que no aparecen representados en este libro como convendría.

Más dolorosas, sin embargo, que las posibles lagunas desde el punto de vista geográfico son las ausencias que desde el punto de vista socio-profesional se observan en el rol de autores de este libro. Abundan los universitarios y críticos de arte, es decir, los especialistas en el análisis y estudio; pero, sin que tampoco falten algunos directores y personal de museos, no hay artistas en el índice, pese a las muchas invitaciones al respecto, como respuesta a las cuales varios accedieron a colaborar. Luego, a fin de cuentas, hubieron de renunciar al propósito, sin duda para dedicarse a sus propios trabajos, puesto que su prioridad, al fin y al cabo, es la expresión plástica y no la comunicación verbal escrita.

Con todo, por más que este libro no constituya un panorama definitivo ni completo, sí ofrece una visión amplia y diversos planteamientos que son siempre, como se comprenderá, opiniones de cada autor con las que el editor no ha de sentirse necesariamente de acuerdo. Ha sido difícil el intento de ordenar esta serie de propuestas o discursos para que el lector encuentre en ellas un concierto armónico, una vertebrada sucesión de ideas acorde con un esquema global. El editor ha opta por un doble criterio para organizarla. Por un lado avanzar de lo más general a lo más específico, de modo que sitúa en primer término los artículos en los que se comparan ejemplos de diversas ciudades, y acaba con los que se dedican a casos concretos. Por otro lado, dispone el material, como norma, a partir de los proyectos más institucionales (museos o salas gestionadas por los poderes públicos), que van al principio, mientras que se reserva la segunda mitad del libro, desde el artículo de Cristina Giménez que sirve de transición, a iniciativas de base (talleres, centros de creación, estudios de artistas impulsados por cooperativas o asociaciones). No es un esquema caprichoso, ya que Jesús Pedro Lorente, su editor, configura este libro a manera de complemento al que sobre parecido tema editó el año pasado, culminación del bienio que ejerció como investigador

postdoctoral en el Centre for Urban History de la Universidad de Leicester: *The Role of Museums and the Arts in the Urban Regeneration of Liverpool*.

Dicho volumen se agotó a los pocos meses y ha sido recientemente reimpresso. Lo que demuestra el interés sociológico del asunto en el ámbito inglés. Su actualidad no ha de ser menor en España, ahora que los poderes públicos, en época de presupuestos restrictivos, empiezan a considerar las promociones culturales en términos de “inversión” económica y social. Cada vez hay menos fondos para investigar en arte, para ayudar a la creación artística, y por ello los que más sienten el compromiso en este campo han de requerir financiación venida de capítulos sociales, de programas de regeneración económica, donde todavía no se advierte una escasez tan grande. Este libro, sea como fuere, pretende dejar expresos esos problemas y, por cierto, los autores que han colaborado en él lo han hecho de forma desinteresada. Y agradecemos profundamente su participación, y la ayuda que han prestado todos los que, desde uno u otro menester, han contribuido al resultado final.

Presentación de los colaboradores

Nekane Aramburu, Licenciada en Historia del Arte (Universidad de Valladolid) y Master en Museología (Universidad del País Vasco), es una de los responsables de la asociación TRANSFORMA, en la que ha promovido proyectos museológicos, organización de talleres, congresos y seminarios, producido eventos multimedia y exposiciones. Además, como becaria del Gobierno Vasco, realizó en 1989/90 una investigación sobre “Museos y salas de exposiciones en Euskadi”, y ha trabajado en 1991/92 en *stage* para el Departamento de Artes Plásticas de la Fundación “La Caixa” en Barcelona.

Eduardo Blanco Oliva, Arquitecto por la ETS de Arquitectura de Madrid, es profesor del Instituto de Arte y Tecnología de Madrid y del curso *Estudios de Infografía para la Arquitectura* en la ETSAM.

Nilo Casares, Crítico de Arte e investigador ocasional en las Areas de Estética y Teoría del Arte, que se debate entre el Complejo de Edipo y el Síndrome de Peter Pan, con leves incursiones en el comisariado de exposiciones.

Jérôme Delormas, Diplomado del Instituto de estudios Políticos de Grenoble y Doctorado en filosofía, ha ocupado varios cargos en el Ministerio de Cultura en Francia. Fue responsable de la política de encargo público de arte en regiones y del *Fonds d'incitation à la création* (fondo nacional de apoyo a la edición de arte contemporáneo, becas de investigación para artistas). Antes de ser nombrado director del Instituto Francés de Bilbao, era asesor artístico del Ministerio de Cultura para la región Ile de France. Es vicepresidente de la asociación cultural bilbaína Consonni, centro de prácticas contemporáneas.

Laura Etxebarria, co-directora del Espacio La FUNDICIÓN en Deusto, del que fue uno de los socios fundadores, es graduada en Profesorado de Enseñanzas Medias y Máster de Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza. Ex-bailarina y profesora de danza contemporánea, ha realizado durante varios años la producción y distribución de la Cía “P.A. Danza” de Bilbao. Colabora con diversos medios escritos en temas de danza.

Antonio Franco Domínguez, historiador y crítico de arte, ha centrado siempre su actividad profesional en Extremadura, donde ha actuado como comisario en diversas exposiciones (*Encuentro 84, Pintando en Portugal, Nueva Imagen, Señales en la piel, 17 artistas/17 autonomías*, etc.). Director de la Biblioteca Pública de Badajoz entre 1990 y 1993, es desde 1994 Director del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Curra Gámez Lomeña, socióloga y master en Museología por la Universidad Complutense de Madrid, desarrolla su tesis doctoral sobre la función de los museos en las sociedades contemporáneas, estando centrada su investigación en el caso del Centro de Arte Reina Sofía.

Eva Gil de Prado, Licenciada en Historia del Arte (Universidad de Granada) y Master en Museología (Universidad del País Vasco), es una de los responsables de la asociación TRANSFORMA, en la que ha promovido proyectos museológicos, organización de

talleres, congresos y seminarios, producido eventos multimedia y exposiciones. Además, como becaria del Gobierno Vasco, trabajó en 1991 en la catalogación y documentación de bienes inmuebles de Alava.

Cristina Giménez Navarro, Doctora en Historia del Arte (Universidad de Zaragoza) y museóloga, autora de numerosas publicaciones sobre arte y museos, con amplia experiencia como comisaria de exposiciones y como colaboradora en *Lápiz* y otras publicaciones de arte contemporáneo. Corrió a su cargo el dar vida a al proyecto del Museo Pablo Serrano de Zaragoza, del que fue su primera directora-conservadora. Dirige actualmente el curso de Museología del Colegio de Doctores y Licenciados de Zaragoza.

Alberto González-Alegre Burgueño, Licenciado en Geografía e Historia en la especialidad de Arte Contemporáneo (Universidad de Santiago de Compostela), es crítico de arte desde los primeros años ochenta y conferenciante habitual en cursos universitarios. Ha escrito diversas monografías sobre artistas gallegos actuales y comisariado exposiciones dentro de la Bienal de Arte de Pontevedra (“Áreas de silencio”, “Los paseos de Euclides”). Entre 1984 y 1987 fue miembro del patronato del Museo de Castrelos de Vigo.

Francisca Hernández Hernández es profesora de la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad es Directora Académica del Master de Museología, que se imparte en la misma. Ha publicado un *Manual de Museología* (Madrid, Síntesis, 1994) y diversos artículos relacionados con este campo de la investigación.

Jesús Pedro Lorente Lorente es profesor de Museología en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, donde realizó su licenciatura, ampliando luego estudios en la U.I.A. de Florencia, la École du Louvre de París y la Universidad de Leicester (Reino Unido). Allí obtuvo su doctorado, en el *Department of Museum Studies*, con una tesis que será publicada a finales de este año por la editorial inglesa Ashgate Press, bajo el título: *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art (1800-1930)*.

Juan Carlos Lozano López, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, ha comisariado y coordinado numerosas exposiciones temporales. Durante los años 1992 y 1993 llevó a cabo la coordinación del proyecto del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo, así como la preparación y seguimiento del concurso de proyectos arquitectónicos para dicho museo. En los años 1994 y 1995 trabajó en la extinguida Fundación-Museo Pablo Serrano, colaborando con la dirección en las actividades desarrolladas. En 1997 ha realizado un proyecto de investigación para la “Elaboración del Plan de Museos de Aragón”.

Juan Carlos Rico, Doctor Arquitecto por la E.T.S. de Arquitectura de Madrid y en Arte por la Universidad de Salamanca, es director del Master y del Curso Superior de Museografía impartido en el Centro Superior de Arquitectura de la Fundación “Antonio Camuñas”. En su experiencia práctica profesional destacan los montajes de exposiciones, que son también el centro de sus estudios teóricos, siendo autor de libros como *Museos, Arquitectura, Arte. Los espacios expositivos* (Madrid, Sílex, 1994) y *Museos, Arquitectura, Arte. Montaje de Exposiciones* (Madrid, Sílex, 1996).

Elena Ruiz Sastre, Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, ha sido profesora de Historia del Mundo Contemporáneo en la UNED de Ibiza y de Historia del Arte en la Escuela de Turismo de Ibiza, es directora del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza desde 1990. Miembro muy activo de la Asociación Nacional de Críticos de Arte, es autora de numerosos trabajos de investigación y artículos de prensa.

Loli Sánchez Sánchez, Diplomada en Gestión Cultural Europea por el IDEC de la Universidad Pompeu i Fabra y en Relaciones Públicas por la Escuela Superior de RR.PP. de la Universidad de Barcelona, es desde 1971 funcionaria de carrera del Ayuntamiento de l’Hospitalet de Llobregat, siendo desde 1994 a septiembre de 1997 Directora Administradora del Centre Cultural Tecla Sala, y en la actualidad coordina la gestión del Auditorio Barradas.

Daniel Solé es museólogo y conservador de museos de la Diputación de Barcelona. Realizó estudios de Arquitectura (Universidad Politécnica de Cataluña), Licenciatura en Historia del Arte, (Universidad de Barcelona), que completó con cursos de postgrado en Museología (Generalitat de Cataluña, 1988 y Universidad Masaryk, República Checa, 1990). En 1988 fue becario de Museología en la Academia Española de Roma. De 1991 a 1993 Jefe de Negociado de Difusión y de 1993 a 1995 Jefe de Negociado de Formación del Centro de Estudios y Recursos Culturales de la Diputación de Barcelona. Coordinador del Dossier de Patrimoni Cultural (1992-1997). Coordinador y coautor del *Cens de museus dels municipis de Barcelona 1987-1995*.

Mª Mar Villafranca Jiménez, profesora de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Granada, y previamente en las de Motril y Almería. Miembro del “Grupo de Investigación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía”, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, en donde presentó su tesis doctoral: *Los museos de Granada: Génesis y evolución histórica de los programas museológicos y arquitectónico*, en vías de publicación. Comisaria de varias exposiciones, ha asesorado proyectos de restauración, conservación, y acondicionamiento museográfico. Participó en la redacción del Plan Especial del Conjunto Histórico de Granada encargado por el Ayuntamiento de esa ciudad en 1993, y en la redacción de la parte correspondiente a museos del Plan General de Bienes Culturales (1996-99) de la Junta de Andalucía.

Focos “artísticos” de revitalización urbana, espacios para el sincretismo

Jesús-Pedro Lorente

Cuatro puntos de vista sobre el arte como catalizador de regeneración urbana

El aspecto más evidente de la degradación de un barrio urbano es el estado de abandono o incluso de ruina, en que caen sus edificios, unos tras otros, a medida que sus pobladores van envejeciendo o emigrando, a menos que se ataje esa tendencia con programas de inversión inmobiliaria que estimulen la ilusión de los vecinos y de gentes de fuera por la rehabilitación de esas casas y la construcción de otras nuevas. Por eso, tradicionalmente los equipos de analistas que redactan informes sobre proyectos de regeneración de áreas deprimidas suelen estar formados mayoritariamente por arquitectos. Desde su punto de vista, basta insertar algunos edificios de nueva arquitectura o rehabilitar alguno ya existente de reconocido mérito arquitectónico, y añadir algún parque o plaza de diseño, para que la zona en cuestión se ponga de moda, atrayendo nuevos proyectos de compañías constructoras y aumentando el valor del suelo. La aportación “artística” en esos proyectos es asegurar un cambio de imagen, a través de arquitecturas postmodernas, instalaciones de arte público y hasta algún museo o centro de arte firmado por un arquitecto internacionalmente famoso, que atraiga la atención de la prensa, como el MoCa de Arata Isozaki en el Bunker Hill de Los Ángeles, el MACBA de Richard Meier en el Raval de Barcelona o el nuevo museo Guggenheim de Frank Gehry en la Ría de Bilbao. Sin embargo, cuando mayor sea el éxito de la rehabilitación, muchos vecinos del barrio estarán condenados a marcharse, porque los alquileres habrán subido demasiado o porque habrán vendido sus casas a especuladores inmobiliarios deseosos de construir apartamentos de lujo para gentes pudientes. Pero eso no preocupa a los arquitectos, que se mostrarán orgullosos de la nueva imagen de barrio hermoso, aunque en realidad no hayan solucionado del todo el problema de degradación existente en la ciudad, sino que han trasladado el problema a otros barrios, adonde habrán marchado los vecinos que estaban en alquiler y los de rentas más bajas: eso es social *cleansing*, pues no se integra a los pobres de la zona sino que se les expulsa a otras.

Con objeto de curar las causas de la degradación y no sólo sus síntomas físicos, en los años ochenta los gabinetes de estudios encargados de proyectar iniciativas de regeneración urbana incorporaron una figura crucial: los economistas. Equipados de gráficos y tablas, estos profesionales se han convertido en los fieles escuderos de arquitectos y urbanistas andantes empeñados en deshacer los entuertos de nuestras ciudades. Su misión es imaginar rentabilidades económicas para cada proyecto de rehabilitación: en adelante ya no bastará con planificar parques y viviendas allí donde haya casas abandonadas, fábricas en desuso, y astilleros o almacenes portuarios en ruinas, sino que se apuesta fuerte por arreglar ese suelo para acuarios, paseos y playas artificiales que atraigan turistas, y se pone en boga instalar en los solares de antiguas fábricas rodeadas de casas obreras grandes centros comerciales o nuevas empresas del sector terciario. También en estos proyectos suelen desempeñar los museos y el arte público un papel importante, pues aparte de mejorar la imagen de su entorno urbano pueden atraer al mismo bastantes visitantes, que dejan dinero en las tiendas de recuerdos, restaurantes, bares y demás negocios de la vecindad. Como cuesta siglos reunir una colección de grandes obras maestras de arte antiguo, los favoritos de estos proyectos son los centros de arte contemporáneo, que quizá no sean los más populares socialmente, pero tienen su público propio muy fiel, que los frecuenta asiduamente, porque son instituciones muy activas en oferta de exposiciones temporales, cine, teatro, conciertos, etc. Esta combinación de renovación arquitectónica y revitalización económica era el doble objetivo buscado en París con el Centro Pompidou en Beaubourg, en el casco viejo de Valencia con el IVAM, y en Liverpool con la Tate Gallery en el Albert Dock. Pero estas expectativas de los economistas no siempre se confirman, y hay algunos centros de arte contemporáneo que han atraído afluencia de turismo a barrios portuarios o cinturones industriales, y otros que no. Hay teatros y centros culturales en barriadas pobres donde poca gente se atreve a ir de noche, porque en sus alrededores se asalta a los peatones y se ataca a coches que vengan de fuera, de manera que hasta los taxistas se niegan a acudir, mientras que en cambio otros experimentos similares funcionan como integradores sociales del barrio en la ciudad, y sus habitantes se sienten orgullosos de ver gente acudir allí de todas partes.

Así pues, recientemente, para estudiar de forma más completa las iniciativas de regeneración urbana, cada vez más se tiende a contar con la ayuda de los especialistas en sociología y geografía urbana, encargados de dilucidar las misteriosas razones que mueven a la gente a acudir en masa a unos sitios o a dejar desiertos otros que se

convierten en nidos de graffiti y vandalismo. Si la capa social o racial tradicionalmente asentada en un barrio pobre no participa en el proyecto de regeneración, aportando sus ideas, su colaboración en equipos de voluntariado y como contratados -aunque sea una mano de obra no cualificada, para trabajos de limpieza, mantenimiento, vigilantes o porteros-, y una importante proporción de público para al menos algunos actos -que se han de programar teniendo en cuenta sus gustos-, es muy posible que haya animadversión local contra el proyecto y contra la gente de fuera que éste atraiga. Cualquier tipo de iniciativa que haga llegar gente a unos almacenes o unas naves industriales de un despoblado es sociológicamente inocua, pero la cosa cambia si hay minorías marginales viviendo o trabajando en la zona que, como resultado del proyecto de revitalización, se sienten invadidos y marginados por una nueva mayoría. Desde el punto de vista de los sociólogos, un proyecto de renovación urbana no es un éxito sólo porque haya aportado una imagen de modernidad y un mayor nivel de actividad económica a un barrio, sino cuando consigue substituir una comunidad problemática y marginada por un tejido social mixto y socialmente integrado. Esto no es difícil cuando se rehabilitan antiguas estaciones, industrias mineras o muelles portuarios para museos del ferrocarril, mineros, o marítimos, en los que podrán ser contratados como empleados cualificados antiguos obreros de la vecindad en paro, y en todo caso la población local estará siempre orgullosa de que la actividad que dió su ser al barrio siga viva en el recuerdo y atrayendo gentes (Ballart, 1997: p. 166-167; Sobrino, 1996: p. 331-348). El reto es más difícil para los proyectos artísticos, sobre todo de arte de vanguardia, ante el cual la población local suele sentirse alienada a menos que se multipliquen los talleres didácticos. Especialmente conflictivos son los encargos de "arte público" en que se contrata por cifras millonarias a grandes estrellas del arte contemporáneo para que instalen una obra típicamente suya en alguna zona degradada: *L'Aventure*, una gran escultura de hormigón de Richard Baquié, levantó tal indignación en la barriada marginal de Marsella donde fue instalada, que apareció completamente destruida a los pocos días de la inauguración. También son hoy pura ruina los hierros de una instalación de Richard Serra en la plaza de Bochum que supuestamente homenajeaba la tradición siderúrgica de esa zona alemana ahora castigada por el paro. En Valencia hace diez años, la iniciativa de Tomás Llorens de comprar en América un móvil de Alexander Calder para colocarlo en la plaza de El Carme, fue paralizada por temor a este tipo de vandalismo, que es la protesta de los pobres ante estas "invasiones" de los ricos. Mucho más recomendable es dar el encargo a artistas locales, con los que se

identifique la población, o al menos no importar el arte sino al artista, haciendo que éste viva *in situ* durante la creación de su obra y recomendándole que trabaje con materiales autóctonos que reflejen la cultura local (Landry & Bianchini, 1995: p. 38; Landry et al., 1996: p. 5). Por lo mismo, como un entorno marginal también podría recibir con hostilidad el aterrizaje de un museo de arte contemporáneo más o menos “pijo”, son utilísimos como instrumento de inserción social los programas de “artistas en residencia”, porque si los vecinos ven durante unas semanas a un artista en ropa de faena trabajando y conviven con él, sea durante las comidas de la tasca vecina o en conversaciones casuales, respetarán más el resultado de su trabajo, aunque se trate de una difícil instalación conceptual... y hasta le desearán suerte el día de la inauguración, en lugar de mirar con aversión a sus amigos, galeristas, críticos y clientes que vengan vestidos a la última moda a admirar la obra. Estas estrategias sociológicas han dado buen resultado en la Tate Gallery de St. Ives en Cornuailles y ya se están poniendo en práctica en la nueva Tate Gallery que abrirá en el año 2000 en una central eléctrica de Southwark a la orilla del Támesis, en el barrio pobre y mayoritariamente negro, de Lambeth.

Es decir, que en última instancia, el grado de éxito de un proyecto de renovación urbana basado en una inversión en el campo del arte, también está en función de su capacidad para estimular la cultura artística local. Por eso, habría que reivindicar la inclusión de expertos en arte dentro de los equipos de analistas que estudian o proyectan intervenciones en las que el arte actúe como catalizador de regeneración urbana. Porque ésta no consiste sólo en la rehabilitación física del paisaje urbano planificada por los arquitectos, ni en la generación de nuevos puestos de trabajo y tiendas, bares o restaurantes estudiada por los economistas, ni en el aumento de la cohesión e integración social, disminución de la delincuencia y respeto a la diversificación cultural analizadas por los sociólogos, sino también en el aumento del nivel cultural y calidad de vida en la zona, y en el florecimiento del mundillo artístico. Esto último es algo difícil de evaluar en parámetros numéricos, pero algunos indicadores mensurables son el aumento de las vocaciones artísticas locales, el freno a la emigración de artistas que huyen por falta de estímulos a su formación, y la multiplicación de talleres de artistas en almacenes abandonados, la reapertura de locales cerrados como tiendas de materiales para artistas, galerías comerciales o espacios de exposición alternativos, la transformación de naves industriales o garajes en lugares de ensayo para músicos o actores, en teatros o centros artísticos polifacéticos. En una palabra, la formación de un

“barrio artístico”, donde pueden abundar también otros negocios relacionados con la cultura juvenil, como boutiques de zapatos y ropa de diseño, tiendas de discos, cafés de moda que organizan exposiciones, bares de copas, etc. Pero está claro que el tipo de renovación que opera en un “barrio artístico” entra sobre todo dentro de categorías inefables, difíciles de medir, porque se trata más de un cambio de atmósfera que de un cambio físico: las finanzas de la gente de arte no son tales como para arrostrar ambiciosas rehabilitaciones arquitectónicas, pero suelen ser tipos mañosos, capaces de garantizar la mejora y mantenimiento de un viejo edificio a base de habilidosos apaños y trabajadas decoraciones.

En definitiva, mientras que desde el punto de vista habitual de los políticos asesorados por urbanistas especializados en arquitectura, se supone que hay que planificar la rehabilitación física de un barrio para conseguir su revitalización económica, social, y cultural, lo que la experiencia demuestra es que, en cambio, es también perfectamente factible que cuando un barrio degradado atrae artistas hasta convertirse en un “barrio artístico”, se irá luego poco a poco mejorando de forma modesta pero continua su apariencia física, florecerá su economía y mejorará su vida social, todo ello preservando su personalidad y sin radicales intervencionismos modernizadores. Basta pensar en los históricos barrios populares de las grandes capitales que han llegado intactos a nosotros gracias a que se convirtieron en barrios de artistas y que son hoy animadas zonas de bares, tiendas y turismo, como el Barrio Latino y el Marais de París, Soho y Chelsea en Londres, Via del Babuino en Roma, Temple Bar en Dublin, Damstredet en Oslo, Prenzlauerberg y Kreuzberg en Berlín, etc. Los artistas de vida bohemia llegaron allí porque eran barrios pobres, pero su presencia en esas zonas acabó convirtiéndolas en sitios de moda, dándoles nueva vida. Y desde luego estos ejemplos cosmopolitas no agotan la lista, porque todos conocemos procesos similares en otras ciudades provincianas, cuyos cascos históricos han sido/están siendo rehabilitados tras haberlos puesto de moda la bohemia local. No resisto la tentación de citar un inspiradísimo escrito publicado en una revista de arquitectura de Málaga, en donde se describe cómo los animadores de la movida postmoderna han devuelto la vida al casco viejo de esa ciudad:

Eran otros tiempos. Surgieron después, poco a poco, otros lugares, híbridos de la transición. Una generación de cosas distintas: *La Buena Sombra*, taberna rara rodeada de cuadros (malos) y caricaturas (buenas) del “visto por Parejo”; *El Chiti*; *El Mesón de la Tortilla*. Allí coexistían el vino y los tragos largos. Éramos pocos y el casco histórico no tenía aún una oferta hostelera

(post)moderna (una deconstrucción del vino y el borracho). Sin embargo, hoy, debemos seriamente considerar la contribución de los bares de copas, pubs, baretos y otros, como la más importante contribución a la rehabilitación del centro histórico. Sea ésta una reflexión sobre la historia del casco retornable, la más decisiva apuesta por la rehabilitación funcional de dicho espacio urbano (Rubio, 1997: p. 3).

Cómo surge la revitalización “artística” de barrios deprimidos

Puesto que hasta en revistas de arquitectura han llegado a ser reconocidos como revitalizadores de áreas degradadas, es interesante estudiar cómo surgen este tipo de focos artísticos urbanos. Normalmente, la presencia artística comienza espontáneamente por la llegada de jóvenes bohemios, que no pudiendo permitirse una residencia y un taller en zonas burguesas cercanas a la clientela de sus colegas más establecidos, se contentan con vivir en viejas casas de obreros o pescadores y reutilizar almacenes o naves industriales en abandono. Algunos de ejemplos más famosos se remontan al París de la *Belle Époque*, donde una antigua fábrica de pianos, el *Bateau Lavoir*, fue reutilizada por Picasso y otros colegas llegados a Montmartre mientras que *La Ruche* y demás complejos de talleres de artistas animaron Montparnasse, que luego pasó a ser la nueva zona parisina de moda para la vida bohemia de cafés y bares nocturnos en los años veinte. Cuando pocos años más tarde París cedió a Nueva York su papel de capital mundial del arte, surgió otro famosísimo barrio artístico en el SoHo, distrito de antiguos almacenes de mercancías cercanos al puerto de Manhattan, re-ocupados legal o ilegalmente en los años sesenta y setenta por los creadores del expresionismo abstracto, el movimiento fluxus y el arte pop. Tras ellos vinieron los galeristas, especialmente cuando en 1971 Leo Castelli, Ileana Sonnabend, André Emmerich y John Weber instalaron su galería en un antiguo almacén de jabón en el número 420 de West Broadway. Muchos otros marchantes les siguieron, y la vecindad se fue animando también con cafés y bares de ambiente artístico, tiendas de diseño, y la turistización del barrio como lugar atractivo para curiosos venidos simplemente a callejear y pasar un rato en un bar o restaurante rodeados de artistas. Por último, como culminación del proceso, llegaron los museos, como el *New Museum of Contemporary Art*, instalado en 1977 en un antiguo almacén de Broadway, y el *Guggenheim Museum-SoHo*, que abrió en 1992 casi puerta con puerta, en otro almacén de Broadway en desuso.

Sin embargo, recientemente hemos descubierto que hay otro esquema posible para este orden de cosas, en donde el proceso se invierte: primero se crea el museo, en

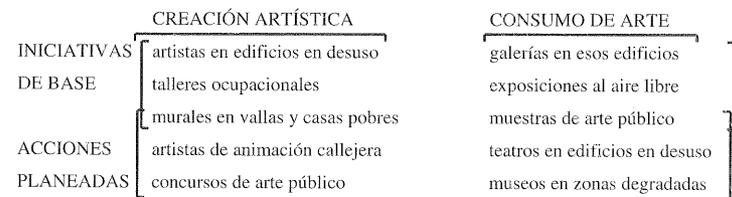
torno al cual se desarrolla luego el comercio de arte y negocios afines, y por último se multiplica la presencia de artistas (Lorente, 1996: p. 50-53). Eso es lo que ha sucedido en Marsella desde que el hospicio de la *Vielle Charité*, después de muchos años amenazando ruina, fue restaurado y reabierto en 1986 como centro museístico, de exposiciones y de estudios: el barrio del Panier alrededor suyo se ha convertido en lugar favorito de artistas y galeristas, y poco a poco van apareciendo tiendas, restaurantes, y pisos nuevos, es decir, una renovación arquitectónica y económica gradual, sin expulsar a la capa social típica del barrio. Lo mismo ha ocurrido en Liverpool a partir de la creación en 1988 de la Tate Gallery en el Albert Dock, que estimuló la aparición de galerías de arte en el barrio de almacenes de Duke Street, que es hoy zona favorita para cafés artísticos, tiendas de diseño, ropa alternativa, discotecas y talleres de artistas. Y eso es lo que se espera que ocurra en North Adams (Massachusetts), una antigua población industrial donde están empeñados desde 1988 en rehabilitar una enorme factoría textil abandonada, para convertirla en el mayor museo del mundo, íntegramente dedicado al arte minimalista: el proyectado *Massachusetts Museum of Contemporary Art (Mass MOCA)*, que se cree atraerá turistas aficionados al arte y una importante colonia de artistas que anime la localidad (Zukin, 1995: p. 78-107).

Así pues, hay dos maneras en que surge animación artística en algún barrio degradado: aquella en que todo comienza “por generación espontánea” cuando se produce una concentración de residencias y talleres de artistas en casas pobres y almacenes, garajes, o espacios industriales en desuso que acaban poniéndose de moda en el resto del mundillo artístico, o la que aquí me interesa destacar, porque la revitalización artística de un barrio es estimulada desde arriba por una inversión decidida desde instancias de poder, cuyo máximo exponente puede ser la creación de un museo/centro de arte contemporáneo. La primera versión escapa completamente a las manos de los planificadores urbanos, pues se trata de un movimiento de base, cuyos catalizadores son personajes bohemios, alternativos, rebeldes, poco dispuestos a revitalizar un barrio degradado siguiendo los designios de los políticos y urbanistas. La segunda en cambio, no es sólo un tema fascinante de estudio, sino que además tiene un papel cada vez mayor en el conjunto de iniciativas artísticas de regeneración urbana, pues éstas ya casi no pueden concebirse hoy día sino subvencionadas y estimuladas por los poderes políticos, las grandes empresas, las fundaciones, etc. Ahora estamos muy lejos de la conciencia social de los artistas de los años setenta, que espontáneamente decidían pintar murales gratis para embellecer los barrios obreros y restauraban casas

para centros cívicos; aunque en la actualidad sigue habiendo pintores muralistas especializados en el embellecimiento de barriadas marginales -uno de los más admirables es Antoni Gabarre, barcelonés ahora instalado en Cádiz, que ha alegrado con sus pinceles muchos muros bombardeados en ciudades españolas y bosnias- lo cierto es que ahora aún estos últimos mohicanos del altruísmo trabajan casi siempre por encargo de instituciones, y lo mismo cabe decir de agrupaciones artísticas con idearios sociales o humanitarios, como la asociación *Arts et Développement* creada en 1990 en Marsella para acoger en talleres de pintura a los niños de las barriadas más pobres de esa ciudad, o como la asociación cultural vallisoletana *La voz de mi madre*, que desde 1993 realiza regularmente intervenciones artísticas en barriadas obreras y zonas urbanas degradadas, con el apoyo de diferentes administraciones e instituciones financieras. También parecen ya muy lejanas las fundaciones de museos/centros de arte contemporáneo por artistas y amateurs impelidos por ideales altruistas de tipo social y patrimonial, como los que firmaron un manifiesto en Londres en 1947 para crear el *Institute of Contemporary Art* en Dover Street (el ICA se trasladó a su emplazamiento actual del Mall en 1967), los que crearon en 1960 un fugaz Museo de Arte Contemporáneo en el cine Coliseum de Barcelona, los que originaron el Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca en 1966, o los que crearon en 1966 en un barrio popular de Bogotá el Museo de Arte Contemporáneo Minuto de Dios. Hoy día cada vez está más claro que la creación y, sobre todo, el mantenimiento de instituciones de este tipo está en manos de los políticos, pues una institución no lucrativa sólo puede sobrevivir en activo día a día, gracias a la financiación de los poderes públicos o por fundaciones que se benefician de subvenciones o exenciones fiscales concedidas por los políticos en el poder.

Hay, por tanto, una doble división de vertientes en la manera en que las aguas vivificadoras del mundillo del arte aportan sus caudales en determinadas zonas desfavorecidas de las ciudades: por una parte cabe distinguir entre infraestructuras para la creación artística y para el consumo del arte, y por otra parte hay que considerar la disyuntiva entre iniciativas de base y las planificadas desde arriba. La ocupación de edificios en desuso por parte de artistas sería un ejemplo típico de iniciativa de base dentro del campo de la creación, mientras que los talleres ocupacionales que organizan asociaciones artísticas entre drogadictos, presos, niños pobres, y otros marginados, estarían también en el campo creativo pero ya cerca de las campañas institucionales, lo mismo que otras intervenciones de base beneficiarias de subvenciones, como los

murales que embellecen barriadas pobres. En cambio, los artistas que revitalizan barrios degradados con actividades de animación callejera -mimos, payasos, actores de teatro de calle- entran más bien dentro del campo creativo dependiente de ayudas financiadas por concejalías o consejerías de cultura, lo mismo que los artistas plásticos que se presentan a concursos de arte público para adornar con sus esculturas o instalaciones paseos ciudadanos promovidos por las autoridades en extrarradios urbanísticamente descuidados o en algún litoral marítimo donde antes había infraestructuras portuarias o industriales. De la misma manera, dentro del campo del consumo del arte, se pueden distinguir por una parte iniciativas de base, como la creación de espacios de exposición alternativos -galerías, cafés, etc- en edificios en desuso de zonas desfavorecidas, y por otra parte la reutilización de ese tipo de edificios para espacios subvencionados por los poderes públicos -teatros, museos, etc- dejando en una zona media situada entre las iniciativas que surgen de abajo arriba y las que se planifican desde el poder, otros casos de consumo de arte que pueden estar ideados desde arriba o no, como las exposiciones de arte en plazas y avenidas populares, y la inserción de arte público en rincones urbanos necesitados de un toque artístico. Sintéticamente, esta doble línea divisoria se podría expresar con el siguiente diagrama:



Hay, sin embargo, una tendencia cada vez más marcada a la difuminación de estas delimitaciones en las iniciativas artísticas de vitalización urbana más típicas de nuestra época: apuestan por el sincretismo, siendo a menudo independientes pero semi-públicas y son a la vez espacios para la creación y para el consumo de arte. Es el caso, sobre todo, de las cooperativas o asociaciones de artistas reconocidas como de utilidad pública y más o menos respaldadas desde los poderes públicos, porque instalan complejos de estudios para artistas, y salas alternativas de exposiciones en edificios de arqueología industrial abandonados: fábricas, minas, silos, tinglados portuarios, almacenes, mataderos, etc. A nivel europeo los ejemplos más relevantes son *Usines Éphémères - Hôpitaux Éphémères*, que existió en París entre 1985 y 1996, y

especialmente dos asociaciones con base en Londres: *SPACE Art Services*, creada en 1968, y *ACME Studios*, fundada en 1972, que proporcionan apartamentos y talleres baratos a sus miembros afiliados (Williams, 1993; Jones, 1995). En Alemania hay también muchos edificios rehabilitados para estudios de artistas, pero allí hay una neta línea divisoria entre las organizaciones que reciben dinero público y las asociaciones de base, que a menudo promueven ocupaciones ilegales. Entre las primeras es admirable sobre todo el complejo que se inauguró en 1987 en la isla-museo de Hombroich, una antigua estación de misiles de la OTAN a quince minutos de Düsseldorf ahora dedicada al arte contemporáneo: previo pago de una entrada, el público puede visitar allí vastos espacios expositivos, y hasta es bienvenido en algunos de los talleres y alojamientos para artistas. Entre las iniciativas más de base destaca en cambio el Berlín reunificado, donde antiguas fábricas de cerveza del distrito de Prenzlauerberg -un barrio industrial del antiguo Berlín Este- han sido tomadas por artistas que producen y muestran allí sus obras a los visitantes, a los que venden también bebidas y cafés en chiringitos improvisados. En Madrid todavía no existe nada equivalente, pero desde 1992 las naves del barrio industrial del Poblenou en Barcelona son un hervidero de artistas, destacando sobre todo el inmenso recinto de las industrias textiles Saladrigas Freixa entre las calles Llull y Joncar, la fábrica de zapatos y productos de cuero que llaman *El Submarino* (Esquinas, 1997), y unas naves industriales del Pasaje del Marqués de Santa Isabel, donde la *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya* acaba de instalar dieciséis estudios en alquiler para algunos de sus socios.

No sólo en las grandes capitales, sino prácticamente en cada ciudad por pequeña que sea existen ya casos de edificios reciclados por artistas en los ghettos de marginalidad de los cascos históricos y en las barriadas proletarias donde monumentos de arqueología industrial que antes daban empleo a tantos en torno suyo habían quedado obsoletos para acabar sus días en agonía lenta y solitaria, como mueren los elefantes. Esta comparación trae a la mente la imagen de tantos antiguos mataderos abandonados en las afueras de las ciudades, aunque el caso paradigmático del de La Villette en París, transformado en *Cité de la Musique* y *Cité de la Science*, ha servido de revulsivo en otras ciudades francesas, como la *Cité du Cinéma* que está creando el ayuntamiento de Marsella en las instalaciones de su antiguo matadero municipal -que ya habían sido tomadas antes por grupos de artistas instalados como squatters desde 1989- mientras que en España también hay otros similares como los antiguos mataderos municipales de Lugo y Zaragoza, reutilizados por músicos y escultores respectivamente.

Sin embargo, los ejemplos más típicos de arquitecturas que atraen a los artistas son los tinglados portuarios, mercados, naves industriales, silos o almacenes en desuso. Desde 1983, incluso existe una red inter-europea denominada *Trans Europe Halles*, que asocia centros experimentales de arte independientes instalados en ese tipo de arquitecturas recicladas. Esta asociación tiene ahora alrededor de veinte miembros: *Bloom* (en Mezzago, cerca de Milán), *City Arts Centre* (Dublín), *Confort Moderne* (Poitiers), la *Friche Belle-de-Mai*, (Marsella), *Kulturhuset USF* (Bergen), *Halles de Schaerberk* (Bruselas), *Huset* (Aarhus), *Kaapelitehdas* (Helsinki), *L'Usine* (Ginebra), *Mejeriet* (Lund), *Melkweg* (Amsterdam), *Morizbastei* (Leipzig), *Multihus Tobaksfabrikken* (Esberg), *Mylos* (Salónica), *Noorderligt* (Tilburg), *Petőfi Csarnok* (Budapest), *Retina* (Ljubljana), *Rote Fabrik* (Zurich), *Tramway* (Glasgow), *The Junction* (Cambridge), *Ufa-Fabrik* (Berlín), *Vooruit* (Gent), *Waterfront* (Norwich), *W.U.K.* (Viena). En España, ejemplos primerizos han sido *Tinglado 2*, una de las naves del Moll de Costa del Puerto de Tarragona, dedicada desde finales de los ochenta a exponer y presentar arte de vanguardia, y *Arteleku* (en euskera, "lugar para el arte") que es un complejo de estudios de artistas y espacios de exposición operativo desde 1987 en una antigua fábrica de ascensores en el barrio donostiarra de Loiola, otros casos más recientes son *La Fundición* en Bilbao, *Trasforma* en Vitoria, o *La Corporació* en Valencia, y está claro que hay un gran futuro para esta querencia por rehabilitar edificios moribundos mediante proyectos de este tipo, donde se difuminan los límites entre la creación y el consumo de arte.

Más todavía, parece que esta tendencia a mezclar en un espacio diferentes usos se está haciendo extensiva a los planificadores urbanos y a los agentes inmobiliarios, que también reservan en muchos de sus proyectos un puesto importante para facetas artísticas diversas. Los artistas bohemios ya no son mal considerados por las gentes pudientes, al contrario, en los años ochenta de expansión económica y cultura yuppies, se puso de moda trabajar y vivir en *lofts*, como los artistas de los distritos del SoHo y Tribeca de Nueva York. En ciudades de todo el mundo abundan los *lofts* industriales rehabilitados para estudios de arquitectos, diseñadores y otros profesionales liberales; pero estos estudios o apartamentos suelen formar parte de lujosos bloques de oficinas, hoteles, tiendas y galerías comerciales (Colquhoun, 1995: p. 21-23). Entonces, para no renunciar del todo a la seductora vecindad de la bohemia artística, se prestan a veces unos locales a colectivos de artistas para que trabajen y/o expongan; pues parece que esa presencia del mundo del arte en este tipo de promociones inmobiliarias las hace más

atractivas y ayuda a captar más clientela. Esto ha sido muy estudiado en América (Porter, 1980; Snedcof, 1985); pero hay también buenos ejemplos europeos. En Marsella la *Société SARI-SEERI*, que restaura y gestiona los Docks de la Joliette, los publicita organizando festivales de música, exposiciones de arte, y prestando gratuitamente talleres a artistas por un año, para ir creando una buena imagen de atmósfera cultural en estos inmuebles, y para que así se sientan atraídos más clientes a vivir en ese complejo urbano. Este uso propagandístico del arte para crear buena imagen y servir como señuelo también lo practican mucho los promotores inmobiliarios en Inglaterra, por ejemplo en Liverpool y Manchester la sociedad de arquitectos *Urban Splash*, que promueve la rehabilitación de típicas *warehouses* victorianas, o en Birmingham el complejo de oficinas y apartamentos de la *Custard Factory*, donde se han reservado estudios para artistas a bajo precio, y hasta se está haciendo caso muy común en Londres, sobre todo en los barrios del East End, e igualmente en los antiguos docklands, donde la *London Docklands Development Corporation* ha inaugurado locales rehabilitados prestándolos para instalaciones de arte contemporáneo que atraen visitantes, entre los que la compañía espera hallar algún potencial inquilino.

Por supuesto, éste querer vivir entre el glamour de la bohemia artística, es una operación de imagen todavía más buscada por los galeristas y marchantes de arte contemporáneo. Sólo los anticuarios y el mercado del arte histórico continúan prefiriendo los barrios pudientes donde abundan sus clientes, en cambio las galerías de arte último gustan de rodearse de la atractiva “vida canalla” de los cascos viejos y han sucumbido al encanto de los espacios “en bruto” de naves o lofts industriales. El casco viejo de Barcelona es un ejemplo clarísimo, pues en las callejuelas estrechas del Born y del Raval a ambos lados de la Rambla se concentran ahora casi todas las galerías de vanguardia, que han rehabilitado imaginativamente antiguas tiendas, talleres, y almacenes (Clot, 1989). Y también en el Madrid castizo de la zona entre Atocha y Lavapiés está apareciendo últimamente una interesante concentración de galerías establecidas en tiendas o almacenes rehabilitados como las de la calle Doctor Fouquet, o en un antiguo garaje, como la Galería Salvador Díaz, en frente del MNCARS. Hasta hay galeristas que imitan el clásico retiro campestre de los artistas sin renunciar a este tipo de espacios, y así una antigua fábrica de harinas en Abarca de Campos (Palencia) ha sido transformada por Evelio Gayubo en el Centro de Arte Contemporáneo “La Fábrica”, mientras que el arquitecto y pintor Juan Navarro Valdeveg está acondicionando un centro cultural y museo hidráulico en los Molinos del Río Segura

(Murcia). Pero, sin duda, son los propios museos y centros de arte contemporáneo los ejemplos más relevantes de esta vuelta al centro histórico de las ciudades, de este interesante sincretismo entre talleres y espacios de exposición.

Arquitecturas para el arte contemporáneo en el contexto cultural fin de siglo

Le Corbusier murió dejando en el aire el encargo de construir un museo de arte moderno en la Défense, a las afueras de París; pero aunque él no llegase a materializar aquel proyecto, da la impresión de que la idea de localizar el arte de vanguardia en áreas verdes suburbanas se convirtió en canon para sus seguidores, los arquitectos, urbanistas y dirigentes que en los años cincuenta y sesenta hicieron ubícuos la blanca arquitectura cúbica del movimiento moderno internacional y los museos de arte contemporáneo rodeados de césped. Pero con la llegada del postmodernismo tanto el *white cube* como los pastizales suburbanos han dejado de formar parte de la imagen tópica de museo de arte contemporáneo.

La vuelta de estos museos al casco urbano y a edificios antiguos rehabilitados dió comienzo en los setenta -sin menospreciar antecedentes históricos como la apertura en 1958 del *Moderna Museet* de Estocolmo en unos astilleros abandonados-, siendo los dos hitos principales de este regreso Nueva York, donde surgieron la *Dia Art Foundation* y sobre todo el *New Museum of Contemporary Art*, abierto en un antiguo almacén de Broadway en 1977, y Burdeos, donde se abrió en 1979 el *Centre d'Arts Plastiques Contemporain* (CAPC) en un vasto almacén aduanero del puerto, los entrepôts Lainé. La lista de ejemplos posteriores es casi inagotable*. En 1986 se inauguró en Grenoble el prestigioso *Centre National d'Art Contemporain* “*Le Magasin*”, en un mercado que había sido construido por el estudio de Gustave Eiffel. El mismo año en Liverpool, tras la restauración del muelle Albert Dock, nació la *Tate Gallery of the North*. Luego, muchos otros ejemplos han seguido en todas partes, con recientes casos señeros en Alemania: en las afueras de Oberhausen, ciudad de la cuenca del Ruhr, un gran depósito de gas construido en los años veinte, funciona desde 1994 como “el mayor espacio expositivo de Europa, con 350.000 m³ de capacidad”, y recientemente se ha restaurado en Berlín de una antigua estación de tren, la

* He ofrecido ya una enumeración larguísima de ejemplos internacionales de edificios rehabilitados para nuevos museos y centros de arte contemporáneo en mi comunicación “La recuperación de la arquitectura industrial para el arte contemporáneo”, presentada en los I Encuentros de Primavera de la Universidad de Cadiz: Las Tribulaciones en la Tutela del Patrimonio Histórico (Puerto de Santa María, 4-6 junio 1997), cuyas actas están en curso de publicación bajo la coordinación de Juan Ramón Cirici.

Hamburgerbahnhof, reinaugurada en noviembre de 1996 como *Museum für Gegenwart* -museo de actualidad. En España se han paralizado este año algunos proyectos ambiciosos, como el de convertir en un centro de cultura contemporánea la antigua fábrica de cervezas El Águila en Arganzuela, Madrid, o el de instalar un Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en las atarazanas de Sevilla -el nuevo proyecto es instalar el MACA en la antigua fábrica de cerámicas de la Cartuja y en parte de los claustros- (Limón, 1996). Pero no son pocos los proyectos de este tipo realizados en los últimos tiempos. El más impresionante es desde luego el Centro Cultural Tecla Sala de l'Hospitalet, instalado en un recinto de 6000 m² de un antiguo molino y fábrica de tejidos, mientras que al otro lado de Barcelona, en el Poblenou, una fábrica de asfalto se convirtió en 1989 en la *Fundació Espai Poblenou*, de corta vida. El más reciente, en la red de museos de arte contemporáneo, es el que la Unión Fenosa creó en 1995 en un polígono industrial de La Coruña: un museo de arte contemporáneo, que comparte sede con un museo de la electricidad.

De lo anterior se deduce que los museos de arte moderno, cuya arquitectura había sido hasta ahora necesariamente moderna, siguiendo los ejemplos sentados por pioneros de las vanguardias modernas como Le Corbusier, Wright o Mies van der Rohe, al llegar el postmodernismo se han convertido en una de las herramientas favoritas para la rehabilitación de arquitecturas históricas (Neyret, 1992: p. 9; Jiménez-Blanco, 1993). Esto es reflejo de la pérdida de certezas y renuncia de idearios típica del postmodernismo, un tiempo en el que ya no se sabe bien en qué creer, qué gusto preferir, qué nueva arquitectura imaginar. Cuando no se está muy seguro de qué arquitectura crear, parece más prudente rehabilitar edificios antiguos, aunque se pierdan ocasiones de hacer auténticos manifiestos postmodernistas, es decir, museos en los que tanto la arquitectura como las obras expuestas sean radicalmente contemporáneas. Aparentemente, en este contexto parecerían tener grandísimo mérito algunos arquitectos-estrella de la postmodernidad que sí han diseñado espectaculares museos/centros de arte contemporáneo de nueva planta, pero según algún crítico sus radicalismos arquitectónicos sólo son una especie de traca ruidosa tendente a disimular el conservadurismo en la elección de obras expuestas. El arquitecto y prestigioso autor de libros sobre la arquitectura de museos Josep Maria Montaner, parecía convencido de ello a principios de los años noventa, cuando en artículos de prensa (Montaner 1990 y 1991) o en encuentros como el coloquio internacional *Los museos. Nuevo destino del arte contemporáneo*, organizado por la Fundación de Serralves en Oporto del 12 al 14

de noviembre de 1990, y las jornadas *Galicia: un Centro de Arte Contemporánea a debate*, organizadas por la Xunta de Galicia en Santiago de Compostela del 12 al 13 marzo de 1993, escandalizó a muchos al defender la idea de que los nuevos museos y centros de arte contemporáneo más experimentales son los que han rehabilitado edificios en desuso, mientras que los más miméticos en sus modos de presentación y más clásicos en la selección de las colecciones, disimulan su convencionalismo bajo el artificio de espectaculares edificios de nueva planta -el Museum of Contemporary Art en Los Ángeles (MOCA) o la De Menil Foundation en Houston, eran sus ejemplos favoritos (intervenciones recogidas en Sobrino, 1993: p. 153-155 y 159).

No es seguro qué vigencia puedan tener estos comentarios en el año de la construcción del Museo Guggenheim en Bilbao, pero es cierto que se ha publicitado mucho su arquitectura, se ha polemizado mucho sobre el rechazado préstamo del Guernica, y sin embargo se ha hablado muy poco de lo que será el proyecto artístico de esa institución, quizá porque incluso para los que han gestionado su creación ése era un detalle secundario, muy por detrás de estrategias políticas o personalistas (Zulaika, 1997). Lo que es incuestionable es otro razonamiento recurrente en los escritos de Montaner y de otros especialistas: el atractivo de los espacios "en bruto" para los artistas contemporáneos, que prefieren crear midiéndose con el reto de una arquitectura pre-existente, hartos ya de la fría museografía aséptica, como de hospital, propugnada por el *white cube* del movimiento moderno (Alonso, 1991; Hurstel, 1994; Bolaños, 1997: p. 432-433). El caso más conocido internacionalmente fue la campaña de los artistas de Los Ángeles, por salvar el *Temporary/Contemporary* (TC), primera sede provisional del LA-MoCA abierta en 1983 en un antiguo almacén y garaje de policía en el barrio de Little Tokyo, argumentando que este espacio tan parecido a los *lofts* en los que ellos trabajan les hacía sentirse más cómodos y era además más apropiado para sus obras e instalaciones (Berelowitz, 1996). De hecho, ha llegado a identificarse tanto la rehabilitación industrial como imagen típica de los museos de arte último, que el museo de arte contemporáneo de Marsella construido de nueva planta en 1993 en una zona de alto standing vecina a la playa del Prado, imita la silueta típica de unas naves industriales de cinturón obrero. Parece por tanto que no sólo se acercan topográficamente museos y talleres de artistas como anotaba al comienzo de este artículo, sino que curiosamente tienden a parecerse arquitectónicamente. Quisiera concluir con esta idea para la reflexión, pero quizá no esté de más como punto final recordar que los Uffizi, el Louvre, el Prado, en el momento mismo en que empezaron de

verdad a organizarse como museos eran edificios degradados y allí tenían su habitación colectivos de gentes de vida bohemia, entre ellos no pocos artistas o artesanos que luego fueron expelidos de allí porque su presencia parecía poco digna en esos “templos del arte” cuando fueron lujosamente rehabilitados. ¿Estaremos desandando ese camino y, tras años de divergencia, vuelven algunos de nuestros centros de arte a ser focos de vitalización urbana no especializados ni en mostrar arte ni en albergar artistas sino en un sincretismo a medio camino entre las dos cosas, retornando al punto de partida que quizá no hubieran debido abandonar?

Referencias bibliográficas:

- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (1991), “El museo, a pesar de todo. Espacios alternativos para los nuevos comportamientos artísticos”, *El País*, 5 octubre 1991: p. 2 del suplemento de Artes.
- BALLART, Josep (1997), *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona, Ariel.
- BERELOWITZ, Jo-Anne (1994), “The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: An account of the collaboration between artists, trustees, and an architect”, en POINTON, Marcia, *Art Apart. Art Institutions and Ideology Across England and North America*, Manchester & New York, M.U.P.: p. 267-285.
- BIANCHINI, Franco & PARKINSON, Michael (1993), *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*. Manchester & New York, Manchester University Press.
- BOLAÑOS, María Jesús (1997), *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón, Ed. Trea.
- CLOT, Manel (1989), “El arte en el Born”, *El País*, 21 de octubre: p. 7 del suplemento Artes.
- COLQUHOUN, Ian (1995), *Urban Regeneration. An International Perspective*. Londres, B.T. Batsford Ltd.
- ESQUINAS, Felicia (1997), “Artistes al Poblenou”, *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, nº 33 (de la segunda época): p. 17-21.
- HURSTEL, Daniel et al. (1994), *Friches industrielles, lieux culturels*. Estrasburgo, La Laiterie Centre Européen de la Jeune Création.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (1993), “Los museos de arte contemporáneo” en Calvo Serraller, F., *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona, Tusquets, p.135-160.
- JONES, Susan (1995), *Survey of Group Studio Provision*. Londres, National Artists Association.
- LANDRY, Charles & BIANCHINI, Franco (1995), *The Creative City*. London, Demos.
- LANDRY, Charles et al. (1996), *The Art of Regeneration. Urban Renewal through Cultural Activity*. Stroud, Comedia.
- LIMÓN RODRÍGUEZ, Susana (1996), “Conversión de las antiguas Atarazanas del Rey Alfonso X el Sabio en el gran Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC)”, *Revista de Museología*, nº 9, p. 77-79.

- LORENTE, J. Pedro (ed.) (1996), *The Role of Museums and the Arts in the Urban Regeneration of Liverpool*. Leicester, Centre for Urban History Leicester Univ.
- MONTANER, Josep María (1990), “Los museos, a debate. Museólogos y arquitectos analizan en Oporto los espacios del arte contemporáneo”, *El País*, 8 de diciembre de 1990: p. 4 del supl. Artes.
- MONTANER, Josep María (1991), “Habitar el arte. Nuevas tendencias en la relación espacio-contenido en los museos”, *El País*, 7 de febrero de 1991: p. 6 del suplemento Artes.
- NEYRET, Régis (dir.) (1992), *Le patrimoine atout du développement*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- PORTER, Robert (ed.) (1980), *The Arts and City Planning*. Nueva York, American Council for the Arts.
- RUBIO, Alfredo (1997), “El casco retornable”, *Rizoma. Revista aperiódica de arquitectura*, nº 21: p. 3-7.
- SIMPSON, Charles R. (1981), *SoHo: The Artist in the City*. Chicago & Londres, Univ. of Chicago Press.
- SOBRINO, Julián (1996), *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*. Madrid, Cátedra.
- SOBRINO, María Luisa (1993), *Galicia: Un centro de arte contemporáneo a debate. Actas*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega Xunta de Galicia.
- SNEDCOF, Harold R. (1985), *Cultural Facilities in Mixed-Use Developments*. Washington, The Urban Land Institute.
- WILLIAMS, Jennifer et al. (1993), *The Artist in the Changing City*. Londres, British-American Association.
- ZUKIN, Sharon (1995), *The Culture of Cities*. Cambridge (Mass) & Oxford (UK), Blackwell.
- ZUI.AIKA, Joseba (1997), *Crónica de una seducción. Guggenheim-Bilbao*. Madrid, Nerea.

Madrid entre una brillante planificación cultural histórica y unas rehabilitaciones actuales de más limitado alcance

Juan Carlos Rico*

Es ya una costumbre el uso preferente de la cultura para rehabilitar áreas urbanas desfavorecidas y arquitecturas en desuso. Pero es importante preguntarse por qué, no sólo ahora sino a lo largo de la historia, se han escogido prioritariamente usos culturales para rehabilitar la trama urbana o para dar vida a zonas degradadas. ¿Qué tiene exactamente esta actividad para que se piense que puede conseguir esa difícilísima tarea de restaurar el tejido destrozado?

En una primera y desde luego personal consideración sugiero tres razones: el prestigio que tiene el hecho cultural y su convocatoria de gentes, la permanente necesidad que hay en cualquier tipo de sociedad de estos usos, y la flexibilidad tanto conceptual como espacial, que permite su acoplamiento y organización a muy diversos espacios. Es precisamente esta pluralidad de factores la que revierte muchas veces en actuaciones políticas a corto plazo, sin contenido, que una vez inauguradas se cierran y vuelven con celeridad a convertirse precisamente en aquello que querían curar: tejido urbano muerto.

En Madrid concretamente, las actuaciones en este sentido han corroborado las ideas anteriormente expuestas. En tiempo de Carlos III una de las preocupaciones fundamentales de la monarquía fue adecuar el importante eje sur de acceso a la ciudad, que a la sazón ofrecía un aspecto muy degradado. ¿Cómo hacerlo?, ¿qué elegir como usos más eficaces? Se optó valientemente por unos planes culturales propios de la Ilustración: la zona urbana más degradada sería relanzada como Colina de las Ciencias gracias a las propuestas más avanzadas de la época. Se trataba en definitiva de convertir esa parte “última” de la ciudad en la “primera”. Los usos elegidos fueron un museo de ciencias, un jardín botánico, un observatorio astronómico, y un paseo arbolado. Se designó al frente de la operación al arquitecto Juan de Villanueva, estimulándolo para

* Agradecimientos a todos los responsables de los edificios y salas tratados por su inestimable colaboración.

que aplicase decididamente las nuevas teorías arquitectónicas de la Ilustración en sus propuestas espaciales. El resultado fue un eje lineal que acentuaba esta entrada a la capital, apoyado en las tres instituciones científicas y reforzado con un espléndido paseo arbolado delimitado geométricamente por las fuentes, siguiendo las últimas ideas de higiene pública urbana. El éxito de esta operación fue tal, que en sólo cincuenta años la insalubre zona se convertiría en el paseo de moda de la sociedad aristocrática de la ciudad.

Aquella exitosa operación de regeneración urbana, ha encontrado una nueva continuidad hoy día por la ampliación de dicho eje con el centro de Arte Reina Sofía y el Museo Thyssen; una operación entre la propuesta histórica y las agrupaciones monográficas actuales. Mucho se ha hablado del acierto arquitectónico o no de estos espacios expositivos dentro del campo museográfico: el MNCARS transformando un antiguo hospital en unas galerías lineales que se desarrollan a través de un núcleo central y el Museo Thyssen, antiguo palacio de Villahermosa, luego banco, en una sucesión de salas de nomenclatura tradicional, bajo diferentes sistemas de conexión. ¿Pero qué significa para la ciudad?, ¿En qué se ha transformado el proyecto de la Ilustración de una Colina de las Ciencias? Completar las lagunas pictóricas del Museo del Prado con la Colección Thyssen y ampliarlas con las de arte contemporáneo del Reina Sofía tiene desde luego algo que ver con una de las tendencias actuales de planificación cultural: las agrupaciones monográficas, que se especializan en investigar y exponer un aspecto cultural concreto, como ocurre por ejemplo en los parques temáticos de USA, el MASS MOCA, la nueva “Ciudad Getty” en Los Ángeles, los centros de la música y de la ciencia de la Ville de París, etc.

Dos son en mi opinión las transformaciones. Por una parte el Jardín Botánico ha quedado ya en un papel secundario, lo cual unido a la prácticamente inexistente actividad del Observatorio Astronómico ha transformado la Colina de las Ciencias en la de la Pintura. Por otra parte, volviendo la vista a su contexto urbano, es fácil ver que la glorieta de Atocha se ha dignificado en su conjunto (remodelación de la estación de trenes), evitando la ruptura que antes producía con respecto al Paseo del Prado.

En este área entra en juego un tercer factor, espontáneo pero previsible, que deberíamos subrayar: alrededor del Centro de Arte Reina Sofía se están instalando un

número cada vez mayor de galerías, dedicadas al arte contemporáneo. Estas salas no sólo son activas desde el punto de vista del comercio del arte, sino que algunas como “Cruce”, lo relacionan con las demás actividades creativas y del pensamiento (no debemos olvidar que al lado del MNCARS está situado el nuevo conservatorio de música), al mismo tiempo promueven loablemente las muy sanas y purificadoras propuestas de vanguardia, dando valientemente cobijo a todas las actitudes alternativas, tan despreciadas por el mundo oficial. Otra galería importante en la zona, que es a la vez un brillante ejemplo de rehabilitación de un edificio en desuso, es precisamente una de las últimas salas en instalarse en esta zona. Su dueño, el arquitecto Salvador Díaz, ha transformado brillantemente un antiguo garaje de reparación de autobuses en un atractivo espacio expositivo, que por sus dimensiones permite la colocación de obras de gran formato.

Así esta zona de Madrid, con el Museo del Prado, el Thyssen, el MNCARS y el conjunto de galerías, especialmente “Cruce”, como propuesta integradora y alternativa y Salvador Díaz, como acertado ejemplo espacial para gran formato, está empezando a estructurar un espléndido eje cultural dedicado fundamentalmente a la pintura, con un alcance que podría sobrepasar ampliamente el ámbito estatal. El esquema resultante, de irse consolidando con acierto en los próximos años, podría ser el de un eje que nos permita recorrer toda la historia de la pintura occidental, para acabar en su faceta más experimental y comercial, en todas las salas de la vecindad.

La otra cara de la política cultural madrileña en cuanto a revitalización urbana y apertura de nuevos espacios para el arte son otras actuaciones más puntuales de rehabilitación arquitectónica para museos, centros culturales o salas de exposiciones. La misma pregunta que nos hacíamos con la planificación urbana, deberíamos plantearla a nivel de una rehabilitación puntual de un edificio. ¿Por qué el museo? ¿Por qué un centro cultural? ¿Por qué una sala de exposiciones? Las respuestas en mi opinión son correlativas: el atractivo social del tema, la necesidad que los ciudadanos tienen de este uso, la flexibilidad para adecuarse a diversos espacios.

Es muy complejo analizar la influencia que una rehabilitación de un edificio puede ejercer sobre el entorno; depende de múltiples factores como la situación social del barrio, el éxito y acierto de la programación de la sala, etc. El impacto urbano sería específico para cada caso; siempre será, salvo excepciones, una influencia menor que la de una rehabilitación integral.

Quizá el mayor inconveniente sea la dificultad de aplicar los estrictos criterios técnicos de conservación de obras (iluminación, climatización, seguridad, etc.), que este tipo de actividades necesita y su compleja relación con una tecnología cada vez más imprescindible: desde actitudes que esconden o camuflan hasta autores que hacen de ella un verdadero alarde estético, todos los matices son posibles. En el Congreso de Museografía de Madrid de 1934, se especificaba que sólo debían utilizarse los edificios históricos para exponer obras en concordancia con los estilos arquitectónicos, intuyendo toda la problemática enunciada. Bastaron treinta escasos años para que en el extenso patrimonio de Italia se uniera la necesidad de evitar el deterioro del tiempo, rehabilitando espacios, a la demanda de museos, para que las conclusiones del congreso quedaran en el olvido.

Tampoco han faltado en Madrid ejemplos de reutilización de edificios para fines expositivos, algunos de ellos bien recientes y que interesa destacar aquí:

-Un edificio de la Real Compañía Asturiana de Minas cuya parte principal es el espacio rehabilitado para Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid. Planteada con criterios adecuados a un área de muestras temporales que va a tener por tanto múltiples propuestas de montaje, opta por un único espacio, flexible, aséptico, en el que los materiales de carácter industrial tienen una clara presencia; lateralmente lo recorre un segundo nivel que amplía la superficie expositiva y ayuda a ver la arquitectura y el objeto expuesto desde diferentes puntos de vista, matiz nada despreciable.

-Un cuartel, el del Conde Duque, antiguo edificio para los Guardias de Corps del Rey, construido a partir de 1718 por el Arquitecto Pedro de Ribera. Todo el proyecto de remodelación intenta recuperar la idea y estructura original, lo que se aprecia especialmente en las salas expositivas, que en la actualidad son cuatro: la de Pedro Ribera, la de Juan de Villanueva, en la planta baja, conservando las tres naves con pilares de granito y arcos de medio punto, la de Juan Gris en la primera planta, y por último la Sala de las Bóvedas, que mantienen el paramento original y que la componen tres unidades iguales.

-Una Casa del Monte de Piedad (de las Alhajas), inaugurada en 1875, como resultado de la construcción del proyecto ganador de un concurso previo. La utilización expositiva tiene dos partes diferenciadas: el patio central, antiguo salón de ventas, estructurado como una gran sala y las dos galerías superiores que configuran dos itinerarios lineales, que giran alrededor de él. La escalera de acceso a los niveles

superiores es problemática, tanto por su anchura como por su pendiente. El conjunto queda iluminado naturalmente por cuatro cristaleras laterales y el lucernario central.

-Un depósito elevado de aguas construido entre 1907 y 1911, con un estilo entre el funcionalismo industrial y el neomodéjar. Había quedado obsoleto por las nuevas tecnologías de abastecimiento de aguas y es hoy la Sala del Canal Isabel II. Cinco galerías circulares unidas verticalmente por dos tramos de escaleras y dos ascensores, a la vez que unas necesarias transformaciones en la iluminación y climatización configuran esta singular rehabilitación, que vuelve a incidir en el desarrollo lineal alrededor de un núcleo central, única solución expositiva posible. Convendría, tan solo a modo de sugerencia, compararlo con la rehabilitación de otro depósito elevado para el mismo fin, el Edificio de las Aguas en Barcelona, de muy diferente resultado expositivo.

Si como resumen intentamos conocer el alcance que estos trabajos tienen dentro de la trama urbana de Madrid, necesitaríamos un análisis más profundo y sosegado. El cuartel del Conde Duque, la Sala de la Comunidad de Madrid y la de las Alhajas, todas ellas situadas en la zona central de la ciudad, fuera de los circuitos expositivos, han ido, sin embargo, abriéndose camino en los últimos años a través de una programación más o menos coherente, pero que en mi opinión atrae a los aficionados y no a los habitantes del barrio. En cualquier caso ha dignificado una zona bastante degradada socialmente.

El depósito del Canal, en un área periférica (expositivamente hablando), se configura como un hito, dentro del mundo cultural madrileño, que más tiene que ver con su original propuesta espacial interna, añadida a la popular silueta arquitectónica, que a una mera lectura especializada de contenidos.

La propuesta espacial interna condiciona, de hecho, diferentes tipologías expositivas y este sería el punto con el que podría cerrarse este artículo, a modo de recapitulación. Un tema siempre importante en cualquier rehabilitación arquitectónica para uso expositivo es el análisis de las propuestas elegidas y la presión que el espacio histórico ha ejercido en la decisión del diseñador. No hay tiempo en este capítulo para tratarlo a este nivel, pero sí al menos una somera descripción tipológica de los ejemplos desarrollados:

-MNARS, desarrollo en galerías lineales, alrededor del patio central, partidas por la propia estructura de muros del edificio.

-CUARTEL DEL CONDE DUQUE, las salas de Pedro Ribera y Juan de Villanueva, en galerías lineales de tres ejes definidos por los pilares, la Sala de las Bóvedas en una sucesión de tres unidades expositivas unidas lateralmente.

-MUSEO THYSSEN, secuencia de salas o unidades expositivas, bien unidas colateralmente por dos ejes (planta baja y primera), bien por corredor (planta segunda).

-CASA DE LAS ALHAJAS, galerías lineales (dos niveles) alrededor de un patio que se configura como una gran sala expositiva.

-SALA DE EXPOSICIONES DEL CANAL, esquema lineal alrededor de un núcleo (cuatro niveles) compartimentado estructuralmente por las ménsulas de los contrafuertes perimetrales.

-SALA DE LA COMUNIDAD DE MADRID, espacio único y continuo, con una pequeña galería que vierte sobre él en un segundo nivel.

-GALERÍA SALVADOR DÍAZ, sala principal, en forma de L en la planta de acceso y un área más doméstica, con la misma forma, esta vez invertida, en la siguiente altura. Especialmente bien estudiadas las interferencias visuales entre ambas zonas de exposición.

Referencias bibliográficas:

Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études. Madrid, 1934.

RICO, Juan Carlos (1990), "Nuestros museos", A & V, Monografías de arquitectura y vivienda, 1990, nº 26: p. 26-31.

RICO, Juan Carlos (1992), *Arquitectura Viva*, noviembre-diciembre 1992, nº 27: p. 18-25.

RICO, Juan Carlos (1994), *Museos, arquitectura, arte: Los espacios expositivos.* Madrid, Sílex.

RICO, Juan Carlos (1996), *Museos, arquitectura, arte: Montaje de exposiciones.* Madrid, Sílex.

El Centro de Arte Reina Sofía y su entorno urbano:

Ilustración, Casticismo y Modernidad

Curra Gámez y Eduardo Blanco*

Los centros históricos, lugar tradicional de concentración de los espacios públicos más representativos, y entre ellos, de espacios culturales, son nodos sociales o puntos de intersección. Espacios para las relaciones sociales referenciales, para la identificación colectiva histórico-cultural. Con el periodo de desarrollismo y expansión de los sesenta y setenta, España asistió a una degradación generalizada de los cascos históricos. Será en los ochenta y ahora en los noventa, cuando el valor de los centros urbanos se incremente, fruto quizás del proceso creciente de historización de la experiencia moderna, dándose una re-semantización espacial y social de los cascos históricos.

Por otro lado, también asistimos al renacimiento del museo como discurso almacenado y ordenado de los saberes y los valores de una sociedad. Lugar de conocimiento y placer, donde reside la memoria colectiva. Institución hoy protagonista de un consumo cultural de masas. Los museos están dejando de ser lugares dedicados exclusivamente a la conservación, estudio y exhibición de objetos, para ser centros de divulgación, formación y debate artístico y cultural, donde se procura una experiencia estética para un mayor y más diversificado número de personas. En este proceso general, se ha pasado de una atención exclusiva sobre el objeto, la obra de arte, a un planteamiento desde y para el sujeto.

La proliferación de museos y centros de arte, especialmente de arte contemporáneo, es un fenómeno que, si bien se produce de igual forma en el ámbito internacional, especialmente durante los años ochenta, presenta una manifiesta singularidad en el caso de España, dado el retraso histórico que ha caracterizado nuestro más reciente pasado. La puesta al día respecto a ese pasado supone una operación

* Nuestro más sincero agradecimiento a las galerías Salvador Díaz, Carmen de la Guerra, Helga de Alvear, Cruce, Estación Central, MW y Ginkgo cuyas aportaciones han sido de mucha ayuda en la elaboración de estas páginas.

política pues los museos, por su contenido, pero también por sus características arquitectónicas e institucionales como “contenedores” culturales, ejercen en la vida de las ciudades importantes efectos sociales y urbanísticos.

El papel de los contenedores culturales, más específicamente de los museos, en la revitalización de zonas urbanas, como signo de nuestra época, es el eje de estas reflexiones que se particularizan en el caso de una ciudad: Madrid; un fragmento urbano: Atocha; un museo: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS.

Nuestra hipótesis principal es que el origen fronterizo de la zona de Atocha, borde, puerta y acceso de la ciudad, junto a la heterogeneidad social y cultural producto de esta situación, sigue siendo una de las características básicas de este fragmento urbano, a pesar de las diferentes circunstancias históricas que la han recorrido a través del tiempo. La urbanización de Madrid por la ilustración borbónica, que llegaba hasta ese extremo sur en su eje principal, no consiguió traspasar del todo este borde, pero las estrategias urbanas de revitalización a través de los usos culturales quizás pretendan que en esta época, que muchos llaman de nueva ilustración, no pierda de nuevo la oportunidad. Tras el impulso que supuso la Operación Atocha y la recuperación para uso museístico del antiguo Hospital General, en un momento de auge económico, el proceso quedó ralentizado por una recesión que alcanza tanto la esfera pública como la privada. La revitalización de zonas urbanas, de cascos históricos como el caso que nos ocupa, sólo es posible en un sistema de elementos de actuación coordinados e integrados. El papel de los museos y las artes, aún siendo de vital importancia, no puede abarcar por sí sólo la complejidad que las operaciones de regeneración implican.

El Hospital General de Madrid, hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ocupa lo que hasta mediados de los sesenta fue el Hospital General de Madrid. La génesis primera de ese servicio corresponde al reinado de Felipe II, quien decide crear unas infraestructuras sanitarias acordes con una Villa recién nombrada capital de su reino, alejadas de su origen conventual y ya como edificaciones independientes. En 1755 la junta rectora del Hospital General decide la construcción de un hospital que sustituyera al antiguo, que contaba ya con siglo y medio de existencia y cuyas instalaciones no se consideraban adecuadas para los nuevos avances de la medicina. Ventura Rodríguez realizó el primer proyecto que fue denegado por la mencionada junta. El encargo recayó entonces en el ingeniero militar y arquitecto José de Hermosilla, quien se inspiró en el “*Albergo dei*

Poveri” napolitano, modelo de organización hospitalaria en el siglo XVIII, cuya principal característica es el planteamiento de un nuevo concepto de edificio hospitalario, donde prima la distribución funcional por enfermedades y no el apilamiento de forma indiscriminada de los enfermos. A la muerte de Hermosilla la obra quedó interrumpida cuando sólo estaban levantados algunas plantas y cimientos. Carlos III encargó a Sabatini un nuevo proyecto de hospital en el mismo emplazamiento, proyecto que no pudo ejecutarse en su totalidad, quedando éste paralizado definitivamente con la muerte del monarca en 1788. Aunque se han realizado diversas intervenciones posteriores, el edificio presenta desde entonces básicamente la configuración actual.

El Hospital General es considerado como edificio simbólico de los casi recién llegados borbones por su emplazamiento en la Puerta de Atocha. Puerta de acceso a la ciudad, dedicada principalmente al control de mercancías, constituía también una fachada y como tal una imagen. Las actuaciones de Carlos III constituían en cada caso una apropiación simbólica de la ciudad. (CARS, 1986b: p. 18).

El Hospital General ejerció las funciones para las que fue construido hasta 1965, año en que cerró sus puertas al ser sustituido por la Ciudad Sanitaria Provincial, dependiendo por aquel entonces de la Diputación Provincial. Tras una propuesta de demolición, a instancias de ésta, la Dirección General de Bellas Artes y la Real Academia de la Historia, previo informe, solicitan la declaración de Monumento Histórico Artístico, hecho que no se produce hasta diciembre de 1977. En 1980, el edificio es adquirido por la Dirección General de Bellas Artes y transferido al Ministerio de Cultura, quien, en este mismo año, encarga al arquitecto Fernández Alba la dirección de su restauración.

En esos momentos surgen múltiples propuestas sobre su uso que si bien es cultural en primera instancia, no se consigue concretar. Más que para un sólo uso, se contempla aquí la ubicación de instituciones culturales del Estado que no tienen emplazamiento preciso. Así se piensa en servicios culturales como el Museo del Teatro, Museo del Pueblo Español, Museo de Reproducciones Artísticas, Instituto Bibliográfico Nacional, Ballet Nacional e Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, entre otros. Expertos y personalidades del mundo de la cultura, hicieron públicas sus críticas a este conglomerado de usos ya que, según su opinión, contribuiría a la degradación del edificio.

El Ministerio de Cultura considera la necesidad de un planteamiento global y se asumen como criterios generales los siguientes: respeto al edificio, uso cultural como centro de arte y unidad del proyecto.

Para Fernández Alba: "... su entorno ofrece unas posibilidades de recuperación dignas de consideración. Representa sin duda en Madrid un lugar cuyos testimonios históricos acumulados en el tiempo decantan un significado emblemático muy representativo, quizás uno de los entornos más destacados de la ciudad." (Fernández Alba, 1987: p. 77)

El Centro de Arte Reina Sofía es inaugurado el 26 de mayo de 1986, y se concibe como: "Centro de arte moderno con perspectiva contemporánea, ... abierto a todas las formas de expresión artística, ... orientado al servicio tanto público como de los especialistas y profesionales, ... con una función de foco, animación e irradiación de la creación artística actual..." (CARS, 1986a: p. 16-18)

Después de la "primera" inauguración en mayo del 86, el Reina Sofía es presentado públicamente dos veces más. Una correspondiente al fin de las obras de rehabilitación y ya con los ascensores externos en funcionamiento, en 1990, y la última en 1992 cuando se inaugura la exposición permanente del museo, cuyas obras provienen en buena parte de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo.

El entorno urbano del Centro de Arte Reina Sofía

Tomando como centro el Centro de Arte Reina Sofía, CARS, y en el sentido de las agujas del reloj podemos recorrer: Lavapiés, Santa Isabel, Calle Atocha, parte del Barrio de Huertas, Paseo del Prado, Retiro, Avenida Ciudad de Barcelona, Plaza del Emperador Carlos V, Estación de Atocha, Delicias y Embajadores, perteneciendo a los distritos urbanos de Lavapiés, Centro y Retiro. Aunque vamos a hacer referencias a esta zona urbana, formada por un conjunto de barrios, nos centraremos, a la hora de detectar signos de revitalización y regeneración, en el primer cinturón que rodea al museo, es decir, la Glorieta de Atocha o Plaza del Emperador Carlos V, las calles Argumosa y Doctor Fourquet y la Plaza de Sánchez Bustillo, anteriormente llamada del Doctor Drumen, que es la plaza donde se encuentra el CARS.

Hay que señalar la diversidad de intensidad de usos y contenidos que este radio demarca. Es muy diferente el espacio que transcurre hacia Lavapiés que el que lo hace hacia el Museo del Prado, Estación de Atocha o Paseo de las Delicias. Y es también diferente la influencia que pueda ejercer el museo en cada una de estas zonas.

Para comprender mejor la complejidad social y urbanística de la zona, vamos a hacer un breve recorrido histórico desde los orígenes hasta nuestros días, señalando aquellas actuaciones más interesantes para la zona urbana en general o para el tema que nos ocupa.

Breve historia urbanística de la zona

Carlos III llega a Madrid en 1759 y se instala en el Palacio del Buen Retiro. Desde allí comienza una serie de transformaciones urbanas para todo el país, pero muy especialmente en Madrid. Una de las primeras intervenciones se produce en lo que se conoce como "Salón del Prado". Es sobre todo, una medida para mejorar los accesos al Palacio del Buen Retiro, entonces verdaderos barrizales, ya que la moda aristocrática del XVIII en Francia, imponía el paseo en carroza por la zona más representativa de la ciudad. Pavimentada y alcantarillada, la zona se convierte en una zona deseada por las clases poderosas. Allí instalan sus palacios la Duquesa de Alba, en el Palacio de Buenavista, o el Duque de Villahermosa. Junto a la construcción residencial se proyectan o construyen, según la mentalidad ilustrada del monarca, edificios dedicados al conocimiento, como el Gabinete de Historia Natural de Juan de Villanueva posteriormente Museo del Prado (1819) o el Jardín Botánico (1781), y también a la industria como las Platerías de Martínez, en la calle Huertas frente al Museo del Prado.

En el siglo XIX, con el proyecto de ensanche de Madrid, se construyen muchos de los edificios públicos representativos que hoy definen la imagen de la ciudad. Biblioteca Nacional, entonces como Palacio de Bibliotecas y Museos, Edificio de la Bolsa, Banco de España, Palacio de Comunicaciones o la Fuente Castellana que es la que da nombre al actual Paseo de la Castellana. Por lo que a nuestro tema respecta, a finales del siglo se construye el Museo Nacional de Etnología (1875), la Estación de Atocha (1888), y el Ministerio de Fomento (1897), hoy de Agricultura y Pesca.

El trazado de la vaguada, accidente topográfico a los pies del Observatorio Astronómico y del Olivar de Atocha, será el trazado que siga el ferrocarril que le lleva hasta el borde mismo del casco urbano, donde se construye la Estación de Atocha. Puerta, en el sentido físico y simbólico del término, la antigua Puerta de Atocha estaba situada aproximadamente donde ahora está la Fuente de la Alcachofa, borde y acceso van a determinar y recorrer su historia. Borde en cuanto frontera y línea divisoria que marca el territorio física y socialmente entre los fragmentos urbanos que conforman la zona: Paseo del Prado, zona noble e ilustrada, y Arganzuela, Lavapiés o la Avenida de

Barcelona, más dedicadas al uso residencial popular. Puerta y acceso, en un primer momento como lugar destinado al control de mercancías desde el siglo XVI, que en el XIX, con la construcción de la Estación de Atocha y los ejes viarios para el incipiente tráfico rodado, será entrada al centro de la ciudad. Los usos y prácticas que históricamente tenían lugar en la “Puerta de Atocha” se han desplazado a la estación, como lugar de llegada y primer encuentro con la ciudad, en cuyos alrededores se instalan servicios de hospedaje y comidas para los recién llegados o los que hacían su vida en esos contornos, conformando lo que conocemos como un “barrio de estación”. La estación se convierte pues en el punto que vertebra, en cuanto que organiza y cohesionan, esas funciones de puerta y acceso a la ciudad, tanto desde un punto de vista socioeconómico como de percepción icónico-simbólica. Las sucesivas instalaciones de vías, provoca un crecimiento desordenado en contra del crecimiento reticular previsto en el proyecto de Castro de 1857 (CARS 1986: p. 51).

Durante los años sesenta se deja notar en sus efectos más perversos el crecimiento de la ciudad en sus aspectos residencial e industrial. La Glorieta de Atocha será el acceso natural a la ciudad desde el Sur, donde vive la mayoría de la población de Madrid. Este acceso se convertirá en embudo, dado el fuerte aumento de tráfico de coches, siendo hasta hoy una de los taponos más densos de la ciudad. El “foro ilustrado” de Carlos III se convierte así en carretera, cuya máxima expresión será la construcción en 1968 del paso elevado conocido como “*Scalextric*”, símbolo de la modernidad madrileña en esos momentos.

En los años ochenta, se acomete el Plan General de Ordenación Urbana, donde la “Operación Atocha” pretende solucionar de forma integral toda la problemática urbana y social de la zona y constituye una de las actuaciones más importantes llevadas a cabo en Madrid. Se concibe como operación ferroviaria, potenciando la utilización de transportes públicos, como operación viaria, reduciendo y ordenando el inmenso tráfico que la inunda, y como operación de ordenación urbana, recuperando espacio para el uso ciudadano. Se pretende acabar con esa situación de corte físico y social que su condición geográfica ha demarcado desde sus orígenes. (MOPU, 1985)

Hitos simbólicos y carácter social

Los elementos icónico-simbólicos que caracterizan este fragmento urbano son muchos, dada la riqueza arquitectónica que a lo largo de su historia se ha ido forjando. Entre ellos citaremos los siguientes, aunque han sido mencionados con anterioridad,

dada su significación en la configuración de la zona: La Estación de Atocha, el Museo del Prado, el Jardín Botánico, el Ministerio de Agricultura, y el Museo Nacional de Etnología.

Desde el punto de vista de los mapas mentales que genera la práctica social en el territorio, en Atocha, entendiéndolo por ello la Glorieta y su más estrecho cinturón de calles, sobresalen entre esos puntos de referencia, los siguientes: a) Las bocas de metro. La estación de metro Atocha, cuenta con dos salidas: una en la misma puerta del Ministerio de Agricultura y otra frente a la estación, en la esquina con la calle Atocha. Son utilizadas en su mayor parte por gente que no conocen bien la zona, recurriendo a esta solución que es la más inmediata. b) La Estación de Atocha, es una de las imágenes más potentes de la ciudad y como no, de este fragmento urbano. Es la imagen más utilizada por los departamentos gráficos de los periódicos, al identificar zonas urbanas de Madrid. La antigua estación ha quedado convertida en un Jardín Tropical, lo que añade al espacio de estación funcional un espacio de esparcimiento amplio en sus dimensiones y acogedor en su ambientación. La antigua y la nueva estación han generado por lo demás, una serie de espacios comerciales de servicio para los viajeros. En proyecto se hablaba también de locales para usos culturales, asunto que aún queda pendiente. c) Los establecimientos, bares y restaurantes fundamentalmente, situados en la Glorieta del Emperador Carlos V o Glorieta de Atocha, como puntos de referencia en el encuentro informal para el consumo de ocio y diversión.

El museo aún no ha generado en el conjunto de su contexto urbano un enclave significativo socialmente. A pesar de que la imagen que le proporcionaron sus ascensores, exteriores y de cristal, va consolidando el reconocimiento del edificio en su actual uso. La puerta de acceso o el magnífico y silencioso patio, son lugares, en la mayor parte de los casos, usados por sus visitantes. Puede ser que la pérdida de gratuidad, aunque entrar al patio sigue teniendo este carácter, impida en estos momentos un uso más amplio por la población que reside o vive la zona transitoriamente. Evidentemente, de nuevo tenemos que hablar de la terminación de las obras de la Plaza de Sánchez Bustillo, que permitirá en su momento una mayor claridad del museo como hito significativo de uso comunicativo y social.

Entre los elementos icónico-simbólicos, no hay que olvidar aquellos investidos como tales por el uso popular en la vida cotidiana del barrio. “El Brillante”, concurrido bar situado en la misma Glorieta del Emperador Carlos V, llamada popularmente Glorieta de Atocha, en una acera donde abundan este tipo de establecimientos famosos

por sus “bocadillos de calamares”, es el lugar de la cita, del encuentro previo, el lugar de paso obligado. “El Brillante” además atraviesa la manzana, teniendo fachada tanto a la Glorieta como a la Plaza de Sánchez Bustillo. Otros lugares de uso social masivo son la primera manzana entre la calle Atocha y el Paseo del Prado, donde hace pocos meses han abierto una hamburguesería americana y desde hace tiempo existe una discoteca, punto de referencia para gente joven de toda la ciudad, pero sobre todo de los grandes barrios y poblaciones que rodean Madrid, donde también acuden grupos de militares de lo recintos de este tipo próximos a la ciudad.

Desde el punto de vista social, la zona presenta aspectos comunes con otros centros históricos degradados, y ciertos caracteres propios que conforman su singularidad. La problemática social queda definida de forma general por el envejecimiento de la población residente autóctona, bolsas de marginación, empobrecimiento de las relaciones económicas, que repercute en el pequeño comercio de barrio, y disfuncionalidad y deterioro medioambiental.

La Glorieta de Atocha, aporta además, ese carácter ya comentado anteriormente, de puerta, borde y acceso, que nos importa mucho dejar patente. Conviven aquí variados grupos étnicos con otros grupos locales, que expresan el tradicional espíritu “madrileño”; entre sus actividades se dan cita el chotis, el flamenco, la música rai, el teatro alternativo y el teatro clásico, el cine, la música clásica, el arte contemporáneo, lo que hace del barrio un mosaico cultural y social de verdadero interés. En los últimos años se ha producido una inyección paulatina de gente joven, atraídos por los precios relativamente bajos de la vivienda, que junto con otros aspectos, directamente relacionados con actividades artísticas, están dando a la zona una nueva energía. Los inmigrantes, sobre todo la colonia árabe, han instalado en el barrio algunos negocios específicos de su cultura como carnicerías y tiendas de música, produciéndose una de las experiencias de integración más fuertes de la capital.

La Calle Atocha, nervio y vértebra comercial de ambiente multicultural, con el Teatro Calderón y el Teatro Monumental, hace de frontera entre lo castizo del barrio de Lavapiés y Centro hasta la parte noble del Paseo del Prado. Las calles que bajan desde la plaza o desde la estación, por el paseo de las Delicias o Santa María de la Cabeza, son marcadamente diferentes, tanto social, como urbana y culturalmente. Responden a los márgenes de un barrio de estación. Pensiones y hostales, bares y restaurantes con menús accesibles. Así hasta llegar a los asentamientos industriales hoy abandonados. Hacia

Embajadores, este nudo industrial abandonado es, si cabe, más acusado, habiendo vivido casos famosos de instalación de *Okupas* en ellos.

Desde un punto de vista urbano la zona se define principalmente como entrada a la ciudad desde el Sur y como nudo de comunicaciones. El carácter de espacio de encrucijada y transición dirige la operación Atocha hacia actuaciones de cosido o sutura del tejido urbano, cuyo estado, antes de acometer estas operaciones, era también de degradación ambiental. El tráfico y el ruido proveniente de éste, con su símbolo tecnológico en el paso elevado del “*Scalextric*” venía siendo el referente más cercano de calificación de la zona. Su eliminación permitió a los ciudadanos recuperar el protagonismo que durante mucho tiempo ocupó el coche.

Desde un punto de vista cultural, la zona de concentración museística más alta es la que se ha venido a llamar el “Triángulo de las Artes”, que tiene uno de sus vértices en el Museo Thyssen, otro en el Museo del Prado y un tercero en el CARS, si bien este se encuentra situado y diferenciado espacialmente en un barrio de los llamados “con solera”. En una esquina de la misma Glorieta, se encuentra la Cuesta de Moyano, banda privilegiada para los amantes de libros antiguos y el Ministerio de Agricultura y Pesca, al que le sigue otro museo, el Museo Nacional de Antropología. Existen también otros servicios culturales importantes de la zona centro, como es la Filmoteca Española (calle Santa Isabel), Teatro Monumental, de la Comedia, Sala Olimpia, Calderón, Español o el Mercado Puerta de Toledo (antiguo mercado de pescado)

El Plan General de ordenación Urbana de 1985 y la Operación Atocha

El Plan General de Ordenación Urbana de 1985, incluía como una de las operaciones de mayor trascendencia económica y social, la operación Llave del Sur. Dada la condición de periferia degradada que caracteriza esta zona situada entre los límites históricos de la ciudad del siglo XVII y el río Manzanares como borde natural, la operación que se plantea el Plan es, sobre todo, de apertura del sur al norte, de la periferia al centro, no sólo física sino también ambiental y culturalmente.

La Operación Atocha puede ser considerada como una operación de ordenación urbana, permitiendo y recuperando el uso de superficies antes ocupadas por el transporte privado o colectivo; una operación viaria que procure una disminución del tráfico rodado o por lo menos que lo ordene, (para lo que se lleva cabo el espectacular desmontaje del “*Scalextric*”), y una operación ferroviaria que tiene como fin la potenciación de los transportes públicos en esa “Puerta de Atocha” como también es

llamada la estación. Se toman las decisiones pertinentes de recuperación urbanística de la Plaza de Sánchez Bustillo -plaza especialmente interesante para nosotros puesto que está situada justo delante del Museo-, trasladando las líneas de autobuses a la nueva estación de cercanías, permitiendo así su uso y recuperación peatonal.

Otras operaciones incluidas en Llave del Sur son: a) Operación Parque de las Delicias, como operación de ordenación de los espacios residuales de la Estación de las Delicias, que contempla la rehabilitación de la Estación para Museo del Ferrocarril, el Planetario y un auditorio al aire libre. b) La operación San Francisco el Grande, cuyas acciones prioritarias son los solares vacíos de la Gran Vía de San Francisco y la actuación en el hoy Mercado Puerta de Toledo, antes de pescado. c) La Operación Parque lineal del Manzanares, es una propuesta de creación, a lo largo del río Manzanares, de un parque desde el Real Sitio del El Pardo hasta el límite Sur del término municipal.

Centros históricos y museos

La mirada que sobre la ciudad, su centro histórico, y la ubicación en estos de espacios culturales vamos a establecer, es una mirada que se interesa por los usos y prácticas cotidianas del hombre de la calle y la significación sociocultural que comprende, a menudo tan olvidada en la teoría arquitectónica y urbanística. Es decir, siguiendo la corriente de representada por Lynch, pensar la ciudad en los términos mismos de la conciencia que la percibe (Lynch, 1985). En este sentido: "La ciudad es un discurso, y ese discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla." (Barthes, 1990: p. 261)

De esta forma, junto a la ciudad en un sentido físico y funcional, de elementos arquitectónicos, hay que atender a su contenido o potencia semántica, según los usos que los sujetos hacen del espacio con fines de significación, aspectos estos estudiados, entre otras disciplinas, por la proxémica. El conflicto consustancial a estas vertientes de la ciudad, se agrava con el desarrollo y evolución de las ciudades en la época postindustrial.

La rehabilitación de edificios históricos para usos culturales, como uno de los ejes principales de las políticas de regeneración urbana en espacios degradados, responde a una demanda de las prácticas culturales y artísticas que se dan en las sociedades estetizadas a finales del siglo XX. "La naturaleza de una sociedad estetizada

está marcada por la complejización de lo social: los objetos y comportamientos están marcados por su carácter estético; poseen un substrato emocional que vincula a los individuos entre sí situándolos en conexión táctil (comunicativa) que, en última instancia, deriva en nuevas agrupaciones sociales." (R. Eguizábal, 1996: p. 425)

En los años 70 en España se produce, junto a una generalización en la degradación de los centros históricos, una serie de debates urbanos, confrontaciones políticas y reivindicaciones sociales de los movimientos vecinales y culturales, que pasan de ser considerados como opción ideológica de izquierdas a convertirse en un asunto de conciencia ciudadana y sentido común. (Busquets, Ferrer y Calvet, 1985 y Pol, 1987). La conservación de la ciudad en general y la rehabilitación de sus áreas urbanas llamadas centros históricos, cascos antiguos, centro urbanos, etc. se plantean, a partir de los ochenta, con intensidad y fuerza. A pesar de ello, hoy, a finales de la década de los 90, son escasos los foros de debate que, desde distintas disciplinas reflexionen y evalúen este aspecto concreto de los centros históricos y su recuperación vital como centros culturales.¹

Este pensar sobre los centros, que es un pensar sobre la historia, está unido a una toma de conciencia de las funciones simbólicas de los espacios urbanos. Y el centro antiguo, más que ningún otro fragmento urbano, es un espacio simbólico, entendido como el espacio que permite expresar y recibir categorizaciones afectivas, originadas por los elementos significativos o monumentales contenidos en él. Contribuyen además a procesos de identificación; provocan sentimientos de arraigo y pertenencia, se ofrecen como el lugar de la memoria colectiva. El centro es determinante en la imagen de la ciudad.

El centro urbano, como espacio representativo, como receptáculo simbólico, constituye un *paisaje afectivo* donde están situados los hitos, como elementos que orientan o significan, y que son marco y expresión de la vida colectiva (CEMYC, 1993: p. 7). Es la *memorización afectiva* del ambiente y del territorio reivindicada por Dorflès para una necesaria semantización del territorio (Dorflès 1975: p. 195), que le proporcione al ciudadano la conciencia de pertenencia a un territorio determinado. Memorización afectiva que incluye la grabación en la memoria de elementos visuales,

¹ Simposio sobre Los centros culturales en la dinamización de la ciudad. Bilbao, febrero 1990 I, II y III Curso de Proyectos e intervenciones arquitectónicas en la recuperación de los centros históricos. UIMP. Cuenca 1987/88/89

pero también acústicos, olfativos, táctiles (gritos de vendedores, niños, campanas, agua de las fuentes, etc.)

Para Barthes: “La ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda ciudad; el centro de la ciudad es instituido ante todo por los jóvenes, por los adolescentes. Cuando estos últimos expresan su imagen de la ciudad, siempre tiene tendencia a concentrar, a condensar el centro; el centro de la ciudad es vivido como lugar de intercambio de las actividades sociales y diría casi de las actividades eróticas en el sentido amplio del término. Mejor todavía; el centro de la ciudad es vivido siempre como el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas.” (Barthes, 1990: p. 265)

Georges Bataille consideraba el museo como el gran pulmón de la ciudad al que la multitud acude como la sangre, para salir de él purificada. (Bodei, 1996: p. 21-34). Sus palabras no pueden tener mayor actualidad. A pesar de que la experiencia estética, esa comunión tan difícil, compleja y delicada entre objeto y sujeto, es hoy vendida como rito de masas de un consumo cultural, del que nos preocupa su significado. En estas dos últimas décadas, las reflexiones socio-filosóficas sobre el museo consideran a éste como nuevo templo laico o iglesia estética de la cultura de fin de siglo, plaza mayor de lo social donde tienen lugar ceremonias iniciáticas y ritos de confirmación como consagraciones artísticas. (Fernández Galiano, 1993: p. 2)

Como todos sabemos, en la década de los ochenta asistimos a un espectacular auge de los museos en nuestro país. En estos años se lleva a cabo un plan de renovación de museos que incide sobre todo en el ámbito constructivo y arquitectónico.² Esta gran operación, que se produce por igual en todo el territorio nacional, aunque en grado mayor en las grandes ciudades, es producto, entre otros factores, de la descentralización política así como de la normalización cultural, impulsado también por una buena coyuntura económica y el valor privilegiado del arte y la cultura en sociedades estetizadas como se definen las nuestras. Lo cierto es que la conjunción de estos

² Entre 1985 y 1993 se rehabilitan 33 museos estatales con una inversión total de 23.000 millones de pesetas, se abren además nuevos museos o se instalan en edificios en origen destinados a otros usos. (Bolaños: 1997, 423)

En el campo del arte contemporáneo, en tan solo diez años se han abierto en nuestro país siete de estos centros, con una inversión total de unos 39.000 millones, a los que hay que unir para octubre de este mismo año el Guggenheim de Bilbao. (Uberquoi, MC: 1995).

factores, entre otros posibles, ha supuesto un enorme crecimiento del interés de la sociedad en general por las artes, lo que lleva a plantearse a cualquier ciudad, independientemente de sus dimensiones, la necesidad de contar con un museo, sea cual sea su tipo, y si es de arte contemporáneo, mejor, pues tendrá un valor añadido de modernidad y puesta al día.

La tendencia a reutilizar espacios históricos anteriormente destinados a otros usos, se ha generalizado tanto en los países de la vieja Europa como en otros ámbitos internacionales. Hospitales, como en el caso que aquí se analiza, palacios, cárceles o iglesias, pero también todos aquellos espacios componentes de lo que se conoce como “arqueología industrial” como garajes, almacenes, antiguas fábricas y factorías. J. Pedro Lorente ironiza finamente cuando señala que si durante la revolución francesa, cuando surge el museo público, se ocupaban conventos, iglesias y palacios, la posmodernidad, como fin del proyecto moderno, se apropia y reutiliza las fábricas y las instalaciones que la industrialización ha dejado. (Lorente, 1996: p. 38).

El interés creciente por las artes y la cultura en general, aspecto relevante de las sociedades estetizadas, se deja ver, entre otras muchas manifestaciones, en los visitantes que acuden a nuestros museos. Este aspecto, junto a la degradación de los centros históricos, con procesos de envejecimiento, despoblación y terciarización, ha llevado a los dirigentes políticos y a los responsables de la administración a plantearse la Cultura como factor de desarrollo social, cultural y económico y aquí nos estamos refiriendo en concreto a la cultura que representa el museo.

En las estrategias de planificación urbana esto se ha traducido en las políticas de revitalización de zonas o fragmentos urbanos mediante la ubicación de espacios de uso cultural, como forma de dinamización sociocultural. El museo es uno de los protagonistas de estas operaciones. Atracción de público, de capital, de usos diferentes y también recuperación de la ciudad para el ciudadano, después de la experiencia nefasta que el desarrollismo ha tenido para estos. No olvidemos que fue un problema de ubicación el que propició el traslado del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) en la Ciudad Universitaria de Madrid, al Centro de Arte Reina Sofía, en el centro urbano.

El consumo cultural se alza pues, como un eje importante de las políticas, programas y actuaciones urbanas, donde se llevan a cabo operaciones, por otro lado muy urgentes, de conservación y rehabilitación, dando uso, otro uso, a un gran número de bienes inmuebles del patrimonio.

La influencia social que su ubicación ejerce sobre los visitantes recae en las inversiones privadas que encuentran en estos espacios urbanos representativos y simbólicos un emplazamiento inmejorable para desarrollar sus actividades. Así se establecen en las inmediaciones galerías de arte, tiendas de objetos de diseño, hoteles, restaurantes, y se rehabilitan edificios ya existentes tanto de uso comercial, residencial o administrativos.

La ubicación de un museo en un contexto urbano de centro histórico, es un foco de atracción y dinamización sociocultural. No queremos decir con ello que sea la única fuerza, normalmente están integrados en programas más amplios, pero sí actúa como catalizador, en el sentido de acelerador, hacia los usos de consumo cultural y mucho más en el caso de un museo nacional.

En este sentido, John Hanhardt, conservador del Whitney Museum de New York, concibe el papel del museo en la ciudad como un papel estratégico en la definición ideológica de la sociedad, ya que la cultura museística se expande en la ciudad, sirviendo de polo de creación y atracción de capital cultural que a su vez atrae inversión, turismo, y el reconocimiento de esa zona de la ciudad o de la ciudad en su totalidad. (Hanhardt, 1996: p. 57)

La política del museo, sobre todo la de comunicación, debería integrar, o al menos tener en cuenta, el carácter de la vida urbana y las actividades que en cada núcleo se realizan. Entendemos que el museo debe, por una parte, interpretar el contexto en el que se levanta el edificio, y por otra, responder a este reto de regeneración urbana, buscando la forma de integración no sólo arquitectónica o urbanística, sino de reconstrucción de la memoria colectiva desde una perspectiva cultural, histórica y social.

¿No será, como deja sutilmente apuntado Francisco Pol, que esa proliferación de arquitecturas “atravesadas por la historia” responde al espíritu de nuestra época? “... ¿no se manifestarían, acaso, algunas de las líneas esenciales del pensamiento contemporáneo, desde las ‘arqueologías del saber’ y las ‘genealogías’ a las ‘filosofías de la diseminación’, con su rechazo a los ‘sistemas’, a las ‘causalidades lineales’, y su concentración en el ‘fragmento’ como elemento en sí mismo significativo? [...] ¿no supondrán la confluencia, en un fascinante laberinto de nexos, de los significantes proporcionados por la historia, junto a los hallazgos del Arte y al Proyecto Moderno?”. (Pol, 1989: p. 11)

Regeneración y revitalización del contexto urbano del CARS

Vamos a intentar comprender y evaluar el papel que desempeña el museo en la regeneración urbanística y en la revitalización sociocultural de la zona. Para ello tendremos en cuenta algunas consideraciones previas: a) La intensidad de los efectos de dinamización sociocultural es diferente ya que son diferentes las áreas que desde el museo hemos trazado. Y hay un primer cinturón alrededor de éste donde los efectos de tipo cultural son más directos y sobre los que incidiremos. b) El hecho de que en una determinada zona se instale un museo, en nuestro caso de la importancia de un Museo Nacional, produce un efecto que no es inmediato, sino que se produce a largo plazo. c) Consideramos de vital importancia el papel de los museos y otros espacios culturales en la revitalización de centros históricos, como estrategias urbanas. Pero esta aceleración que un centro cultural de tal magnitud produce por sí solo no conforma toda la operación. Se tiene que completar, apoyar, interrelacionar y mantener con competencias y actuaciones concretas de otras instancias como el Ayuntamiento y la Comunidad Autónoma, en lo que respecta a conseguir más alta calidad urbana y ciudadana. Es un sistema de elementos el que funciona, no un elemento aislado, por muy importante que sea éste.

Establecemos dos niveles de análisis o dimensiones de los efectos producidos por la instalación del museo en esta zona. El primero de carácter socio-económico, que deberá responder al incremento -o disminución- del nivel de vida de los ciudadanos y otro nivel de revitalización de la dimensión icónico-simbólica de la zona en cuanto a los usos culturales y comunicativos que allí se producen.

Recuperación y revitalización socioeconómica

La ubicación del CARS en Atocha ha sido uno de los factores que ha intervenido en un aumento visible del nivel de vida en la zona, donde junto a los equipamientos y servicios tradicionales se encuentra ahora un museo nacional de arte contemporáneo, completando un extenso eje cultural de especial significado en la ciudad.

Con la operación de la Estación de Atocha y de la Glorieta del Emperador Carlos V, la mayor parte de los negocios existentes han sido remodelados y actualizados, estableciéndose otros nuevos atraídos por la operación urbanística general. Pero el museo ha generado por sí mismo un tipo de comercio específico, las galerías de arte, que atraídos por éste han pasado en poco más de una década de su nula existencia a

ser actualmente unas diez, lo que supone ya el establecimiento de un recorrido o circuito y la consideración de “zona de consumo cultural”.

En el aspecto residencial, el efecto producido por la operación Atocha en general y la ubicación del museo en particular, ha sido positiva. Nuevos habitantes, la mayor parte de ellos jóvenes, estudiantes o no, se han instalado en la zona por lo que puede ser la atracción de un barrio con ambiente cultural y artístico, cuyo mestizaje cultural le da aún más encanto. El precio de la vivienda en la zona se ha visto revalorizado, aunque sin alcanzar el nivel de otros barrios que cuenten en sus proximidades con una concentración de servicios y equipamientos culturales similar.

Gracias a las prácticas culturales que supone la visita al museo y a las galerías de arte próximas a éste, la tipología de visitantes y usuarios de la zona se ha visto ampliada por grupos que, dentro de su diversidad, se definen por los mayores recursos con los que cuentan. El público del arte, a pesar de haberse incrementado gracias al mayor nivel de instrucción de la población en general, es todavía un público de alto poder adquisitivo, especialmente el que acude a galerías de arte y compra obras.

Como hemos señalado antes, un elemento aislado no provoca por sí mismo el efecto esperado en una operación de mayores dimensiones. Aún hay ciertos aspectos, que en mayor o menor grado, no se han rematado y que son vitales para la integridad del proyecto. Ello impide eliminar completamente los índices de degradación de los que se partían y que se pretendían eliminar.

Se puede hablar de repercusiones socioeconómicas en un sentido satisfactorio en dos ámbitos de actuación diferentes e interrelacionados. El de actuación pública, o de la administración, que tienen como eje principal la estación, a la que le sigue el museo y el conservatorio. Y el de la iniciativa privada, que ha llevado a cabo una mejora por ampliación o rehabilitación del comercio existente y la apertura de nuevos comercios, ya sean estos bares y restaurantes, tiendas variadas y galerías o establecimientos relacionados con el arte, de los que hablaremos más adelante.

Revitalización de la dimensión simbólico-icónica de la zona de Atocha

En los mapas mentales que todos construimos sobre el territorio, los espacios representativos aparecen simbolizados normalmente por la imagen de un hito arquitectónico. Normalmente los de tipo histórico, por su propio peso cultural son los más significativos, pero también la densidad de uso es capaz de producir esta transformación en otros más recientes o de tipología diferente.

En la ciudad contemporánea, ese monumento foco de referencia y síntesis de significados del centro ha sido sustituido por un sistema de recorridos o itinerarios, producto de las modificaciones en la estructura material de la sociedad, proporcionando una representación “total” de la forma urbana y de la multiplicidad de sus usos en ejes como estos: laboral-comercial-ocio o cultural-comercial-lúdico. (Aymonino, 1983: p. 41). Atocha recoge perfectamente esta tendencia hacia la presencia simultánea de diferentes puntos de referencia, ya sean complementarios o contradictorios, en un eje que se configura principalmente de “comunicaciones-ocio-cultura-comercios”.

Estos espacios representativos y simbólicos están íntimamente ligados al carácter que les imprime las prácticas sociales que se llevan a cabo en ellos. Es el uso y la práctica lo que conduce a una determinada percepción de los mismos, percepción fragmentaria que forma parte de otra más global sobre la zona en su conjunto.

El fragmento urbano donde se encuentra el museo, se caracteriza por su esencia de puerta y acceso a la ciudad, aspecto anteriormente comentado por cuanto determina su historia y su carácter social. Excepto el eje del Paseo del Prado, que podemos considerar la parte noble, es un barrio popular y degradado inmerso entre experiencias de integración étnica y componentes histórico-castizas. Su componente de puerta -puerta hoy del más puro centro histórico- lo hace punto de encuentro socio-urbano, pudiendo establecerse una serie de hitos que los ciudadanos establecen para el encuentro.

Estos los podemos clasificar según su uso en: a) De actividad productiva, en el sentido de ocupación laboral. Diariamente, se produce una llegada masiva de población que trabaja bien en el centro o bien en otros barrios con los que enlazan desde la estación o el intercambiador. b) Ocio y cultura. Son usos de utilización del tiempo libre, llevados a cabo en una buena proporción por jóvenes. Mayoritariamente este uso se intensifica los fines de semana. Soldados de los centros militares de la periferia y gente joven, usuarios de pubs y macro-discootecas, se desplazan desde la periferia al centro con fines de entretenimiento.

Con excepción del CARS que se inaugura en 1986, los hitos simbólicos de la zona son los tradicionales, regenerados y rehabilitados en la operación urbanística general. Como efecto concreto de la operación cultural que supone la instalación y puesta en funcionamiento del museo, empieza a configurarse como nuevo hito, la zona donde se encuentra el conjunto de galerías de arte que comienzan a proliferar desde esa fecha y hasta hoy, en una evolución ascendente.

El museo genera un movimiento en cifras de visitantes evidente, sean estos de otras zonas de la ciudad o de otras ciudades. La finalización de las obras de la Plaza de Sánchez Bustillo, aún en ejecución, es de una importancia vital para completar el objetivo, de una dinamización generada por el museo, al proporcionar un espacio de introducción a éste que puede ser utilizado para el encuentro social, o la propia dinamización artística espontánea. Estas obras entorpecen la entrada al museo, así como la de otros establecimientos que allí se ubican. Surge inmediatamente en nuestra memoria visual la imagen de la plaza del Centro Georges Pompidou y aún queda mucho. No obstante, la imagen del museo va consolidándose gracias a la instalación de los ascensores en su fachada principal, que ofrecen al ciudadano una referencia visual bastante operativa. Recogidos en los accesos y puerta principal del museo, se encuentran grupos de recogida de firmas para fines sociales y humanitarios, alguna venta ambulante de pequeña artesanía y pañuelos, los últimos con motivos picassianos y personajes, ya tradicionales, como ese señor que lleva años invitándonos a conocer “el Guernica por Rubens...”

Tradicionalmente Atocha ha sido además punto de referencia en los recorridos de las manifestaciones políticas, fundamentalmente obreras y sindicales, con ese profundo significado que subyace de sur “pobre” y norte “rico”.

Hemos de subrayar que la estación, concebida social y funcionalmente de manera ejemplar en el proyecto de Rafael Moneo, es el eje que de manera fundamental, vertebraba los usos sociales que en la zona se establecen, constituyendo además el más importante hito para el encuentro y la cita. Otros, son la “manzana del calamar frito” en un uso de ocio y comercio y como no, el museo, lugar propio de los consumidores culturales.

Otras instituciones como el Conservatorio musical o el Colegio de Médicos, en cuyas proximidades siguen existiendo centros de reconocimiento y tiendas de instrumentos médicos o musicales, no tiene el mismo protagonismo. Evidentemente no son lugares públicos que se visiten, son servicios a grupos sociales muy específicos.

Las Galerías de Arte en el contexto urbano del CARS, como signo de revitalización cultural

Las iniciativas privadas de tipo artístico son fundamentalmente galerías, tiendas de objetos de diseño, ropa y accesorios. Nos centraremos, como es natural, en las galerías de arte, apoyándonos en las opiniones recogidas entre los propios galeristas.

La calle Doctor Fourquet concentra la mayor densidad de este tipo de establecimientos. Allí comenzaron *Gamarra* y la desaparecida *Alexander, Weber y Cobo*. A principios de los 90, también se instalaba la sevillana *La Máquina Española* entre la Ronda de Valencia y el Paseo de Santa María de la Cabeza. Hoy podemos encontrar: *Carmen de la Guerra, Estación Central, Helga de Alvear, Gamarra, MW, Ginkgo y Suicid arte*.

Cruce, en la calle Argumosa, es quizás el centro más polivalente de todos los espacios culturales, ya que se define como centro de producción, animación y difusión de actividades relacionadas con la creación artística, celebrando tanto exposiciones como conciertos, conferencias, talleres y todos aquellos proyectos que contribuyan a un debate sobre lo contemporáneo.

En la misma plaza del museo, Plaza de Sánchez Bustillo, se encuentra la *Galería Salvador Díaz y Ediciones 10*, cerrada significativamente hasta que finalicen las obras.

Salvador Díaz que cuenta con uno de los espacios más amplios y bellos, es una galería que estaba en proyecto desde muy poco después que abrieran el museo. Su vinculación espacial es clara. Su apertura en febrero de este mismo año, pretendía coincidir con el final de las tan nombradas obras, lo que resultó en vano.

Las opiniones de las galerías de arte son en general bastantes coincidentes en la consideración del barrio, del museo y sus propias expectativas. Cabe destacar que todas las galerías instaladas en esta zona son de arte contemporáneo, lo que en principio podemos considerar como influencia directa del CARS. Sus locales son garajes o almacenes que cuentan con una altura suficiente para la exposición de este tipo de arte que, como sabemos, usa formatos no convencionales, muchas veces de gran tamaño. La influencia del museo para que ellos se ubicasen allí es definitiva, aunque alguna traslada este punto de atracción no al museo, sino a otras galerías fuertemente consolidadas. Esta expectativa se confirma cuando se comprueba que un público especializado, que acude al museo, visita también las galerías, no sucediendo así con el público general.

Sí, se ha configurado un recorrido en torno a estos espacios culturales y es un hecho que casi todos reconocen. Para unos este recorrido incluye el museo, es decir, el público que va al museo y también visita las galerías de arte cercanas y otros, que en cambio separan y diferencian el público del museo y el de las galerías. Como nos decían en Estación Central, “la gente se cree todo lo que expone el museo, pero no lo que se expone en una galería de arte”. Para ellos su público es esencialmente especializado y

relacionado con las artes, diferenciando además el público que acude a las “fuertes” y el de las pequeñas o más modestas.

El barrio “de toda la vida” acepta muy bien este tipo de iniciativas, ya que supone un incremento del nivel social de la zona, debido sin duda a la consideración que las artes, los museos y las galerías tienen en la actualidad. Además son actividades que no producen molestias al vecindario. Al parecer son pocos, entre la gente mayor, los que se interesan por las exposiciones, pero no ocurre así con los jóvenes, muchos de ellos atraídos a vivir en esta zona precisamente por ello, entre otros motivos entre los que también están los del precio de la vivienda. No se trata sólo artistas, sino también de jóvenes profesionales con cierto nivel adquisitivo. En septiembre de 1996, 9 de las galerías y comercios relacionados con el arte de la zona -concretamente Doctor Fourquet y alrededores-, enviaron una carta al Concejal del Distrito Centro. En ella, reconocen expresamente sus expectativas respecto a la zona, dada la cercanía del MNCARS y de otras instituciones como el Real Conservatorio y su papel en la configuración de un espacio cultural en el barrio y en la ciudad. Expresan su preocupación ante los problemas que aquejan la zona y que son motivo explícito de muchos clientes para no visitar las galerías con cierta asiduidad. Destacan como problemas fundamentales los relacionados con la limpieza y la presencia de drogadictos en el barrio, para cuya solución proponen: eficacia, frecuencia y regularidad de la limpieza de la calle y una mayor vigilancia policial, medida esta última que no compartían todos en las conversaciones mantenidas con ellos. Actualmente, muchos de ellos reconocen que no son ellos los que se sienten amenazados o inseguros, sino sus clientes que pertenecen a una tipología urbana más cercana al Barrio Salamanca y demás.

Otras propuestas que hemos recogido entre las galerías y que nos parecen interesantes, junto con las anteriores, son: peatonalización de la zona, política de comunicación desde el museo alentando la zona como barrio cultural, señalización por parte del ayuntamiento.

Evidentemente la no conclusión de las obras de la Plaza de Sánchez Bustillo, es un tema muy importante dentro del conjunto de factores que propician la existencia de un barrio como zona cultural más o menos compacta. La decisión de trasladar los autobuses que en ella tenían su parada hacia algunas poblaciones cercanas a Madrid, estaba prevista en la Operación Atocha. A pesar de ello el museo abrió sus puertas con los autobuses en la entrada, teniendo todavía hoy que sortear el visitante las vallas que

la circundan y buena parte de basura y polvo que de ella se desprende. No obstante, el parking subterráneo ha comenzado a funcionar hace apenas unas semanas.

Podemos afirmar que se ha producido una cierta recuperación de regeneración y revitalización en este fragmento urbano de Atocha, definido histórica y enérgicamente por la estación de ferrocarril y por un tráfico incesante de vehículos y personas en continuo tránsito. El tejido social de la zona ha cambiado en los últimos años y esa transformación está relacionada con la potenciación cultural que aporta el museo, simplemente estando allí. La concentración de instituciones culturales en este área y la masa social heterogénea y plural, junto con un innegable sabor popular, conforman una imagen entrañable de múltiples significados. “Además de la conveniencia de una concentración simbólica, las áreas especializadas en museos caracterizan los centros históricos más representativos. Los museos tienden a acumularse en ellas y generan en su entorno nuevas centralidades” (Baldellou, 1994: p. 88).

El papel de los museos y las artes en la revitalización o regeneración de zonas urbanas, con la reutilización de viejos edificios, rehabilitados para tal fin, produce un interesante fenómeno de resemantización de los espacios y lugares que intensifica el carácter, ya de por sí simbólico, de los centros urbanos. Los procesos de resemantización suponen una alteración del uso, en este caso de un espacio, que guarda memoria de los usos anteriores, que no son nunca absolutamente borrados (Zunzunegui, 1990: p. 69-70). Es decir, la resemantización consiste en un desplazamiento semántico producido por la transformación espacial y conceptual a que ha sido sometido el edificio. En nuestro caso, un hospital como museo que no renuncia en sus elementos compositivos principales a su origen y en cuya memoria coexisten, de forma contrapuesta, el horror de la enfermedad frente a la belleza del arte. Hay personas, entre las que conocieron el uso como hospital del actual museo, que todavía perciben el olor a formol en las salas de éste.

Sin embargo, la revitalización innegable no ha posibilitado la percepción de la zona como un “barrio cultural” en el sentido que nos han transmitido el “*glamour*” francés del Barrio Latino o las inmediaciones del Pompidou. El CARS como nuevo espacio para la comunicación cultural contemporánea, no ha generado aún una relación comunicativa con la ciudad ni con la zona donde se inserta. Hay una frontera demasiado rígida en sus muros que impide el desarrollo de la comprensión y el diálogo del arte de nuestro tiempo con el habitante de la ciudad, que queda así al margen de las reflexiones y debates que este arte plantea.

La apuesta por una coexistencia fértil de tradición y modernidad, no se ha conseguido del todo, a nuestro parecer debido fundamentalmente: al desencadenamiento de la crisis económica de los 90, que ha dejado sin concluir los proyectos comenzados durante los años 80, lo que provoca cierta sensación de abandono; a la no consideración de una visión coordinada e integrada de las diversas actuaciones y los diversos responsables; a problemas en la comunicación del museo con su contexto urbano más inmediato

La superación de estos problemas, junto con las sugerencias expresadas por las galerías de arte y que compartimos en su totalidad, contribuirían a la necesaria cohesión que precisa el entorno urbano, social y cultural del CARS, para constituir un barrio cultural en el más amplio sentido de la palabra.

Atocha mantiene todavía algo que nos remite al universo barojiano de *La lucha por la vida* y también nos recuerda, esa vorágine baudeleriana, ese torbellino en continuo encuentro y despedida, en continua concentración y dispersión, que describe el autor al hablar de la vida en la ciudad moderna. Atocha conserva los restos de aquella pretendida ilustración envueltos entre el casticismo y la modernidad, y seguramente ello configuren hoy más que nada, su memoria y su identidad.

Referencias bibliográficas:

- AYMONINO, Carlo (1983). *El significado de las ciudades*. Madrid, H. Blume.
- BARTHES, Roland (1990). "Semiología y Urbanismo" en *La aventura Semiológica*. Paidós Comunicación, Barcelona: p. 257-266
- BODEI, Remo (1996). "Tumulto de criaturas congeladas. O sobre la lógica de los museos". *Revista de Occidente* nº 177: p. 21-34
- BOLAÑOS, María (1997). *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón, Ed. Trea.
- BUSQUETS, J. FERRER, A. y CALVET, L. (1985). *Evaluación de las necesidades de rehabilitación*. MOPU, Madrid.
- CEMYC, Centro de Estudios de Mercado y Ciudadanos (1993). *Informe sobre los efectos de la remodelación de la Plaza de Oriente en su entorno*. Madrid.
- CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (1986a). Documentos de Trabajo. Volumen 1. Avance del Proyecto General. Madrid
- CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (1986b). Documentos de Trabajo. Volumen 2. Historia del Edificio y su entorno urbano. Madrid.
- CORRALES, J.A. y MOLEZÚN, R., (1984). "Operación Atocha", *Lápiz*, 2 (21): p. 6-9.
- CRUZ, Juan (1991). "Atocha se rinde a la evidencia". *EL PAÍS*, 12 de mayo.
- DORFLES, Gillo (1975). *Del significado a las opciones*. Barcelona, Lumen.

- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (1987). *Centro de Arte Reina Sofía (Memoria de una restauración)*. Rehabilitación de edificios 6. Dragados y Construcciones, S. A.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (1993). "Museos sagrados". *A&V*, 39 p. 2.
- HANHARDT, John, (1996). "Los límites del museo". *Letra Internacional*, nº 46: p. 57.
- LARRAURI, Eva (1990). "Bilbao celebra un congreso sobre la repercusión en la ciudad de los centros culturales", *EL PAÍS*, 5 de febrero.
- LORENTE, Jesús Pedro (1996). "Museums as catalysts for the revitalisation of ports in decline: lessons from Liverpool and Marseilles" en *The Role of Museums and the Arts in the Urban Regeneration of Liverpool*. Centre for Urban History University of Leicester, Working Paper nº 9.
- LYNCH, Kevin (1985). *La buena forma de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona.
- MOPU. Instituto del Territorio y Urbanismo, (1985). *Grandes Proyectos urbanísticos*. Catálogo de la exp. celebrada en las Arquerías del MOPU en diciembre de 1985.
- PAMIES LOPEZ, J. (1995). "Los cascos y las colonias históricas, una recuperación necesaria". *Urbanismo, Revista del COAM*, nº 25: p. 52-57.
- POL, F. (1988). *Arquitectura y urbanismo en las ciudades históricas*. II Curso de Proyectos Urbanos e Intervenciones arquitectónicas en la recuperación de los Centros Históricos. Madrid, UIMP/MOPU.
- POL, F. (1989). *Arquitectura Recuperada*. III Curso de Proyectos Urbanos e Intervenciones arquitectónicas en la recuperación de los Centros Históricos. Madrid, UIMP/MOPU.
- RIEGL, Alois (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Ed. Visor.
- RODRÍGUEZ EGUIZÁBAL, A. Blas (1996). *Estética social y práctica cultural en las sociedades de consumo estetizadas. La estetización de la vida cotidiana y el análisis social*. (Tesis Doctoral dirigida por José Avello Florez). Madrid Univ. Complutense, Departamento de Sociología IV.
- SANZ D'ASTECK, Angel (1995). "La revitalización del centro histórico, el gran desafío". *Urbanismo, Revista del COAM*. nº 25: p. 44-51.
- UBERQUIOI, Marie-Claire (1995). "39.000 millones para el arte contemporáneo", *El Mundo*, 31 de diciembre.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1990). *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla, Alfar.

Los centros culturales de Madrid y Barcelona: proyectos y realidades

Francisca Hernández Hernández

1. Concepto actual de cultura

Para hablar de la función que los nuevos centros culturales han de desempeñar en el desarrollo de la política cultural de nuestro país es preciso, en primer lugar, explicar qué entendemos hoy por cultura y cómo se manifiesta ésta en dichos centros. Esto nos lleva a realizar un breve recorrido histórico que nos facilite el poder recabar, con cierta precisión, cómo ha surgido el término cultura, qué significado ha tenido, qué importancia se le ha dado en nuestro país y cómo ha dado lugar a la creación de los centros culturales.

Es evidente que el concepto de cultura surge dentro del movimiento intelectual de la Ilustración, aunque, ya en 1690, John Locke había puesto las bases con la publicación de su obra *An essay concerning human understanding* (Harris, 1985: p. 9). Pero serán las aportaciones de los estudios antropológicos quienes vayan, poco a poco, diciéndonos cómo hemos de entender la cultura. Así vemos que la cultura puede ser contemplada de diversos modos, ya sea como un fenómeno humano (Goodenough, 1975) o social (White, 1959), que puede ser considerado bajo un enfoque evolucionista (Tylor, 1871), de particularismo histórico (Boas, 1948) o estructuralista (Lévi-Strauss, 1969), entre otros.

De todas estas teorías se deduce que el significado del concepto cultura ha variado considerablemente desde la Ilustración en la que equivalía al término civilización, al Romanticismo que lo considera como el espíritu de un pueblo, hasta llegar a nuestros días. Sin embargo, pese a las dificultades de poder definirla adecuadamente, nosotros aceptaríamos el significado que en el preámbulo de la Declaración realizada por la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales celebrada en México, en 1982, se da de la misma cuando afirma que “En un sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ello engloba, además de las artes y de las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores”.

Según esta definición, todas las culturas de los pueblos son patrimonio de la humanidad y han de estar en contacto directo unas con otras porque sus tradiciones y valores sirven de enriquecimiento mutuo. No es de extrañar que en el nº 4 de dicha Declaración se recuerde que “La cultura es diálogo, intercambio de ideas y experiencias, apreciación de otros valores y tradiciones” y que, si esto no se da, la cultura “se agota y muere en el aislamiento”.

Si tal es la idea de cultura, los Estados han de protegerla y favorecerla. Por eso, en el nº 8 de la misma Declaración se dice que “Todo ello invoca políticas culturales que protejan, estimulen y enriquezcan la identidad y el patrimonio cultural de cada pueblo; además, que establezcan el más absoluto respeto y aprecio por las minorías culturales y por las otras culturas del mundo. La humanidad se empobrece cuando se ignora o destruye la cultura de un grupo determinado”.

Refiriéndonos a nuestro país, es significativo que, como afirma Prieto de Pedro (1993: p. 16), al hacer un análisis léxico-semántico del vocablo cultura, éste no se encuentre en ninguna de las Constituciones españolas del siglo XIX. Será la Constitución de 1931 quien, por primera vez, lo use en el capítulo II del Título III con el enunciado “Familia, economía y cultura”, al tiempo que en el artículo 48 se habla de “el servicio a la cultura” y en el 50 se hace alusión a la “expansión cultural de España”.

Sin embargo, será en la Constitución de 1978 donde se nos ofrezca un sentido polisémico de cultura. Ya en el párrafo cuarto del Preámbulo se dice que “La nación española proclama su voluntad de ...proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones”. Nos encontramos, pues, ante el reconocimiento de la existencia de una pluralidad cultural que va unida a la aceptación de una pluralidad de pueblos y de lenguas.

Sin entrar a analizar qué se entiende por pueblo, nación y nacionalidades dentro de la Constitución española y dando por supuesto que los poderes públicos han de promover y tutelar el acceso a la cultura, a la que todos los españoles tiene derecho (art.44.1), hemos de señalar que también se comienza a hablar en nuestro país del Estado de cultura (Prieto de Pedro, 1978 y 1993; Serrán Pagán, 1980), tal como venía haciéndose ya en Alemania (Huber, 1958) o Italia (Spagna Musso, 1961; Greco, 1981), entendido éste como el garante del principio de libertad, pluralismo y progreso de la cultura.

Si tenemos en cuenta el concepto amplio de cultura, el reconocimiento legal de la pluralidad cultural española y el acceso de todos los ciudadanos a la misma, constatamos que los poderes públicos están obligados a crear los cauces o medios necesarios para que el

desarrollo y la difusión de la cultura tenga lugar. En la actualidad, dentro del Estado democrático, uno de estos canales están representados por los Centros Culturales, ubicados en distintos núcleos de población, con una mayor o menor proyección territorial y humana, pero con un objetivo común: ser punto de encuentro y de referencia de su identidad cultural. Así, estas instituciones serán un espacio vivo donde las artes plásticas, el cine, la música, la literatura y el diseño tengan cabida y puedan ser difundidas y disfrutadas por la comunidad.

Desde hace algunos años, los representantes políticos de las diversas administraciones han intentado potenciar y apoyar este tipo de instituciones. Su buena voluntad les ha llevado, unas veces, a sugerir proyectos y, otras, a realizarlos. Proyectos y realidades en los que subyacía, en la mayoría de los casos, la idea de rehabilitar antiguos edificios de uso público, vacíos y abandonados, pero de fuerte carácter simbólico en el tejido urbano y social de su momento. Con ello, se pretendía proteger y conservar los edificios y darles un nuevo uso social, convirtiéndolos en focos culturales, al tiempo que se revitalizaba toda la zona urbana del entorno, como en el caso del Barrio de Raval en el centro de Barcelona o en los proyectos de la Ronda de Valencia y Barrio de la Arganzuela de Madrid.

2. Algunos inmuebles de valor arquitectónico aprovechados para realizar distintos proyectos de centros culturales

Si realizamos un recorrido por las rondas madrileñas de Atocha, Valencia y Toledo, descubrimos la existencia de una serie de inmuebles cuyo valor arquitectónico no ha impedido que, en la actualidad, se encuentren en una situación de completo abandono. Propiedad, unos del Estado, de la Comunidad y del Ayuntamiento y otros de entidades privadas, están siendo objeto de diferentes planes de estudio con el objeto de salvarlos de su situación ruinoso y convertirlos en centros culturales. Constituyen, por tanto, lo que en *El País* del sábado 26 febrero de 1994 se define como la “jota cultural”.

Formando este eje cultural se encuentra la antigua fábrica de galletas Pacisa, situada en la Ronda de Valencia, cuya fachada de ladrillo neomudéjar era la entrada por la que debían pasar los carruajes de la fábrica. En estos momentos, la Comunidad de Madrid pretende rehabilitarla, al igual que sus interiores, con el objeto de instalar en ella un centro de artes escénicas.

En la calle Almadén, muy cerca del Paseo del Prado, está situada la antigua fábrica de Electricidad del Mediodía que, en 1990, fue comprada por la ONCE con el propósito de

reformular sus interiores, conservando su fachada y la guía móvil que todavía se conserva dentro de la misma y convertirla en la nueva sede de su Fundación. Ésta contará con un centro de recuperación e integración para minusválidos, salas de exposiciones y una biblioteca especializada en minusválidos y servicios sociales.

Considerado el único ejemplo de arquitectura industrial madrileña del siglo XVIII, la Fábrica de Tabacos, situada en la Glorieta de Embajadores, fue convertida en fábrica de cigarros y rapé en 1809 en un edificio que ya había sido construido en 1790 por la Real Hacienda para que fuese fábrica de aguardientes y licores. Es de estilo neoclásico, cuenta con una planta rectangular y su organización gira alrededor de tres patios principales. En 1994 el Ministerio de Justicia la reclamaba para transformarla en juzgados, mientras que el Museo del Prado pretendía convertirla en una extensión de su pinacoteca.

En la Ronda de Valencia se encuentra el edificio con fachada neomudéjar de lo que hace algún tiempo fue la segunda sucursal de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. Construido entre 1875 y 1880 por el arquitecto Fernando Arbós y Tremanti, en la actualidad se proyecta como un centro socio-cultural.

En la calle de Santa Isabel, nº 46 y 48 se conserva el convento y colegio del Real Monasterio de las Agustinas Recoletas que posee dos amplios patios sobre lo que fue casa de campo de Antonio Pérez, ministro de Felipe II y que, en 1610, la reina Margarita y el rey Felipe III lo cedieron a las religiosas. El proyecto que existe es el de convertirlo en un centro cultural que pueda servir ampliamente a la ciudad.

3. La antigua fábrica de cervezas El Águila, recuperada para crear el Centro Cultural “Leguidú”

El edificio de la antigua fábrica El Águila, ubicado en el distrito madrileño de la Arganzuela, ha sido objeto de un proyecto cultural sumamente ambicioso emprendido por la Comunidad. Con tal motivo se presentó un concurso que ha sido ganado por los jóvenes arquitectos Emilio Tuñón Álvarez y Luis Moreno, colaboradores de Rafael Moneo. El fallo del jurado, formado por arquitectos de la Comunidad, del Ayuntamiento, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y de la Dirección General de Patrimonio, fue dado a conocer el 30 de diciembre de 1994.

Según el acta del jurado, recogido por Fernández-Santos (1994: p. 5), el proyecto ha sido premiado por “su viabilidad, su adecuación al programa, su delicada recuperación del conjunto histórico y en coherencia con el entorno”. Con un presupuesto para realizar la obra de 4.700 millones de pesetas, se pretendía llevar a cabo en distintas fases, debiendo la

primera comenzar en 1995 con la demolición de algunas partes de la fábrica, para lo cual la Comunidad debería poner 350 millones. Dicha fase había de estar finalizada en 1997.

En opinión de Emilio Tuñón, lo más significativo de su propuesta es que “éste será el primer edificio ecológico de Madrid”, y, al igual que el Centro Pompidou de París hace doce años fue considerado como “el edificio que más desarrolló la arquitectura de alta tecnología”, los ganadores del concurso pretenden que este edificio sea “el que más desarrolle la llamada arquitectura verde”. Se trata de reconvertir el edificio, procurando que se produzcan cuantos menos escombros mejor y tratar de reciclar los materiales del edificio aprovechando sus estructuras metálicas y reciclando el mismo hormigón.

El objetivo del proyecto “Leguidú” es acondicionar los 35.000 m² de superficie que comprende el edificio para crear un centro cultural polivalente que cuente con aulas de danza, teatro, cine, biblioteca, auditorio, sala de exposiciones, centro de creación industrial y nuevas tecnologías, escuela de diseño, oficinas, locales comerciales y cafetería. En las bases del concurso se señalaban qué partes del edificio había que conservar necesariamente y cuales podían ser demolidas.

Dado que la Comunidad consideró que el trabajo presentado por los 20 finalistas era de excelente calidad, propuso realizar una exposición del concurso de ideas para el Centro de las Artes y la Cultura de la Comunidad que tuvo lugar en la Sala Millares del antiguo MEAC. En ella pudieron contemplarse, durante los primeros trece días del mes de marzo de 1995, el conjunto de proyectos presentados al concurso. Aparte del proyecto finalista, merece destacarse el segundo premio diseñado por Federico Soriano que contaba con un gran teatro, al igual que el tercero que recayó en Julio Cano Lasso, quien trató de incorporar los restos antiguos de la fábrica a la nueva estructura, envueltos en una tupida red metálica. La exposición pretendía mostrar al público los proyectos presentados, al tiempo que les indicaba cómo no será el “Leguidú” (Muñoz-Rojas, 1995).

Sin embargo, a pesar del entusiasmo que los políticos socialistas han puesto, desde el primer momento, en promover el proyecto, las reacciones han sido muy diversas. Concretamente, Fernández Galiano (1995), al considerar el proyecto de ampliación del Museo del Prado y la remodelación de la fábrica de cervezas El Águila, señala que en ambos casos se está dando más importancia a los contenedores que a los contenidos, a la cantidad que a la calidad. Y propone que, antes de diseñar los contenedores sería preciso especificar sus contenidos, tratando de ajustar la “escala física y económica” de ambos a la demanda del momento político. Porque, según él, “La escenografía cultural no avala el

interés de la obra representada: sin proyecto verosímil de institución, el proyecto de arquitectura se transforma en huida hacia delante, propaganda o coartada”.

Y se sorprende de que, habiendo sido presentados dichos proyectos por la ministra de Cultura, Carmen Alborch y por el presidente de la Comunidad de Madrid, Joaquín Leguina, ambos muy sensibilizados ante las artes y después de haber realizado una amplia consulta a especialistas de todo género e, incluso, habiéndolos pactado con la oposición, hayan aceptado realizar unos proyectos que manifiestan una “notoria ausencia de sentido común, colocando el carro arquitectónico delante de los bueyes institucionales e hipertrofiando los programas funcionales”.

Y para dar más énfasis a su postura totalmente contraria a la realización del centro cultural “Leguidú”, no duda en afirmar que, precisamente en unos momentos en los que centros culturales como el del Conde Duque de Olivares y el Círculo de Bellas Artes tratan de sobrevivir malamente, o el intento del Mercado de la Puerta de Toledo se ha manifestado como un auténtico fracaso, pretender crear el centro “Leguidú” de la Arganzuela en una periférica y siniestra fábrica cercana a las viejas vías de la estación de Delicias, no deja de ofrecer “un perfil futuro más melancólico que megalómano”.

Si de lo que se trata es de primar la cantidad a la calidad o los contenedores a los contenidos, no cabe duda que dichos proyectos carecen de todo sentido. Pero si, por el contrario, se trata de un esfuerzo serio por democratizar la cultura e intentar que, realmente, pueda llegar a un mayor número de personas, procurando poner las bases necesarias de información y formación que hagan posible el acceso a la misma, será preciso ofrecer el beneficio de la duda a aquellos que, esperamos, han puesto todas sus capacidades intelectuales, políticas y humanas en hacer realidad la democratización de la cultura en nuestro país. Por supuesto, todo ello ha de ir acompañado de un seguimiento pormenorizado que aliente, anime, apoye, oriente y facilite su realización futura.

Han pasado varios años desde que se aprobara dicho proyecto sin que éste se haya llevado a cabo debido, entre otros factores, al cambio político efectuado en nuestro país durante las elecciones de marzo de 1996, en el que se formó un gobierno de carácter conservador. No obstante, en febrero de este año nuevamente aparece en *El País* un artículo en el que anuncia que la Comunidad de Madrid pretende resucitar el “Leguidú” con una gran biblioteca (Romero, 1997).

A pesar de que el presidente regional, Alberto Ruiz Gallardón, hace algunos meses declaró que, ante la opción de resucitar el “Leguidú” o el Círculo de Bellas Artes, se había decidido por el segundo, el Consejero de Educación, Gustavo Villalpalos, ha apoyado el

proyecto arquitectónico que intenta crear una gran biblioteca en una parte de la fábrica El Águila. Esto significa que, de momento, el gran proyecto “Leguidú” va a quedar reducido a una biblioteca de 9.950 m² con capacidad para guardar alrededor de 2,5 millones de volúmenes en varias décadas. No es de extrañar que los arquitectos ganadores del concurso hace ya tres años, hayan mostrado su entusiasmo al afirmar que “estos proyectos siempre tardan en salir, pero la construcción de la biblioteca será el motor que impulse todo el conjunto”.

Además, según el director general de Patrimonio, José Miguel Rueda, se cuenta con un presupuesto de 50 millones para rehabilitar una de las naves en la que se construirá un archivo regional. Esto no implicaría ningún inconveniente puesto que las naves pueden ser usadas para aquellas necesidades que se vean más necesarias. En todo caso, los arquitectos están muy esperanzados en que, poco a poco, dicho proyecto se ha de ir realizando porque “sería absurdo abrir una gran biblioteca rodeada de naves industriales en ruina”.

4. El Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, un modelo a seguir

Mientras que el proyecto “Leguidú” apenas si ha comenzado a ponerse en marcha en su primera fase de realización, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona es ya una feliz realidad que trata de convertirse en un centro multidisciplinar y multifuncional, teniendo como eje temático la ciudad (Serra, 1994). Inaugurado el 25 de febrero de 1994, se ha instalado en la antigua Casa de Caritat que, desde comienzos del siglo XIX hasta 1959, había cumplido la función de hospicio. De este modo, se ha recuperado un edificio histórico antiguo, con una dimensión de 15.000 m², situado en el barrio de Raval de Barcelona, siguiendo el proyecto de Albert Viaplana y Helio Piñón, que había sido premiado por el jurado debido a “la decisión en el planteamiento aportado y la capacidad de construir un nuevo enclave significativo para Barcelona”.

El proyecto ha supuesto remodelar el antiguo Pati de les Dones, que ya poseía tres fachadas antiguas, cerrando el cuadrado con un bloque de nueva planta cuya fachada es acristalada y dentro de la cual se distribuyen, a través de escaleras mecánicas, ascensores y rampas, los accesos a las diferentes plantas. Si las tres alas del antiguo edificio alojan las salas de exposiciones, los servicios administrativos y las aulas para seminarios, investigación y audiovisuales, en la nueva ala se ha creado un centro de convenciones en el nivel superior y en el semisótano se ha levantado un auditorio con la más alta calidad técnica. Lo antiguo y lo moderno se entremezclan en un diálogo mutuo y dan como

resultado un centro cultural que, según Montaner (1994), siendo minimalista, sin manierismos, con el predominio de la geometría se ha convertido en “una lección de versátil y audaz adaptación de cada parte del programa al contexto urbano y cultural”.

Según su director, Josep Ramoneda (1994), son tres los objetivos que se pretenden alcanzar. En primer lugar, conseguir un espacio propio dentro del debate internacional sobre las ciudades, en el que Barcelona pueda decir su palabra al mismo nivel que otras grandes ciudades europeas. También desea presentar al ciudadano una programación sugestiva que le sirva de estímulo y de ayuda para conocer y profundizar sobre la problemática urbana y el entorno en el que se desarrolla la vida de sus ciudadanos. Y, finalmente, se intenta conseguir que el Centro Cultural se convierta en un lugar abierto a todos los agentes culturales más innovadores de la ciudad, quienes han de considerarlo como un ámbito propio de expresión.

Para conseguir estos objetivos, su director propone seguir unas estrategias que sean capaces de traducir en la práctica las ideas propuestas. De ahí la importancia que da a la investigación que ha de llevar a los especialistas a profundizar en las cuestiones propias de la ciudad contemporánea. Un medio eficaz para su estudio lo encontramos en la publicación del Atlas histórico de las ciudades europeas que se ha elaborado como un proyecto editorial, aparte de la recogida y catalogación de los materiales que se tienen sobre la ciudad.

El papel de la formación, a través de diversas iniciativas pedagógicas, ya sean másters de urbanismo, cursos de posgrado, seminarios internacionales y conferencias, resulta de fundamental importancia a la hora de crear un marco de reflexión y de debate sobre las cuestiones básicas de la problemática urbana. Y, en último término, la tarea de divulgación a través de una política de exposiciones diseñada en tres años consecutivos. En el primero llevaría el nombre de “Ciudades: del globo al satélite” y trata de hacer ver cómo tiene lugar el paso de la ciudad fortificada del siglo XIX a la metrópolis contemporánea. En el segundo se hará referencia a la propia ciudad de Barcelona con el “Noucentisme” y el “Retrat de Barcelona”, movimiento cultural catalán que tuvo su origen a comienzos de siglo. Durante el tercer año se tendrá en cuenta la ciudad considerada desde el presente y de cara al futuro, con “El amor a las ciudades” y “Escenas de la vida futura”.

A lo largo de todo el proceso el Centro Cultural pretende explicar cuál es su contenido y cómo presenta su discurso institucional, para que todas aquellas personas que se acerquen a visitarlo puedan percibir un rostro más cercano y familiar de la ciudad.

Uno de los proyectos de carácter más innovador dentro del Centro Cultural es el de la VIBA o videoteca de la ciudad de Barcelona, que pretende crear un fondo documental relacionado con el tema de las ciudades, producir sus propios vídeos sobre la ciudad de Barcelona y difundir sus fondos a través de la consulta abierta a todo el público que desee visitarla.

Considerado por Jean Dethier (1994), como uno de los acontecimientos más importantes dentro de la escena cultural internacional de los 90, nos presenta una perspectiva de la cultura actual reflejada en las creaciones urbanas, desde una perspectiva multidisciplinar con múltiples significados que posibilitan una serie de actuaciones polivalentes. Para dicho autor, el Centro Cultural de Barcelona no puede considerarse como un “museo de la ciudad”, sino como “una kunsthalle, en el sentido germánico del término, de configuración polivalente que se consagra a las múltiples declinaciones culturales de la ciudad: es una hábil síntesis europea de conceptos anglosajones y latinos que intenta definir el lugar de la ciudad dentro de la cultura”.

Nos encontramos, por tanto, ante un foco democrático de la ciudad en el que tienen cabida todos aquellos que se preocupan por el arte de hacer/vivir la ciudad y la consideran como un elemento fundamental de la vida moderna. Si la ciudad tiene tanta importancia en nuestros días, es preciso ver en ella la posibilidad de que se convierta en un verdadero centro cultural capaz de ser fuente de irradiación y de modelo de referencia para otros muchos centros que se están fraguando en nuestro país, pero que no acaban de ver la luz.

5. Reflexiones finales

Es indudable que el Estado ha de promover la cultura y que ésta, a través de los poderes públicos, ha de ponerse al alcance de todos los ciudadanos, tal como señalan Mesnard (1969, 1990) y Caron (1989) en sus estudios sobre la cultura francesa, hasta llegar a la conclusión de que los poderes públicos han de asumir una nueva “función cultural” (Rigaud y Delcros, 1985: p.77), que, en ocasiones, es considerada como una “nueva religión” (Fumaroli, 1991).

Ahora bien, el modelo de política cultural que tradicionalmente han venido desarrollando los países occidentales, centrada de manera especial en preservar y conservar los elementos culturales que nos han sido transmitidos a lo largo del tiempo, ha quedado obsoleto y ha sufrido una profunda crisis. Esta es la razón de que, según señala Fernández Prado (1991: p. 160), a partir de los años 70, se viese la necesidad de descentralizar las distintas tareas culturales entre las diversas administraciones, se fomentase la participación

en los procesos de creación de la cultura y su difusión, se hiciese un gran esfuerzo por conseguir un mayor número de público amante del arte y se protegiese la libertad y la pluralidad a la hora de comunicar las diversas corrientes artísticas.

Todos los proyectos que hemos presentado, orientados a rehabilitar edificios abandonados, son consecuencia del papel que la cultura juega en la sociedad actual. Este papel es asumido por los políticos con fines propagandísticos, pero con escasa voluntad de llevarlo a la práctica en proyectos concretos. Su puesta en marcha exige la elaboración de programas serios en los que se definan muy bien los objetivos, los contenidos y el presupuesto necesario para hacerlos efectivos. Se trata de crear auténticos espacios de comunicación de la cultura, con una oferta amplia en la que estén presentes las exposiciones, la biblioteca, el teatro, la danza, la música y los audiovisuales, y se conviertan en un foro donde se puedan contrastar ideas y opiniones. Es preciso destacar que fue con la creación del Centro Pompidou, en 1977, cuando se abrió paso la idea globalizadora e integradora de la cultura, en la que habían de coexistir las artes plásticas con los demás campos de la cultura.

Podemos afirmar que en el caso de los proyectos de la Ronda de Atocha sólo ha habido buenas intenciones, mientras que en el del "Leguidí" se ha manifestado la voluntad política siempre a vaivén del partido que esté en el gobierno. Solamente en el caso del Centro Cultural de Barcelona nos encontramos ante un programa serio y riguroso, puesto que, a lo largo de estos tres años de funcionamiento, ha cumplido sobradamente su objetivo inicial de ser reflejo de la ciudad.

Vemos que es positivo que se dé un proceso de descentralización de la cultura, siempre que no se caiga en un mayor crecimiento de las desigualdades entre las administraciones locales y regionales o entre las propias capitales de cada una de ellas ni se llegue a ser inoperantes. También es de resaltar la creación de departamentos administrativos que asuman amplias competencias culturales, tanto a nivel local como regional, dando lugar, según Mayntz (1985: p.63), al cambio de una administración de tipo burocrático por otra que favorezca el desarrollo de diversos programas.

Potenciar la autonomía de las instituciones culturales puede facilitar no sólo la obtención de fondos privados y una mejor gestión económica, adaptándose a las demandas del público, sino también a adquirir una mejor profesionalización e independencia a la hora de gestionar sus intereses económicos y culturales.

Otro aspecto que hemos de tener en cuenta es la estrecha relación que toda política cultural posee con la dimensión económica que aquella comporta. En efecto, según

Anverre (1982: p.62), ya en los años 40 Adorno y Horkheimer comenzaron a hablar de la "industria de la cultura" como un elemento a tener presente al analizar las ventajas e inconvenientes de la cultura de masas. Hoy se acepta que el sector cultural influye directamente en el proceso económico de un país, favoreciendo el empleo y la producción. Por lo que los poderes públicos procuran dedicar parte de sus presupuestos a subvencionar determinadas realizaciones artísticas, convencidos de que los centros culturales y otras iniciativas similares de carácter público juegan un papel importante a la hora de diseñar las estrategias que se han de seguir en el desarrollo de determinados proyectos locales y regionales.

El aprovechamiento de los edificios antiguos para fines culturales -fábricas, almacenes o hangares-, en su mayoría de uso industrial, demuestra el paso de una sociedad industrial a otra posindustrial, en la que la cultura va a constituirse en uno de los ejes alrededor de los cuales aquella se mueva. Al mismo tiempo, está provocando el desarrollo económico y social, al convertirse el arte en fuente de riqueza. A través de estos centros se generan puestos de trabajo y se promueve el turismo cultural, dando cabida a su dimensión artística y artesanal. Además, se da paso a una serie de actividades relacionadas con la vida cultural, creando galerías de arte, librerías, restaurantes y diversas actividades de ocio que sirven de atractivo para dicho turismo.

Finalmente, se plantea el tema sobre si ha de primar la democracia cultural o, más bien, ha de darse mayor relieve a la democratización de la cultura. Partiendo de la polémica suscitada en Francia a partir de la política cultural seguida por A. Malraux cuando era primer ministro de Asuntos Culturales, a quien se le acusaba de confundir la misión cultural de la colectividad con sus actividades artísticas (Foulon, 1993), la Conferencia de Helsinki sobre las Políticas Culturales Europeas, celebrada en 1972, en su recomendación primera afirmaba que no se trataba tanto de ampliar el acceso a un determinado tipo de cultura presentada por grupos especializados, cuanto de promover una expansión más diversificada basada en el pluralismo social y en la posibilidad de tener un acceso más directo y activo en la vida cultural de nuestra sociedad. Y, tras constatar que una gran parte de los jóvenes no acepta una cultura que sea establecida y organizada desde arriba, señala la necesidad de que la cultura sea el resultado de la libertad, enriqueciéndose con las distintas corrientes de pensamiento y evitando estar al servicio de cualquier propaganda de carácter político.

Por esta razón, al analizar la función de los centros culturales en nuestro país, será necesario tener presente que, si bien los poderes públicos han de estar presentes en la vida

cultural de aquellos, habrá que evitar por todos los medios el que dichos poderes se conviertan en meros controladores de la vida cultural de un pueblo. Porque, una cosa es favorecer la intervención de todos los ciudadanos en la política cultural del Estado, y, otra muy distinta, convertirla en el monopolio de una determinada clase social. Será, por tanto, en los barrios marginales donde podamos hablar de una cultura democrática en el sentido amplio del término, puesto que las diversas manifestaciones culturales de las instituciones tradicionales siguen reservados, en gran parte, sólo a grupos elitistas.

En los modelos expuestos, hemos observado cómo se han intentado regenerar las zonas deprimidas de nuestras grandes ciudades, dando lugar a la revitalización cultural de áreas que, hasta ese momento, se encontraban marginadas y en la periferia de las mismas, salvo en el caso del Raval de Barcelona que, a pesar de ser una zona marginal, está situada en el centro antiguo de la ciudad. Esta política cultural ha de intentar armonizar su deseo de reconvertir los edificios antiguos de dichas ciudades, con el nuevo papel que las industrias del ocio y de la cultura de masas han de desempeñar en el futuro. Y los centros culturales han de ser un punto de referencia válido para la revitalización de las artes y de la cultura, como expresión del sentir y del ser de un pueblo que se expresa a través de sus obras.

Referencias bibliográficas:

- ANVERRE, A. et al. (1982), *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. Méjico, UNESCO/FCE.
- BOAS, F. (1948), *Race, language and culture*. New York, Macmillan.
- DETHIER, J. (1994), "La invención modélica de un foro internacional de la urbanidad", en *El reflejo de la ciudad. Memoria 1994. El año inaugural*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània: p. 16-17.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (1995), "La hipercultura de Madrid. La ampliación del Museo del Prado y la fábrica de El Águila, dos concursos cuestionables", *El País Babelia*, 25/III/95.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, E. (1994), "Dos discípulos de moneo ganan el concurso para transformar El Águila en un gran centro cultural", *El País*, 31/XII/94: p. 5.
- FOULON, Ch. L. (1993), "État et culture. L'État et le gouvernement des Affaires culturelles de 1959 à 1974", *Culture et société. Cahiers français*, nº 260: p. 18-33.
- FUMAROLI, M. (1991), *L'État Culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Ed. de Fallois.
- GOODENOUGH, W.H. (1975), "Cultura, lenguaje y sociedad". En J.S. Kahn: *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona, Ed. Anagrama.
- GRECO, N. (1981), *Stato di cultura e gestione dei beni culturali*. Bologna, Il Mulino.
- HARRIS, M. (1985), *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. Madrid, Ed. Siglo XXI.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1969), *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires, Ed. Paidós.
- MAYNTZ, R. (1985), *Sociología de la Administración Pública*. Madrid, Ed. Alianza.

- MESNARD, A.H. (1969), *L'action culturelle des pouvoirs publics*, Paris, L.G.D.J.
- MESNARD, A.H. (1990), *Droit et politique de la culture*. Paris, PUF.
- MONTANER, J.M. (1994), "La sintonía de la arquitectura". *El País*, 25/II/94.
- MUÑOZ ROJAS, R. (1995), "Cómo no será el 'Leguidú'". *El País*, 2/III/95: p. 6.
- PRIETO DE PEDRO, J. (1978), "Consideraciones sobre la enseñanza en la Constitución". En T.R. Fernández Rodríguez (ed.): *Lecturas sobre la Constitución Española*. Madrid, UNED, vol.II: p. 507 ss.
- PRIETO DE PEDRO, J. (1993), *Cultura, Culturas y Constitución*. Madrid, Congreso de los Diputados, Centro de Estudios Constitucionales.
- RAMONEDA, J. (1994), "La ciudad de las ciudades: la nueva cultura de estirpe urbana", en *El reflejo de la ciudad. Memoria 1994. El año inaugural*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània: p. 13.
- RIGAUD, J.-DELCROS, X. (1985), *Les institutions administratives francaises. Le fontionnement*. Paris, Delloz.
- ROMERO, J.M. (1997), "La Comunidad resucita el 'Leguidú' con la biblioteca más grande de la región". *El País*, 20/II/97: p. 5.
- SERRA, C. (1994), "La casa de las ciudades". *El País*, 25/II/94: p. 31.
- SERRÁN PAGÁN, F. (1980), *Cultura española y autonomías*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- SPAGNA MUSSO, E. (1961), *Lo Stato di cultura nella Costituzione italiana*. Napoli, Morano editore.
- TYLOR, E. B. (1871), *La cultura primitiva*. Madrid, Ed. Ayuso, (reimpresión de 1977).
- WHITE, L. (1959), *The evolution of culture*. New York, McGraw-Hill.

De la caridad a la cultura.

Nuevo eje cultural en el centro histórico de Barcelona

Daniel Solé

El centro urbano de Barcelona es por antonomasia la Plaza de Catalunya, y su prolongación inferior, La Rambla, es el paseo típico y tópico de la ciudad. Pero junto a estas estampas turísticas de imagen bucólica a lado y lado de la Rambla se extiende una trama de ciudad medieval, sobreedificada en el S.XIX, que llega a finales de los años 70 con una degradación extrema. Uno de estos “lados”, el Raval, concentraba aún más la penuria: el barrio Chino, las pensiones ilegales, las viviendas sin servicios básicos y la pobreza mas extrema.

Pero el barrio también tenía algunos elementos patrimoniales y culturales importantes: el Liceo (junto a la Rambla), la Biblioteca de Catalunya (antiguo Hospital de la Santa Creu i Sant Pau), la Casa Caritat, la Casa de la Misericordia, el Hospital Antituberculoso (obra racionalista de Sert-Torres Clavé) etc.

Todo este barrio había sufrido una fuerte degradación social, arquitectónica, urbanística y patrimonial. Desde el Plan Macià de GATPAC-Le Corbusier en los años 30, que proponía derribar manzanas para esponjar el barrio, no se había hecho ninguna propuesta urbanística global que implicara higienizar y revitalizar de alguna forma la zona. A todo esto cabe añadir la congelación de permisos de obra que producía la afectación urbanística de la proyectada vía vertical que debía atravesar el barrio (igual a la Vía Laietana y que el plan Baixeras de 1889 definía como vía B).

A principios de los 80, con los primeros ayuntamientos democráticos, éstos se plantean la transformación urbana como un signo palpable de la nueva situación política. Con el primer alcalde, Narcís Serra y su sucesor Pascual Maragall, y bajo la omnipresencia del delegado de Urbanismo Oriol Bohigas empiezan a idearse acciones de microcirugía urbanística para afrontar la renovación de la ciudad. Se trataba de actuar en pequeñas parcelas para cambiar la imagen urbana. Es la gran época de las “plazas duras” donde a casi todos los despachos de arquitectos de prestigio de Barcelona se les encarga el proyecto para urbanizar una plaza.

Oriol Bohigas resume sus intenciones de rehabilitación y reconstrucción urbana en la frase: “higienizar el centro y monumentalizar la periferia” (Bohigas, 1985: p. 65). Respecto al Raval ejemplifica sus criterios de la siguiente forma: “desplanificación en aquellos temas que han degradado el sector por incapacidad de realización (...); aplicación de parámetros claramente proyectuales en el trámite de planeamiento; comprensión de cada barrio como una suma de acciones bien definidas, capaces de promover una concepción global (...); prioridad de criterios de conservación y rehabilitación, en función de la cualidad del espacio y los servicios públicos; la higiene y la modernización de la vivienda (...); y una actitud realista y eficaz en el trámite y en la realización, tanto en aspectos de gestión como de capacidad económica” (Bohigas, 1985: p. 207)

En este marco global de actuación en el Raval surge el plan “del Liceo al Seminario”, de Lluís Clotet y Oscar Tusquets, un proyecto urbanístico que trata ante todo de comunicar y urbanizar la parte superior del Raval, la más cercana a la Plaza Catalunya, aprovechando los edificios públicos en desuso (o incluso abandonados) así como los espacios no edificados. Los arquitectos explican que todo el proyecto (que abarca una zona muy extensa) surgió de una petición que al final se convirtió en marginal. Se les pidió que estudiaran la posibilidad de colocar el Museo de Arte Moderno en la Casa Caritat debido a la necesidad de dejar libre parte del edificio, que ocupa el museo, para el Parlament de Catalunya.

Ante todo, el proyecto del Liceo al Seminario, es un plan viario con algunas connotaciones formales de diseño de ciudad a través de propuestas de volúmenes edificados y plazas públicas. El título del plan sugiere la construcción de un eje cultural-viario virtual que enlaza el Seminario y la Universidad Central con la Casa Caritat, el Convent dels Angels, la Biblioteca de Catalunya hasta llegar al Liceo.

Este plan, todavía inacabado (1981-1997), es el que enmarca las primeras actuaciones para la revitalización de la zona, concentrando sus actuaciones en el entorno de la Casa Caritat y el Convent dels Angels.

A grosso modo podemos afirmar que las actuaciones entorno al Convent dels Angels se dedican a vivienda para reubicar a los habitantes del barrio afectados por derribos excepto la nave de la iglesia y los edificios pantalla que configuran la Plaza dels Angels. El espacio de la Casa Caritat en cambio se dedica íntegramente a actividades culturales: El Pati Manning como Servicio de Recursos Culturales de la Diputación de Barcelona, el Pati de les Dones a Centro de Cultura Contemporánea

(CCCB), al sur el edificio de R. Meyer da lugar al Museo de Arte Contemporáneo (MACBA) y en el antiguo Teatro junto a un nuevo edificio de Dani Freixas, se sitúa la Universidad Ramon Llull.

Pero el camino para llegar a estos equipamientos no ha sido fácil sino más bien tortuoso y rocambolesco y si el resultado superficial parece excelente cuando se analiza la evolución reciente de la zona y sus equipamientos se puede afirmar con rotundidad que la única planificación que ha prevalecido ha sido la urbanística ignorándose la planificación cultural y social de los equipamientos y del barrio.

Hagamos un poco de memoria-traveling. En los años cincuenta la Diputación de Barcelona traslada los usos sociales-educativos de la Casa de la Caritat a Les Llars Mundet, el conjunto empieza a degradarse e incluso sufre algunos derribos y hundimientos parciales. En la parte sur se construye un edificio de nueva planta (PAMDB). Continúan en uso los talleres de imprenta-escuela, la gestión del BOP, etc. La Diputación de Barcelona cede la mitad del solar y los edificios de la Casa Caritat al Ayuntamiento de Barcelona. Llegamos a los años 70, en la época de Josep Tarradellas (como presidente de la Generalitat y de la Diputación de Barcelona) junto a Narcís Serra (Alcalde de Barcelona) empiezan a aparecer propuestas consecutivas y aceleradas de posibles usos en uno de las superficies más grandes, más céntricas y de propiedad pública que aun quedaban libres en Barcelona. Entre otros, se proponen como posibles usos del espacio disponible: Museo de Arte Moderno, Museo del Teatro, Museo de la Imagen, Museo del Diseño, Museo de Artes Decorativas, Numismático y postal, Escuela Massana, e incluso se llega a proponer el traslado del Museo de Arte de Catalunya de Montjuïc.

El vecino Convent del Àngels ha tenido peor suerte, en principio se proponía albergar la Biblioteca de los Museos de Arte, el Museo del Libro y de las artes gráficas, y al final se construyó para utilizarlo como hemeroteca municipal. Finalizadas las obras desde hace casi cinco años aún sigue abandonado sin una función concreta.

Es evidente la falta de planificación y el libre albedrío que ha prevalecido en la creación de los equipamientos culturales de la zona y por extensión de Barcelona. Sirva de ejemplo complementario las vicisitudes de la Biblioteca de los Museos de Arte de Barcelona. A finales de los 70 estaba en el edificio que debía albergar el Parlament de Catalunya, de ahí se traslada a los bajos de la Casa Caritat esperando la finalización del edificio que se construía en el Convent dels Angels, antes de su finalización se cambia el uso y debido a la construcción del CCCB se traslada al Convent de Sant Agustí,

donde permanece aún esperando su definitivo traslado al Museo Nacional de Arte de Catalunya en Montjuïc.

Pero para edificar se tuvo que derribar, aunque no era imprescindible. Bohigas lo tenía claro: “las decisiones sobre el futuro de un edificio no pueden depender de los historiadores o de los arqueólogos, sino de los arquitectos y los urbanistas o, todavía mejor, de los políticos como encarnación de los propósitos y la imaginación de la sociedad” (Bohigas, 1985: p. 36). De esta forma se han derribado varios edificios catalogados: la mitad de la fachada de la Casa Caritat (para construir un cuadrado perfecto) o el edificio dels Infants Orfes para ensanchar una calle y construir un páramo asfaltado vacío que espera *sine die* la construcción de la facultad de Historia de la Universidad de Barcelona.

La falta de sensibilidad en la protección del patrimonio la ejemplifica la visita que realizó R. Meyer al solar donde debía construir el Museo de Arte Contemporáneo. Se le acompañó al terrado de una casa vecina y se le enseñó la Casa Caritat. Sorprendido pregunto donde debía construir, ya que no había ningún solar, sino las antiguas naves de la Casa Caritat, se le explicó que se procedería al derribo inmediatamente (como así fue) a lo que el respondió que en su país no se podría hacer ya que esas construcciones serían Patrimonio histórico a conservar... aquí también lo eran.

La intervención en la Casa Caritat se realiza sin una planificación de usos previa, sin rigor histórico hacia los edificios existentes, sin respetar la memoria histórica de los usos que había tenido y sin contemplar la revitalización social del barrio.

La construcción del CCCB y el MACBA se produce como la culminación arquitectónica necesaria para definir unos nuevos espacios urbanos. Tanto en el MACBA (R. Meyer) como el CCCB (Viaplana-Piñon) se construye el edificio antes que se realicen sus proyectos museológicos o de usos. Una vez finalizado el edificio del MACBA ni siquiera se sabía cual sería la colección permanente que tendría el museo; el alcalde expresó claramente el subconsciente planificador: “sería mejor dejarlo vacío”. En este marco es normal que el museo no tenga sala de actos o no disponga de espacio para biblioteca-centro de documentación o que en el CCCB el espacio dedicado a bar se construya sin cocina o se pretenda crear un restaurante mirador donde no llega el montacargas.

Estos son algunos de los desguisados planificadores de los equipamientos culturales del Raval, pero han pasado ya tres años desde su inauguración y nadie niega

el profundo cambio que ha tenido el barrio, debido en primer lugar a la acción urbanística y después a las actividades que se han generado en los edificios construidos. Primero se hicieron edificios pero al final se han creado equipamientos culturales.

El CCCB ha consolidado su atracción ciudadana entorno de una serie de actividades y exposiciones que en general no tienen un nexo común. La mejor definición sería que es un centro con salas de exposiciones, aulas, salas de actos y espacios variados donde se hacen muchas cosas distintas. La pretendida especialización definida por el subtítulo “la ciutat de les ciutats” en arquitectura, urbanismo y el estudio de las ciudades se ha ido apagando progresivamente y sólo se mantiene en el proyecto del Atlas y en algún master de urbanismo que se dirigen desde el Centro.

El flujo de personas que hoy penetra en el Raval convierte el eje CCCB-MACBA en una segunda Rambla cosa que era impensable hace diez años, cuando todavía se mantenían los almacenes de plátanos y maderas frente a la Casa Caritat y cuando aventurarse por las calles estrechas todavía era una aventura.

El urbanismo ha abierto espacios, y la población que antes huía del centro de la ciudad ahora ha vuelto. Primero fueron los artistas, que aprovechando los bajos precios de alquiler ocuparon talleres y pisos de la zona. Hace ya cinco años surgió la experiencia de los “Talleres-Abiertos”, un circuito que durante unos días permite visitar los talleres de los artistas del barrio.

Con la inauguración del MACBA han aparecido multitud de galerías de arte contemporáneo a su alrededor. Los viejos almacenes del barrio, han encontrado un nuevo uso aprovechado la proximidad del Museo, aunque algunos vaticinan que será un florecimiento breve, debido a la gran proliferación que ha habido. También han aparecido librerías, anticuarios... no obstante cabe recordar que la primera librería que se instaló hace más de cinco años fue el Hogar del Libro, en una antigua capilla restaurada, y hace dos años hizo suspensión de pagos y cerró aunque se ha vuelto ha abrir con apoyo institucional. La editorial Edicions 62 se ha trasladado a la zona (a los bajos de un edificio de nueva construcción) acentuando su voluntad de resurgimiento de la zona (casualmente O. Bohigas es fundador y forma parte de la dirección de la editorial). Igualmente las inmobiliarias han empezado a comprar edificios enteros de viviendas, las vacían de inquilinos, las reconstruyen conservando la fachada y los venden a precios de vivienda nueva con lo cual la regeneración del barrio se produce por desplazamiento de sus habitantes hacia áreas más pobres.

Alguna cosa ha pasado en el barrio, el Raval (Casa Caritat-Convent dels Angels) muestra una vitalidad incuestionable, el MACBA y el CCCB atraen a un público numeroso, la universidad Ramon Llull genera un trasiego de estudiantes considerable, la gente pasea por las nuevas plazas y calles peatonales. La reforma urbana, las nuevas circulaciones, las nuevas actividades culturales han generado un cambio evidente pero todo ello es así a pesar de los muchos errores cometidos y lo mucho que queda por realizar. Baste recordar que la Universidad de Barcelona tiene congelada su inversión hasta después del año 2.000 y el Convent dels Angels duerme el sueño de los justos esperando saber si se coloca el centro de documentación del MACBA-CCCB o si se instala el Goethe Intitute.

Creo firmemente que el éxito inicial del área cultural de la Casa Caritat no está basado en la planificación cultural sino en las actividades generadas y la mera limpieza urbanística realizada. Estoy convencido que en una ciudad mediterránea por muchos errores que se cometan, aun sin planificar nada, si se rehabilita el centro histórico, se crea alguna plaza y calles peatonales y en algún sitio se hacen actividades por valor de 1.500 millones de pesetas anuales tienes el éxito asegurado.

Xavier Bru de Sala ha dicho, respecto a los equipamientos culturales del Raval, que en Catalunya los errores, tenemos la suerte de convertirlos en grandes proyectos, falta añadir que enderezarlos y mantenerlos siempre resulta económicamente ruinoso.

Referencias bibliográficas:

- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1984). *Pla de Museus* ("Llibre negre"), Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1983). *Plans i projectes per a Barcelona 1981-1982*. Barcelona (ver especialmente el artículo de L. Clotet "El plan del Liceo al Seminario", p. 116-119).
- BOHIGAS, Oriol (1985). *Reconstrucció de Barcelona*. Barcelona, Edicions 62.
- BOHIGAS, Oriol (1992). *Gràcies i desgràcies culturals de Barcelona* (Informe Bohigas). Barcelona, Inèdit.
- CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA (1995). *Memòria 1994. L'any inaugural*. Barcelona.
- CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA (1996). *Memòria 1995. Ciutat i creació*. Barcelona.
- INFORME sobre l'us museologic de la casa de Caritat. Barcelona, 1983.
- ITEC (1982). *Anàlisi tècnica i funcional del patrimoni immobiliari municipal. El raval*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- MUSEU D'ART CONTEMPORÀNI (1996). *Memòria 1995-1996. MACBA. El Museu pren forma*. Barcelona.

Un recinto industrial reconvertido en lugar de producción y difusión cultural. El Centro Cultural Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat

Loli Sánchez Sánchez

El Centro Cultural Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat está ubicado a quince minutos de camino del casco histórico, en una superficie de 19.000 m² con una superficie útil edificada de 12.000 m².

Este recinto industrial tiene una larga historia que comienza el año 1855 cuando, aprovechando la fuerza motriz del agua del Canal de la Infanta, se instala un molino de papel, que durante un tiempo fue la primera fábrica del pueblo en número de trabajadores. En el mismo salto del molino de papel se construyó otro molino el año 1864, en este caso para moler campeche, madera de la cual se extraían sustancias para teñir telas.

El año 1872 la familia Sucesores de Andreu Basté adquirió el molino y el solar de al lado para construir una fábrica de hilados y tejidos de grandes dimensiones con muros de ladrillo visto, al estilo de Manchester. Debe destacarse la gran cantidad de ventanas distribuidas en todas las fachadas y su grandiosidad, a excepción del último piso que son más pequeñas. Las oberturas facilitan la entrada de luz, algo fundamental, ya que en el momento de la construcción del edificio la electricidad no estaba muy desarrollada, la fuente de energía utilizada era el vapor.

No se optó por la electricidad, generada in situ por motores individuales movidos por el agua, hasta que la fábrica fue adquirida en 1913 por doña Tecla Sala, quien introdujo también cambios en la producción, abandonando los tintes y dedicándose exclusivamente a la elaboración de hilos. El sector textil constituía en aquellos tiempos una seña de identidad de l'Hospitalet, alcanzando el 70% de la contribución industrial.

Pero de las dieciocho fábricas textiles existentes en la localidad en el año 1975, sólo quedaban cinco en funcionamiento en 1981. Hospitalet se encontró con grandes espacios abandonados y enmudecidos por la pasividad, sin una función que les diera

sentido: la fábrica de la familia Sala era uno de ellos, y como era también uno de los más extensos en superficie, la supervivencia de este testimonio de la historia social local parecía amenazada por la vorágine especulativa inmobiliaria.

Deseando a un tiempo evitar la pérdida de un conjunto arquitectónico singular, y su adecuación de ese espacio urbano a las nuevas necesidades de la población, en 1986 el Ayuntamiento adquirió la fábrica con todo su recinto. En seguida tomó carácter la opción de un ambicioso centro cultural, concebido como un hito vertebrador del gran área metropolitana de Barcelona, donde hay que evitar la tentación de andar siempre a la zaga de la ciudad capital, en la que se concentran casi todos los principales servicios culturales.

Así nació el "Centro Cultural Tecla Sala", que no se trata sólo de un centro de exposiciones y difusión cultural, sino también de un espacio de creación y experimentación. Buen ejemplo de ello es la ubicación estable, en este Centro, de "La Fura dels Baus", de los grupos de teatro "La Bohemia" y "El Gat", y de la escuela de artes plásticas "El Taller Pubilla Kasas". Asimismo, y de forma temporal, es utilizado por otros grupos teatrales, musicales y de creación de artes visuales.

La localización privilegiada de este gran espacio cultural, que con el crecimiento moderno de l'Hospitalet se ha visto convertido en uno de los puntos neurálgicos de la ciudad, junto a una parada del metro de Barcelona, ofrece unas características óptimas para proyectarlo como gran equipamiento cultural en un futuro inmediato. Para ello, el Centro Cultural Tecla Sala será objeto, a partir de septiembre del presente año, de una gran reforma interior, cuyo objetivo es dotar a l'Hospitalet de una Biblioteca Central Urbana, que ocupará una superficie de 3.000 m² del edificio de estilo manchesteriano y los restantes 3000 m² del citado espacio serán destinados a salas de exposición, dotadas de las condiciones museográficas necesarias para ofrecer exposiciones de arte contemporáneo.

Con esta remodelación se refuerzan las actividades ya existentes y se garantiza la utilización total del recinto como lugar de uso y de impulso cultural de la ciudad.

El Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza

Elena Ruiz Sastre

En el año 1963 un puñado de personas, entre ellas con especial empeño Florencio Arnán y Lombarte, impulsa en la isla de Ibiza la creación de un Museo de Arte Contemporáneo en la isla de Ibiza. Años atrás habían configurado una Bienal de Arte con carácter universitario e internacional y con muchos y muy variados apartados técnicos. La Bienal se inaugura en 1964 tal y como estaba previsto, impulsándola el Ayuntamiento de la Ciudad de Ibiza, la Asociación Amigos de Ibiza y el Ministerio de Educación. Su sede estará en el edificio del antiguo convento de Dominicos en Dalt Vila, convertido primero en Instituto de Enseñanza Media y que luego será parte del actual Ayuntamiento de la ciudad. Sin embargo el espacio es provisional, la Bienal de 1966 se inaugura en otro lugar; el edificio, cuya obra llevaba largo tiempo inacabada, y que gracias a la Bienal se finaliza, estaba destinado a ser el Museo Monográfico de Puig des Molins, la importante necrópolis púnica. Por fin, en 1968 la Bienal se establece definitivamente en el edificio que además se convertirá al año siguiente en Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza. Un edificio cuyos planos firma Simon Poulet en 1727, construido en el Baluarte de San Juan del recinto amurallado de la ciudad.

Allí tendrá lugar en adelante no sólo la celebración de la Bienal, sino también la exposición de la colección de obras premiadas constitutiva del primer germen de este museo.

El Museo, aparte del origen de su colección, que desde luego marca su personalidad, tendrá una vocación inquebrantable de ser dentro del casco histórico de la ciudad. Sus fundadores fueron conscientes de ello.

Su ubicación en la Sala de Armas significa la recuperación de la misma para uso público, pero no sólo eso: en un sentido más amplio, el museo, instalado dentro del recinto amurallado, se constituye como un núcleo revitalizador de una zona urbana en franca decadencia. Dalt Vila es el nombre que recibe en Ibiza la ciudad inscrita dentro del perímetro amurallado del s. XVI, construido bajo el reinado del rey Felipe II y por mandato suyo. Una ciudad sobre una colina junto al mar, bastión estratégico del imperio

frente al turco. Esta ciudadela de marcado valor histórico se ha ido deshabitando en los últimos tiempos y se encuentra en un momento de crisis en muchos sentidos. A comienzos de siglo los habitantes tradicionales abandonan Dalt Vila en busca de la comodidad del primer ensanche de la ciudad con cierto carácter burgués: el paseo Vara de Rey. Algunas casonas de Dalt Vila se arruinan y otras van pasando de propietario. La ciudad vieja fue perdiendo vitalidad, los centros comerciales se trasladaron al llano, en consecuencia el carácter meramente residencial se acentuó sin que aumentara paralelamente el número de residentes. Esto traerá como consecuencia inevitable la progresiva degradación del barrio. El proceso revitalizador es lento, el perfil de los nuevos propietarios e inquilinos está por definir y el Ayuntamiento decide hace unos pocos años con firme voluntad, impulsar un plan de recuperación que llevará no obstante, largo tiempo en ver sus frutos.

El Museo de Arte Contemporáneo se configura precozmente como un elemento más de los posibles para la revitalización. Las dificultades reales son, sin embargo, muy grandes, no tanto por el hecho de ser un museo sino por serlo de arte contemporáneo.

La popularidad de las primeras Bienales tiene su razón de ser probablemente en constituirse por una parte, en un hecho novedoso y aperturista pero también, no cabe duda, por haber gozado de una buena difusión propagandística articulada sobre principios de cariz político y coyuntural.

El arte contemporáneo sin embargo siguió siendo una incógnita desde un punto de vista social. Un sistema educativo que se ha distinguido durante años por dar la espalda a las humanidades no puede pretender la estimación "a posteriori" de aquellas cuestiones que ha ignorado. Unos públicos razonablemente interesados por el arte contemporáneo lo son por causa, en parte, de la educación que han recibido en sus períodos al menos de enseñanza primaria y secundaria. Si ésta responsabilidad no se acomete, la enseñanza deja de ser democrática, con el riesgo de perder vocaciones y de causar vacíos difícilmente recuperables en los sujetos receptores de la misma. Públicos ignorantes son fácilmente manipulables y es muy posible que germinen desproporcionadamente las modas. La historia reciente del arte en nuestro país así lo demuestra.

El Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza nace pues, con una firme vocación de ser. Su condición de Museo se sujeta fuerte a la existencia y celebración de la Bienal. Museo y Bienal trazan sus trayectorias juntas y así sigue siendo todavía hoy. Este carácter configurará una colección compleja y heterogénea en muchos sentidos.

Por una parte la mayoritaria concurrencia de pintura proporciona hasta 1972 una buena parte de su colección. Por otra parte desde 1972 en adelante se configura la colección de estampas al especializarse la Bienal, por razones fundamentalmente económicas, en concurso de grabado y denominándose a partir de entonces *Ibizagráfica*.

Al carácter heterogéneo de estas colecciones se suma la procedencia internacional. Ibiza ha sido desde la década de los treinta lugar de llegada y residencia de artistas y escritores venidos desde los más diversos lugares, principalmente de Europa, pero no sólo. Por eso cuando se intenta estudiar el panorama local salen indiscutiblemente nombres de artistas extranjeros junto a los isleños. Esto no se puede variar, es así, y por esa misma razón configura una realidad rica y variada. El Museo ha ido recogiendo el peso de esta realidad que junto a la Bienal ha marcado la procedencia de sus colecciones.

En la actualidad la exposición de los fondos del Museo, labor que se realiza al menos dos veces al año, se hace en función de un sistema razonado de argumentos o discursos que pueden ser cronológicos, técnicos, de tendencias estéticas, de grupos geográficos, etc. La intención es proporcionar, al tiempo que se estudian, una visión coherente de los mismos a los diferentes públicos que nos visitan, con la creencia de que la muestra indiscriminada de nuestras colecciones sólo puede favorecer la desorientación y el desconcierto, lo que no concuerda con la finalidad didáctica que según nosotros debe tener todo museo responsable.

La adaptación del edificio en museo se hizo a finales de la década de los sesenta con una idea fundamental: no alterar en lo posible la nobleza y sencillez de su arquitectura, basada ésta, en una sabia conjunción del conocimiento técnico y los modos de construcción populares. Ese respeto hacia el edificio ha mantenido su encanto y al mismo tiempo se ha conseguido poner de manifiesto los inconvenientes y virtudes de la reutilización de espacios antiguos, creados con fines distintos, a veces incluso muy distintos, del uso posterior que se les ha dado; tal es el caso de este inmueble, un edificio militar en su origen al que se le ha otorgado en la actualidad un uso específicamente cultural.

La sabiduría de su traza ha hecho posible que sea válida para ambas funciones; sólo así se explica que no se haya tenido que realizar obra alguna en el mismo; salvo una escalera de comunicación entre plantas que se desarrolla al exterior, y el equipamiento de iluminación, etc, que en ningún momento desvirtúa la visión del interior de las salas.

El Museo se configura como un punto de encuentro de unos públicos ávidos de exposiciones puntuales; no así tanto de visitas periódicas. Debido a esto configura una ágil programación basada en producciones propias que atienden y estudian nuestra realidad artística y colabora con otras instituciones para desarrollar programas de ámbito más amplio. Con la creencia en la labor civilizadora de la cultura trabaja, irradiando vitalidad al entorno urbano y humano de su propia ciudad, y también más allá de ésta, proyectándose como realidad viva a través del tiempo y contando con él como elemento indispensable a favor suyo. Un trabajo expositivo constante, la celebración de la Bienal *Ibizagráfica* y un programa didáctico de hondo calado juegan papeles cruciales en un museo que abre sus puertas todo el año en la histórica ciudad de Dalt Vila, consciente de que es pieza clave, aunque desde luego no la única, en un plan más amplio y tan ambicioso como necesario, de revitalización de todo un barrio, el más genuino y emblemático de la isla.

El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo

Antonio Franco Domínguez

El proyecto arquitectónico que configura este museo fue encargado al arquitecto José Antonio Galea en los primeros días del mes de enero de 1989 y estaba prácticamente terminado hacia mediados de ese mismo año. Su denominación es, sin embargo, muy posterior. De hecho fue presentado como una empresa todavía por desarrollar durante la celebración en Madrid de la Feria de Arte ARCO'90, bajo el concepto general de un centro de arte y poco tiempo después, en Badajoz, como museo. Su designación actual no fue adoptada como definitiva hasta que en julio de 1994 se nombró una Comisión de Asesoramiento para orientar sus líneas programáticas, adoptándose entonces los términos de "Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo" por considerarse que son los que con más propiedad identifican su lugar de asentamiento, sus contenidos y su ámbito vocacional de referencia. Tanto los apuntes anteriores, como su denominación definitiva responden, sin embargo, a la misma voluntad funcional, que orientaba la creación de este museo a la recuperación inmediata de un patrimonio disperso, a la creación de un ámbito transfronterizo de relaciones culturales y al relanzamiento desde Extremadura de los vínculos que por razones históricas siempre nos unieron con América Latina.

El emplazamiento: de baluarte a cárcel, y ahora museo

El museo está situado sobre el solar de la antigua cárcel de Badajoz, a su vez construída a mediados de los años cincuenta sobre el recinto de un antiguo baluarte militar (el llamado Fuerte de Pardaleras) levantado en el siglo XVII sobre el cerro que le daba nombre en un lugar que con el desarrollo de la ciudad había quedado plenamente incorporado a la misma, localizándose en la actualidad junto a una de sus principales vías de expansión y en una de las áreas de mayor concentración urbana.

Aunque ya había sido totalmente demolido cuando se construyó la cárcel, el baluarte constituía una de las defensas más importantes del sistema Vauban que amurallaba la ciudad, ocupando un elevado emplazamiento de gran valor estratégico

para su defensa; como más de una vez pusieron de manifiesto los violentos episodios militares que allí se libraron y como se desprende de la abundante documentación que se conserva del mismo, desde el plano sobre el asedio puesto a Badajoz por los portugueses en 1.658, trazado por Kungl Krigsarkivet, a la fotografía que desde un globo aerostático se hizo del lugar en 1914.

La “Prisión Preventiva y Correccional” de Badajoz fue proyectada por técnicos de la Dirección General de Prisiones en la temprana fecha de 1941, en los primeros años de la posguerra, autorizándose su construcción muy poco después, el 15 de Junio de 1.942; su tipología responde a un modelo penitenciario, de rotonda o torre central o naves radiales, inspirado en el panóptico de Bentham, y no se inauguró en realidad hasta 1.958, en el marco de una ceremonia cívico-religiosa profusamente engalanada con los emblemas y símbolos propios del régimen anterior.

Concebida como un establecimiento a cuya construcción debían inicialmente contribuir los propios reclusos en régimen de redención de penas y edificada con materiales cuya austeridad recuerda las carencias propias de la época en que se levantó, pero cuya mención resulta también muy evocadora de la propia severidad de la vida carcelaria: hormigón armado sólo en la estructura del módulo central, muros de carga en el resto de las dependencias, cubriciones de teja árabe, etc., la Prisión Provincial de Badajoz mantenía, más de ciento cincuenta años después de haber sido formulados, los principios característicos del panóptico benthamiano. La idea esencial de la inspección central (de sometimiento a un solo vigilante, al poder de una única mirada), su minucioso dispositivo de seguridad, la celda como unidad de alojamiento, poniendo de manifiesto como un modelo utópico, inicialmente proyectado para dignificar la vida en las prisiones había llegado a convertirse en la más adecuada metáfora arquitectónica del poder concebido como instancia absoluta, centralizada y autorizada.

La construcción de la cárcel de Badajoz supuso un acontecimiento en la ciudad, imponiéndose durante años la imagen del panóptico a la modestia de sus perfiles más característicos. De ahí que, como condición previamente establecida por el Ayuntamiento, el arquitecto tuviera que ceñirse en su diseño al Plan de Ordenación Urbana, que, ya en su revisión de mediados de los años ochenta (Plano modificado CR-21 según acuerdo del pleno de fecha 30-XII-88), contemplaba la demolición de la cárcel para la creación en su perímetro de una amplia zona ajardinada dentro de la cual debía mantenerse, sin embargo, la torre del recinto penitenciario por tratarse de un referente formal plenamente incorporado a la memoria de la ciudad y a su paisaje urbano.

De hecho en los años anteriores a la creación del museo se proyectaron algunos trabajos en ese sentido, tanto en lo que se refiere al ajardinamiento de los espacios exteriores (jardines a los que iba a darse el nombre del profesor Tierno Galván), como a la utilización de la torre para actividades genéricamente descritas como culturales; recogiendo en la prensa abundantes testimonios al respecto que van, desde la propuesta más anecdótica, un museo de bonsais (!), a la construcción de un planetario, que fue la que más cerca estuvo de llevarse a cabo.

El nuevo edificio, una imagen de modernidad para su entorno

El proyecto arquitectónico prescinde de las naves radiales de la antigua cárcel y plantea la creación de un complejo museístico organizado en función de un eje axial y ordenado en tres apartados o zonas diferentes aunque globalmente integradas. Un edificio para la exhibición de fondos y exposiciones temporales que conserva la forma de la rotonda como elemento volumétrico y conceptual más significativo, mejorando su capacidad, sus limitaciones de altura y la circularidad de sus recorridos mediante la construcción bajo su planta de una sala hipóstila de grandes proporciones. Una construcción de nuevo alzado donde se asentarán el área administrativa y los talleres y servicios de apoyo al museo. Y los espacios abiertos, configurados como toda una “arquitectura exterior” en la que los muros y elementos constructivos se combinan con palmerales de agua tras la torre del panóptico, paseos y zonas ajardinadas.

En cuanto a su superficie útil, sin contar con la pequeña sala de exposiciones situada en el ágora del edificio anexo, ni con las posibilidades que en ese sentido puedan ofrecer los espacios exteriores, el museo dispone de un total de 4.800 m² cada una de las que dispone la rotonda.

La creación del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo supone, no sólo la reconversión de un sórdido recinto penitenciario en un espacio para la comunicación y la cultura, responde también a una explícita voluntad modernizadora y replantea con un sentido nuevo la importancia estratégica de la ciudad y su futuro en la zona fronteriza.

Los objetivos inmediatos que pretende cubrir susciben el triple propósito de: 1) impulsar el desarrollo y divulgación de la actividad artística en una región que, hasta el momento, carecía de centros de formación especializados y de galerías privadas (algunas ya están empezando a florecer desde la creación del museo); 2) facilitar la integración de este contexto artístico local en un circuito abierto a las relaciones y los

intercambios culturales con otros centros similares; y 3) dotar a nuestra Comunidad Autónoma de un patrimonio en obras de arte contemporáneo del que hasta la fecha carecía por no haber existido aquí colecciones públicas o privadas de verdadera significación e importancia.

La colección: una afirmación de cosmopolitismo extremeño

En relación con el tercero de los objetivos señalados, y como justificación primera de su existencia, el museo presenta una colección, que abarca desde el primer tercio del siglo a la actualidad, de artistas extremeños seleccionados por su relación con alguna de las tendencias más significativas del arte español contemporáneo. Tomando como referencia la participación de algunos de estos artistas en los Salones de los Independientes y en la Sociedad de Artistas Ibéricos, esta colección se presenta articulada en distintos apartados o grupos generacionales (con un tratamiento algo distinto para los más recientes) y en ella se incluye, tanto a quienes trabajaron dentro, como fuera de la región (además de aquellos otros que no siendo extremeños mantuvieron alguna relación significativa con Extremadura), con el propósito general de reconstruir un proceso que afecta a nuestra propia memoria histórica, del que sólo teníamos hasta la fecha una referencia dispersa y prácticamente ninguna representación del mismo en obras de consideración. Proceso que debe reconocerse afectado por la emigración como uno de los fenómenos caracterizadores de la identidad y la cultura regional, pero también circunstancialmente enriquecido por aportaciones que nos llegaron procedentes de otros ámbitos y que, por tanto, debe quedar abierto para huir en todo caso de una colección organizada desde la óptica de un estrecho e inoperante regionalismo.

Esta colección, en la que cada uno de los artistas incluidos lo están con un número de obras suficientemente representativo de su trabajo y trayectoria artística, no hubiera sido posible si en los últimos años no se hubiese procedido a la recuperación efectiva de aquellos artistas que, de una u otra forma, habían perdido su contacto con Extremadura como consecuencia de las pocas posibilidades que en el pasado se les ofrecían aquí para la práctica del arte. Es, por otra parte, la primera de artistas extremeños de este siglo que, sobre criterios de rigor historiográfico y sentido crítico, se presenta en el ámbito de nuestra Comunidad Autónoma y establece un hito en el proceso de madurez y desarrollo cultural que, como en el resto del país (aunque en

circunstancias particularmente difíciles) se inició también en nuestra región con la transición política y el cambio a la democracia en 1975.

En cierto modo, ese misma fecha sirve de referencia para la formación de otras colecciones, ya que desde el momento mismo de la inauguración, el museo cuenta también con un fondo de obras de artistas españoles, portugueses y latinoamericanos, que compartirán el mismo espacio expositivo por coherencia con los principios orientadores de este Centro, fundamentalmente concebido como un lugar de encuentro y de diálogo entre esos tres distintos referentes. Prescindiéndose de revisiones históricas o de pretensiones totalizadoras, lo que con esta colección se pretende ofrecer desde nuestra perspectiva finisecular, es una visión de síntesis del debate artístico que durante los años ochenta y noventa ha tenido lugar en cada uno de esos ámbitos, concediéndose una especial atención a figuras y tendencias que, para cada territorio, fueron determinantes del periodo en cuestión; sin olvidar aquellas otras que anticipan o señalan líneas emergentes en el panorama último, o que implican vías objetivas de relación o permiten establecer modelos comparativos particularmente elocuentes entre ellos.

Propuestas de futuro: una nueva imagen para Badajoz, “ciudad de frontera”

En su conjunto, estas colecciones conformarán un núcleo inicial que con el tiempo deberá irse completando y ampliando, fundamentalmente a partir de las actividades y las producciones propias del museo. Siendo éste el primer museo/centro de arte contemporáneo en España que apunta también muy especialmente a adquisiciones de arte portugués y latinoamericano, es de esperar que canalice voluntades entre los interesados en éste ámbito cultural, en tanto en cuanto el museo sepa poner de manifiesto su propia singularidad.

Eventualmente esos fondos se completarán con la realización de una serie de intervenciones en los espacios exteriores del museo, cuyos muros y formas espectaculares sugieren la necesidad de equilibrar su arquitectura con obras expresamente concebidas para los lugares en los que irán instaladas, no necesariamente de manera definitiva. Además de aprovechar las posibilidades que el propio complejo ofrece en este sentido, de este modo se conseguiría sobre todo, encontrar una mayor correspondencia entre la fábrica del museo y su contenido, caracterizando su entorno inmediato de manera que (haciéndolo incluso más atractivo) sirva para expresar sus valores, proyectar su identidad y subrayar el significado que todo el conjunto tiene como “escenario social”.

En términos generales, las producciones propias previstas por el museo atienden siempre de modo preferente a los creadores de mayor interés y repercusión en el ámbito español, portugués y latinoamericano, favoreciendo proyectos de aproximación y diálogo entre ellos y, en general, un mejor conocimiento de los mismos. En régimen de coproducción, o de alquiler de exposiciones en circuito, las exposiciones del museo quedan abiertas a otras posibilidades, representativas de movimientos, tendencias o muestras del arte contemporáneo, colecciones de instituciones públicas, o privadas, etc., procurándose en todo caso atender a los artistas extremeños y mantener una línea de iniciación didáctica, acorde con la función educativa y divulgadora que es propia de todo museo, pero que se revela particularmente necesaria dentro de un contexto que se ha mantenido tradicionalmente alejado de propuestas de este tipo.

Para Badajoz, que carece de obras civiles de verdadera significación arquitectónica como consecuencia de los violentos episodios bélicos que desde la Edad Media hasta época reciente devastaron la ciudad (guerras de reconquista entre árabes y cristianos, de sucesión a la corona de Castilla a finales del siglo XV, de Secesión con Portugal a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVII, de sucesión a la Casa de Austria a principios del siglo XVIII, guerras napoleónicas en el siglo XIX), la construcción de este museo supone quizá por vez primera la posibilidad de reforzar la identidad del lugar cambiando su imagen como ciudad de frontera.

La frontera, que determina y singulariza la historia de toda Extremadura y muy particularmente de Badajoz, como uno de los principales núcleos de esta zona, debe servir ahora como referencia de apoyo a posibilidades inéditas en un nuevo marco de relaciones culturales, permitiendo a la ciudad responder a lo que también ha sido históricamente su razón de ser, no ya como “plaza fuerte”, sino como “ciudad de tránsito”, abierta en los momentos más tranquilos y felices de su tormentoso pasado a pacíficas y cordiales relaciones con el país vecino.

Aprovechando su emplazamiento en la principal vía de comunicación entre Madrid y Lisboa y su capacidad de proyección en el más inmediato entorno extremeño-alentejano, Badajoz puede redefinir su estratégica posición en la enrucijada de caminos que van a Guadalupe, Trujillo y Cáceres hasta Beja, desde Portalegre a Zafra, de Coria y Plasencia a Jerez de los Caballeros, o desde Évora y Estremoz a Olivenza y Mérida, localidades próximas y de gran interés histórico y monumental (cuatro de ellas han sido declaradas Patrimonio de la Humanidad), completando la infraestructura museística de la zona con un centro que da respuesta a la necesidad que, tanto a un lado como a otro

de la raya fronteriza, se siente casi por igual ante la escasez de medios y en general la más frecuente falta de promoción artística adecuada.

En el umbral de tiempo que anuncia ya el cambio de siglo, la inauguración de este museo adquiere, finalmente, un particular significado: supone el reencuentro de Extremadura con América Latina en un foro de búsquedas compartidas y mutuo reconocimiento, constituye un testimonio cierto de la voluntad de cambio que anima a esta región en su empeño por superar un pasado de marginación y olvido, y estimula un proyecto de futuro que debe profundizar en el diálogo con otras culturas permaneciendo abierto a la múltiple y compleja realidad que hoy en día caracteriza a nuestro mundo.

La vigilia y el sueño. Proyectos y realidades sobre un centro de arte contemporáneo en Aragón

Juan Carlos Lozano López

Demasiadas han sido ya las iniciativas surgidas en Aragón para la creación de un centro de arte contemporáneo, sin que hasta la fecha se pueda hablar de realizaciones consolidadas. Sería complicado explicar aquí las razones de esta frustración histórica, y tampoco es el objetivo que esta publicación colectiva persigue. El punto de vista debe ser positivo, pues se trata de analizar cómo y en qué medida la instalación de esos nuevos centros influyen en la regeneración de zonas urbanas deprimidas, y hasta qué punto se constituyen en factores de cambio de la sociedad en que se integran. Los estudios sobre este tema empiezan a ser numerosos, y su importancia se ha reflejado también en diversas reuniones y encuentros de especialistas; un ejemplo reciente lo constituye el seminario *Espectáculo y memoria: la arquitectura del museo*¹, donde arquitectos como Rafael Moneo, Norman Foster, Oscar Tusquets o Juan Navarro Baldeweg, entre otros, hablaron sobre la relación del museo con su entorno, sus influencias mutuas, su pertenencia a un lugar concreto o el prestigio que supone para la comunidad a la que pertenece. Más recientemente, el arquitecto noruego Sverre Fehn, galardonado con el premio Pritzker -considerado el “Nobel” de la Arquitectura-, hablaba de los museos como “las catedrales del siglo XX”, con toda la carga de interrelación social que ello supone, y en referencia a la próxima inauguración del Museo Guggenheim de Bilbao -obra del igualmente laureado Frank Gehry- decía que “la muerte industrial en Bilbao es refrescante para la arquitectura”; sin duda, la sustitución del tejido fabril de la ría del Nervión por infraestructuras culturales y de ocio suponen un soplo de aire renovado del que se beneficiarán en primer lugar los habitantes de Bilbao. El tema no es nuevo, ni exclusivo de los centros dedicados al arte de la contemporaneidad creados recientemente, aunque sean éstos los que de forma explícita y consciente han asumido en sus proyectos museológicos y arquitectónicos esa

¹ El seminario tuvo lugar en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Santander en el verano de 1996, y estuvo bajo la dirección del catedrático de proyectos arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Madrid, Luis Fernández-Galiano.

función social. La importancia del asunto es tal que ha trascendido al dominio público e incluso se ha convertido en objeto de controversia política; por poner un ejemplo cercano y de plena vigencia citaré el caso de la Colección Beulas en la ciudad de Huesca, para cuya ubicación fuera del casco urbano se ha encargado un proyecto al arquitecto Rafael Moneo, frente a los partidarios de situar el edificio en el centro histórico y contribuir así a la recuperación de éste ².

En el ámbito zaragozano, dos son los proyectos que merece la pena comentar a propósito del tema que abordamos. Uno de ellos es el del nonato Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (MAAC), y el otro una realidad de azarosa y complicada existencia: el Museo Pablo Serrano.

El MAAC, un sueño no realizado

En el año 1992 se comenzó a trabajar en un proyecto museológico, encargado por la Consejería de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón a Dña. Concepción Lomba Serrano (un resumen del mismo puede verse en Lomba, 1992). El objetivo principal era planificar un museo que atendiera las lagunas existentes en la Comunidad Autónoma referidas a la contemporaneidad artística. No entraré a valorar aquí aspectos que resultaron controvertidos en su momento, como el enfoque global dado al proyecto -museo *versus* centro de arte-, o los criterios y procesos para la formación de las colecciones -v.g. los límites cronológico y geográfico-, o la propia localización de la institución -en un único lugar, frente a los partidarios de un ente con varias sedes-. Sin duda, el proyecto era ambicioso y tenía en su haber muchos aspectos positivos, entre ellos precisamente el de la propia ubicación del edificio. Para determinar ésta se barajaron inicialmente varias posibilidades, dentro de la dificultad de encontrar un solar con la adecuada calificación urbanística y con la superficie y volumen de edificabilidad necesarios para alcanzar un óptimo de diez a doce mil m² construídos y un costo aceptable (en torno a doscientas mil pts./m² construído). Se estimó además que para cumplir de forma adecuada con las funciones definidas en el proyecto, y considerando el atraso de que adolecía la sociedad aragonesa en materia de cultura contemporánea, era conveniente facilitar el acercamiento del público al museo, y por tanto aproximar el edificio al centro histórico, a pesar de las ventajas -principalmente el precio del suelo y la facilidad en los accesos- que suponía la ubicación en alguna zona de expansión de la

² Las ubicaciones alternativas que se han propuesto son un edificio de 1918 conocido como *Almacenes Simeón* o *San Pedro*, obra del arquitecto Miguel Ángel Navarro, y la manzana del *Círculo Católico*.

ciudad (el Polígono ACTUR, por ejemplo, donde existía alguna opción -el solar del denominado "pabellón de la chimenea"- que rápidamente resultó inviable). Esta primera decisión trajo como consecuencia un nuevo dilema: aprovechar -mediante rehabilitación, restauración o derribo parcial- un edificio preexistente cuya pervivencia pudiera resultar un valor añadido, o construir *ex novo*, lo que resultaba más adecuado pero también más complicado debido a la escasez de solares de propiedad pública. Con el fin de concretar la viabilidad de la ubicación se celebraron durante los meses de mayo y junio de 1993 una serie de reuniones con responsables del Departamento de Ordenación Territorial de la Diputación General de Aragón y de la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Zaragoza.

Sin desestimar totalmente la idea de reaprovechar un edificio preexistente, se estudiaron diversas posibilidades, como el edificio de Capitanía (en la Plaza de Aragón), el antiguo Gobierno Militar (actualmente edificio de uso municipal situado en una manzana delimitada por las calles Ponzano, Casa Jiménez, Bilbao y Albareda), el antiguo Convento de la Victoria (ocupado por el Cuartel de Bomberos, en el cruce de las calles Ramón y Cajal y Ramón de Pignatelli), el edificio del Mixto 4 (en la plaza San Pedro Nolasco), el Convento de San Agustín (junto a la calle Asalto) o el antiguo cine Fuenclara (en la calle homónima, propiedad del Arzobispado de Zaragoza). De forma más detallada se analizaron las características de la denominada Casa de Palafox (también conocida como casa-palacio de los marqueses de Lazán, en el número 4 de la calle Palafox), pero el estado de ruina del edificio, unido a la difícil adecuación de los vanos y de las alturas para las necesidades del nuevo uso, hizo rápidamente desaconsejable la propuesta.

En cuanto a solares de propiedad pública, se tuvieron en consideración varias posibilidades: los terrenos del Cuartel Hernán Cortés (en la calle homónima), los antiguos depósitos de agua del Parque Pignatelli, un solar situado en el Parque Aljafería y otro correspondiente al área llamada "Entorno del Pignatelli". De los dos últimos, el primero tenía la ventaja de poder orientar la fachada principal del futuro edificio a un espacio de gran representatividad como es la Plaza de Europa, junto a una calle de nueva apertura que comunica dicha plaza con la calle Diputados; se trataba de un lugar con buenos accesos, dotado de zonas de ocio y visita como son el propio parque o el palacio de la Aljafería, y regenerado completamente tras la desaparición, hace ya algunos años, de las insalubres industrias que dieron nombre al barrio de la Química (actualmente la Almozara).

La segunda opción, que resultó la elegida, era un solar de propiedad municipal situado en el entorno del Edificio Pignatelli, actual sede del Gobierno de Aragón. Este área urbana se sitúa en el límite entre la ciudad medieval y una ampliación urbana llevada a cabo en el s. XVIII a la que corresponden dos edificios significativos: la Real Casa de Misericordia -en 1984 adaptada para el nuevo uso institucional citado- y la Plaza de Toros de la Misericordia, relacionados ambos por su finalidad benéfica y por su común impulsor: D. Ramón de Pignatelli (para más datos sobre estos dos edificios ver Calvo Ruata, 1991: p. 33-35).

Abundaban en esta zona los inmuebles militares, como el Cuartel Sangenis de Ingenieros Pontoneros (de cuyas instalaciones todavía se conservan dos bloques separados por una zona ajardinada en la calle Madre Rafols), el llamado Parque de Artillería (totalmente derruido, entre las calles Pignatelli y Agustina de Aragón) y otro cuartel también desaparecido tras la Plaza de Toros (solar ocupado actualmente por un edificio de Telefónica). Durante el s. XX la zona se ha ido rellenando de bloques de viviendas ocupadas por una clase media-baja y se ha completado con algún edificio destinado a equipamiento. La altura media del viejo caserío oscila entre las alturas máximas que se encuentran en la calle Conde de Aranda (4-6 plantas) y las casitas de una sola planta situadas en las bocacalles de la calle Pignatelli. Los bajos de estas viviendas estaban ocupados hasta no hace muchos años por pequeños talleres artesanales (aún subsisten algunas tapicerías, ebanisterías, obradores e imprentas), ahora sustituidos por bares-clubs y pequeños comercios. En el barrio predomina la población envejecida con escasa ocupación por vivienda, aunque también se da la reocupación de pisos por clases transeúntes e incluso su utilización como lugares de prostitución. En la actualidad sigue siendo una zona urbana deprimida que no ha experimentado ningún impacto positivo derivado de la rehabilitación de la antigua Casa de Misericordia, por cuanto este descomunal edificio vive “de espaldas” a ella, a pesar de situarse en este lado la fachada de representación donde se ubican las dependencias de Presidencia y un amplio jardín. Por lo que respecta a la Plaza de Toros, desempeña una función muy concreta y esporádica que por sí misma no influye apenas en su entorno, aunque sí lo hace en cierta medida y puntualmente el rastro de chamarileros y almonedistas que los domingos se instala en sus porches.

El Plan Especial de Reforma Interior (PERI), aprobado de forma provisional el 30 de julio de 1992 por acuerdo plenario del Ayuntamiento de Zaragoza contemplaba,

dentro del área denominada “Entorno del Pignatelli” (ámbito de gestión 1A del Polígono 3), una zona de propiedad municipal con una superficie bruta de 4.670 m², situada en parte del solar del mencionado Parque de Artillería. Parte de esa propiedad estaba a disposición del Ministerio de Educación y Ciencia con destino al Grupo Escolar “Ramón y Cajal” y otra pequeña porción quedaba desafectada del uso de Equipamiento, pues se preveía la apertura de un vial (no realizado hasta la fecha) que conectara las calles Ramón Pignatelli y Agustina de Aragón, dando como resultado una superficie neta de 3.889 m². Al menos desde el año 1987 se barajaba también la posibilidad de que parte del solar -unos mil m² aproximadamente- ahora ocupado por zona de recreo del centro escolar, en el lado lindante con la calle Pignatelli, pudiera ser cedido gratuitamente por el Ayuntamiento a la D.G.A. para la instalación del Archivo Histórico Provincial ³, circunstancia que favorecía la formación en esta zona de un importante núcleo cultural completado por la presencia cercana de la Fundación Pablo Serrano, de la que se hablará más adelante, y por la instalación del Museo Arqueológico, producto de un siempre deseado y nunca conseguido desdoblamiento del Museo de Zaragoza, prevista en los terrenos del antiguo Cuartel Sangenis ⁴.

El solar disponible para el edificio del MAAC era de planta irregular, con su lado mayor en dirección NO hacia la calle de nueva apertura y su lado menor, en el extremo de un apéndice, en dirección SE y con salida a la calle Mariano Cerezo. Los otros lados lindan con traseras y patios de parcelas y edificios en muy mal estado, apreciándose también un ligero desnivel en el terreno y otro algo mayor (3 ó 4 metros que forman un aterrazamiento) respecto a la calle Agustina de Aragón. El índice de edificabilidad sobre suelo neto en esta zona quedaba marcado por el PERI en 3,355 m²/m², resultando así una superficie total edificable sobre rasante de 13.048 m² (idónea

³ La cesión fue aprobada en sesión ordinaria del Pleno del Ayuntamiento celebrada el 19 de febrero de 1987, y en el año 1988 existía consignación presupuestaria para acometer el proyecto arquitectónico, aunque la segregación de la parcela a la que pertenecía no podía realizarse hasta la aprobación definitiva del PERI. En la misma sesión se aprobó también la cesión gratuita de un edificio y el suelo anexo, pertenecientes al Cuartel Sangenis, para la instalación del Conservatorio de Música, pero para ello debía seguirse el mismo trámite urbanístico que en el caso anterior. Por su parte, la Comisión de Gobierno consultiva del Ayuntamiento analizó el tema del Auditorium, pronunciándose por su construcción en el mismo Polígono 3.

⁴ Desechada la primera ubicación para el Archivo de Aragón, también se estudió su instalación en este mismo cuartel, aunque se barajaron otras posibilidades, lo que demuestra una vez más la errática política existente, no ya en la creación, sino en el emplazamiento de equipamientos culturales indispensables para la ciudad y para la Comunidad Autónoma. Posiblemente se perdió también la oportunidad de obtener ayudas de la Comunidad Europea orientadas a favorecer la utilización para fines culturales de instalaciones militares en desuso.

para el proyecto planteado) y una altura máxima delimitada por la altura reguladora de manzana.

Dada la situación de propiedad del solar, se precisaba la firma de un convenio para la cesión del mismo por el Ayuntamiento de Zaragoza al Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, y en cuanto al uso para vivienda contemplado en el PERI se hacía necesaria una reforma puntual del Plan General de Ordenación Urbana que cambiara dicho uso por el de equipamiento cultural, así como los índices de ocupación y edificabilidad, modificación que el Ayuntamiento se comprometió a realizar antes del 30 de noviembre de 1993.

Una vez elegido el lugar, se planteó un concurso arquitectónico de carácter mixto, con cuatro arquitectos invitados (Gae Aulenti, Mario Botta, Rafael Moneo y Alvaro Siza -quien finalmente no participó-) que debían competir, en una segunda fase, con dos proyectos elaborados por equipos de arquitectos colegiados en Aragón que serían elegidos en una primera fase de concurso abierto. La convocatoria fue hecha pública en el B.O.A. de 25 de agosto de 1993 y las sesiones de deliberación, selección y fallo del jurado se llevaron a cabo los días 8 y 9 de noviembre de 1993. Entre los vocales del Jurado figuraban, además de la representación institucional y la dirección del proyecto, el Decano del Colegio de Arquitectos de Aragón, un arquitecto elegido a votación por los concursantes (D. Francisco Javier Carvajal), el arquitecto D. Luis Fernández-Galiano y el catedrático de Arquitectura D. Francesco Dal Co⁵.

El proyecto ganador fue el presentado bajo el lema *Minotauro 93*, correspondiente al arquitecto Mario Botta (nacido en Mendrino, Suiza, en 1943) en el que el jurado apreció el lenguaje sencillo con el que “el volumen busca la relación con el lugar, formando una cortina continua respecto a un área muy degradada de la ciudad”; el edificio, con una “eficiente y elegante sección” (que inevitablemente recuerda la del Whitney Museum de Nueva York, por sus volúmenes que avanzan hacia adelante en altura), crea un nuevo espacio urbano en su relación con la manzana.

Lamentablemente, el proyecto de Botta no fue construido, por lo que cualquier suposición sobre su impacto en el entorno queda aquí reflejado como mera hipótesis. No ha sido posible localizar la memoria presentada al concurso, donde con toda probabilidad encontraríamos alguna mención en este sentido. No obstante, el análisis de

⁵ La convocatoria del concurso de anteproyectos se hizo mediante anuncio público en el BOA de 25 de agosto de 1993, con una corrección de errores de fecha 1 de septiembre.

los planos viene a ratificar y subrayar una constante de la arquitectura de Mario Botta, evidente tanto en sus viviendas unifamiliares ubicadas en el ámbito rural como en sus construcciones urbanas: el diálogo constante -en ocasiones conflictivo- con el entorno natural y el tejido urbano preexistente. Discípulo de Le Corbusier y de Kahn y uno de los miembros más relevantes de la llamada “Escuela del Ticino”, Botta se considera más ligado a la tradición mediterránea, en la que el arquitecto, siquiera con un signo mínimo, intenta recuperar valores que pertenecen al territorio y a su memoria, y por ello la arquitectura pasa a convertirse en una forma de resistencia a las “locuras de la pos-sociedad de consumo”. En palabras suyas, “o la arquitectura acepta este desafío de pertenecer más a la geografía, más a la historia, más a la memoria del propio territorio, o se casa con estos eslóganes, con estos actos incluso seductores de neo-vanguardias, de gestos espectaculares, plásticos, coloreados, que sin embargo tienen poco que ver con la naturaleza del territorio y con la propia disciplina arquitectónica” (entrevista con Mario Botta en Nicolini, 1991).

Las ideas de Botta no son sino el trasunto arquitectónico de alguna de las formulaciones artísticas de la denominada “transvanguardia” italiana de finales de los años setenta y de su teórico y animador Achille Bonito Oliva, con su defensa del *genius loci*, en el sentido de la recuperación de lo que es propio y distintivo de un lugar determinado. Sin duda estos planteamientos resultan especialmente apropiados cuando se trata de proyectar un museo, que no es sino un espacio de recuperación y vivencia de la memoria.

La Fundación-Museo Pablo Serrano. Una realidad soñada

El 29 de julio de 1985 quedó constituida, a iniciativa del artista Pablo Serrano Aguilar (Crivillén, Teruel, 1908-Madrid, 1985), la Fundación-Museo de su nombre, aunque hubo que esperar casi diez años, hasta el 27 de mayo de 1994, para que el edificio destinado a albergar sus obras se abriera al público. A la vista de lo sucedido y con una cierta perspectiva histórica puede afirmarse que se trató -como alguien apuntó ya en su día- de una “apertura en falso”, pues tras numerosos problemas económicos que no impidieron una “milagrosa” actividad, la Fundación hubo de ser disuelta el 20 de junio de 1995. Sus bienes pasaron entonces a ser propiedad, previa aceptación, de la Diputación General de Aragón, quedando adscritos legalmente al ente Museo Aragonés

de Arte Contemporáneo ⁶ y tras la desaparición de éste al Instituto Aragonés del Arte y la Cultura Contemporáneos (IAACC) “Pablo Serrano”, para cuya sede se utilizó la de la disuelta Fundación. El edificio actual es el resultado de una rehabilitación llevada a cabo por el arquitecto José Manuel Pérez Latorre partiendo de las naves de los antiguos talleres del Hospicio Pignatelli. Se trataba pues de recuperar un espacio significativo, situado en pleno centro urbano, dotado de un fuerte componente simbólico por tratarse de un lugar donde los internos del cercano Hospicio podían aprender un oficio y ensayar sus aptitudes artísticas bajo la dirección de los maestros -entre ellos el propio abuelo del artista, que trabajó aquí como maestro-carpintero-. La estructura fabril, sin embargo, queda prácticamente oculta -o más bien protegida- al exterior por rotundos volúmenes de hormigón que evidencian también las huellas de su propia construcción, como recordando que incluso en la aparente frialdad del material industrial late la calidez de lo artesanal y la huella del hombre. La visión, en un principio dura y contundente, resbala por las paredes en talud y se encuentra con una lámina de agua que convierte el edificio en una isla, a la que un puente liviano de inspiración oriental (con claras referencias a la arquitectura del japonés Tadao Ando) invita a pasar, dejando atrás los ruidos y el tumulto de la ciudad. En el interior de este “oasis” urbano la visión se suaviza y relaja con espacios diáfanos y luminosos que como ocurre en el exterior enmascaran las divisiones originales de las naves.

La apertura de este nuevo espacio expositivo suscitó en un primer momento gran expectación entre los zaragozanos, que tras largos años de espera podían comprobar cómo el llamado “búnker” de cemento era fácilmente vulnerable, y hasta qué punto se había materializado el “sueño” de Pablo Serrano, para quien la creación de un museo debía revestir “dos finalidades importantes: acercar las obras al pueblo y alentar la creación artística. Para ello el museo debe tener un carácter más vivo que el del público habitual que frecuenta museos, pues no sólo debe atraer a este público, sino al que habitualmente no concurre...”.

En una primera etapa que va desde la inauguración a la disolución, bajo la dirección técnica de Dña. Cristina Giménez Navarro, la Fundación avanzó, no sin problemas de tipo institucional y económico, hacia su consolidación y difusión a nivel

⁶ El Museo Aragonés de Arte Contemporáneo, que fue creado como organismo dependiente del Gobierno de Aragón (Decreto 26/1993 de 5 de abril, BOA 19 de abril), desapareció como tal al ser derogado el Decreto anterior por el de creación del Instituto Aragonés del Arte y la Cultura Contemporáneos (IAACC) “Pablo Serrano” (Decreto 218/1995 de 5 de julio, BOA 18 de agosto).

nacional, con una línea definida de exposiciones temporales, la puesta en marcha de cursos y seminarios centrados en temas de museología y patrimonio y la formación de un equipo dedicado a organizar actividades didácticas para niños. Lamentablemente, los problemas existentes en el seno del Patronato y la escasa dotación de medios materiales necesarios para alcanzar metas más ambiciosas desembocó en una situación insostenible que terminó con el traspaso de las colecciones a la Diputación General de Aragón. Actualmente el Museo Pablo Serrano pertenece al Sistema de Museos de la Comunidad Autónoma y sigue una política que en términos generales puede calificarse de continuísta.

La azarosa historia de la Fundación y del Museo ha influido poderosamente, pese a los múltiples aspectos positivos que podrían señalarse, en su imagen pública. La falta de estabilidad ha impedido, por ejemplo, que al igual que sucede con otros centros españoles surjan en su entorno físico establecimientos (librerías especializadas, tiendas de pósters o de enmarcación...), galerías de arte o talleres de artistas ⁷. Por contra, las paredes y recovecos exteriores del Museo han servido de refugio a vagabundos y drogadictos, cuya presencia en la zona es muy numerosa debido a la cercanía de las estaciones de tren y de autobús y por la proximidad de un comedor y un albergue para transeúntes. La presencia de estos grupos marginales ha provocado también un cierto rechazo por parte de la vecindad, que tal vez por este motivo no ha mostrado hasta el momento especial entusiasmo por la presencia del Museo.

El panorama que se abre al Museo Pablo Serrano presenta diversos obstáculos que deberá superar si quiere convertirse -a falta de otras soluciones viables- en el centro aglutinador de la contemporaneidad artística aragonesa. El primero, la elaboración de un proyecto museológico que contemple, entre otras cosas, la redefinición de sus contenidos, que inevitablemente deberán abandonar el carácter monográfico. El segundo, la remodelación espacial que vendría definida por dicho proyecto. Y el tercero, su vinculación y relación con la sociedad para cuyo servicio fue creado. Se impone hoy en día la idea del museo permeable, que influye en su entorno y a su vez se deja influir por él, en un mecanismo de retroalimentación. En palabras de Harold K. Skramstad Jr, Presidente del Henry Ford Museum, “el museo de éxito del próximo siglo

⁷ La excepción fue la galería CAZ, que durante unos meses desarrolló una intensa actividad expositiva frente al museo y con la cual se llevaron a cabo varias colaboraciones que resultaron fructíferas para las dos partes. Algo más lejos, en el entorno de la calle Madre Sacramento, se sitúan una serie de establecimientos y talleres de artistas cuya creación o bien es anterior a la del Museo o bien no puede relacionarse directamente con la presencia de éste.

Otros espacios para la creación

Cristina Giménez Navarro

debe estar conectado a la comunidad de una forma más continuada y estrecha de lo que podríamos imaginar hoy [...]. Esto significa que el museo tiene que ser tanto un oyente como un conversador” (Skramstad, 1997: 64-68). De esta forma, el museo deja de desarrollarse de puertas adentro y se convierte ante todo en un lugar de relación donde el visitante es protagonista activo.

Es importante que, sin caer en una consideración sacralizada, se mantenga el valor simbólico del museo, su representatividad y prestigio social, y que se preserve también la sensación emocionante que invade al visitante que se acerca a la entrada del museo, y ahí radica la importancia que posee la arquitectura como primera referencia intelectual para la comprensión y deleite de lo que se sitúa en el interior. El edificio del museo es contenedor pero también es objeto cultural que asume su dimensión de monumento urbano que se integra en el lugar y configura nuevos espacios (patios, plazas, calles, rampas, jardines...). El museo es siempre un valor añadido y constituye un factor complementario en la competencia entre ciudades que buscan reforzar su identidad -la “Europa de las ciudades” frente a la “Europa de los países”-. En esta reconversión, que en Europa se inicia en los años setenta, los edificios culturales se consolidan como focos de atracción colectiva para fomentar la relación, la cultura, el asociacionismo y la actividad cívica.

Referencias bibliográficas:

- CALVO RUATA, Ignacio (1991), *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I, Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- LOMBA SERRANO, Concepción (1991-92), “Una utopía camino de la realidad: El Museo Aragonés de Arte Contemporáneo”, en rev. *Artígrama*, nº 8-9: p. 127-141.
- LOZANO LOPEZ, Juan Carlos (1993), “Museo Aragonés de Arte Contemporáneo: 27 propuestas”, en rev. *Artígrama*, nº 10: p. 661-662.
- MONTANER, José María (1995), *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona, Gustavo Gili.
- NICOLIN, Pierluigi (1991), “Entrevista con Mario Botta” en PIZZI, Emilio: *Mario Botta. Arquitecturas 1980-1990*. Barcelona, Gustavo Gili.
- SKRAMSTAD Jr., Harold K. (1997), “Los museos del futuro”, *Revista de Museología*, nº 10, febrero: p. 64-68.

El siglo XX está a punto de terminar y nos encontramos ante una encrucijada donde convergen distintas necesidades y fenómenos relacionados con la creación contemporánea que, a pesar de su asentamiento en grandes capas de la población, no terminan de encontrar su acomodo en las programaciones de las instituciones, particularmente durante los dos últimos años. A lo largo de las dos últimas décadas el hecho artístico se ha desarrollado en un contexto económico favorable, sustentado en grandes gestos plasmados en la realización de macroexposiciones, o en el nacimiento de exitosas tendencias estilísticas, como el denominado boom de los años ochenta, positivo para la consagración y proyección internacional de algunos pintores, y nefasto por su posterior derivación en fenómenos miméticos, merced a los cuales surgieron toda una nómina de epígonos del lenguaje de los 80. Colaboró la incorporación del marketing a la gestión cultural, con la consiguiente asunción de sus bondades y, también, de sus efectos perversos sobre el mercado y los artistas, por su capacidad para generar fenómenos ficticios.

Paralelamente se abrían camino otros lenguajes de lecturas menos evidentes, basados en un proceso de elaboración largo y complejo, cuyas necesidades durante la ejecución y posterior exhibición se apartaban de las convencionales, agravándose todavía más el problema a partir de la incorporación de las nuevas tecnologías a la creación artística. Estos lenguajes conforman discursos artísticos, significativamente ligados a los denominados “talleres de creación”, incorporados a un número muy reducido de programaciones culturales institucionales, localizados en Cataluña, País Vasco y en Aragón en el Museo Pablo Serrano, tan sólo durante sus dos primeros años de vida. Los artistas representativos de estas poéticas no sólo han tenido que superar dificultades hasta igualar su consideración a otras tendencias, sino también paliar la carencia de espacios adecuados para su plasmación final, particularmente los más jóvenes, que carecen de ayudas para hacerse con un Estudio o lugar de trabajo, con la amplitud necesaria para elaborar sus creaciones. Cuando los tenían, los planes de

rehabilitación del casco histórico han obligado su desplazamiento hacia otras localizaciones menos idóneas, negándoles la especulación y la ausencia de ayudas oficiales el derecho a recuperar sus espacios de trabajo, una presencia que dotaría a éstas zonas históricas de infraestructuras culturales diferentes, con un carácter cultural añadido al histórico-artístico del contexto.

La puesta en funcionamiento de los “talleres de creación”, junto a la inserción de estudios de artistas en los cascos históricos, podría constituir un gesto, si no grandilocuente, efectivo para potenciar a las artes plásticas, arbitrando una política a corto y medio plazo, no necesariamente ligada en exclusividad a las exposiciones temporales. Fuera de nuestro país existen suficientes modelos de rehabilitación de edificios, luego cedidos en condiciones razonables a un colectivo de artistas, con un planteamiento quizás más acorde con las demandas actuales de nuestros creadores. Si bien es cierto que España, salvo Cataluña y el País Vasco, no experimentó el fenómeno histórico económico de la Revolución Industrial en paralelo a otros países, materializado en una arquitectura fabril, conservada con celo en lugares como Francia o Inglaterra, cuenta igualmente con ejemplos interesantes que, en el caso específico de Aragón, podrían derivarse para estos y otros usos culturales. No existe un sistema unitario sino posibilidades que deben adecuarse al contexto donde se van a implantar. Incluso los modelos, a continuación presentados como modélicos, ya paradigmáticos para el discurso del arte de las últimas décadas de nuestro siglo, no podrían extrapolarse en su integridad a otras realidades.

Ante el panorama actual del hecho artístico y el decreciente apoyo institucional al mundo del arte, particularmente a aquellas manifestaciones alejadas de la expresión académica, debería plantearse una reflexión en la que se involucrasen los sectores más directamente relacionados -artistas, historiadores, críticos, museólogos, galeristas-, a fin de intentar perfilar iniciativas capaces de afrontar con suficiente perspectiva los cambios que con toda probabilidad se avecinan. En esta reflexión ocupan un eslabón fundamental los museos que, si hasta hace pocos años pensábamos habían logrado superar su identificación con los antiguos “templos del saber”, propios del siglo XVIII, curiosamente los encontramos hoy convertidos en las grandes catedrales del siglo XX, como el recientemente inaugurado Museo Guggenheim Bilbao, un gran contenedor sin una programación conocida. Los museos deben posibilitar espacios abiertos a las nuevas formas de captar la realidad, donde se puedan escenificar montajes en que la

incorporación del espacio es consustancial al resultado final. Un lugar idóneo para llevar a cabo los denominados “talleres de creación” ofreciendo a los artistas un cobijo para materializar sus proyectos.

Se ha reflexionado in extenso sobre la necesidad de acercar los museos a la sociedad, arbitrando para ello medidas adecuadas a las diferentes capas sociales, pero olvidándonos de una capaz de enriquecer la vida de estas instituciones e impulsar a desarrollar nuevos planteamientos. Hasta el momento, la conexión del artista con el museo se contemplaba desde un doble punto de vista: contractual para realizar exposiciones temporales y a través de la representación de sus obras en la exhibición permanente, normalmente requisito sólo alcanzado por aquellos ya consagrados. Arte, artistas y sociedad deberían conformar una unidad cada vez más consolidada hasta alcanzar la categoría de “público de arte” definida por Watson. El artista debe encontrar en el museo un aliado para desarrollar su medio de expresión, además de comportarse como un elemento activo en la configuración de su espacio de cara al próximo siglo. Deberíamos ser capaces de asumir nuevos retos sumando, a la función indiscutible e inherente a cualquier museo de conservar la memoria de nuestro arte pasado y presente, la de constituirse en elemento coadyuvador de las transformaciones de las artes, nunca hasta ahora manifestadas de forma tan amplia y poco convencional, abriendo una tercera vía, todavía poco asumida en nuestro país, aunque testada en iniciativas oficiales y no oficiales, para favorecer su presencia a través de los “talleres de creación”, ya sea como profesores o como alumnos.

En su origen, los “talleres de creación” surgieron en España con el objetivo de paliar las carencias y el exceso de academicismo, presentes en los programas de enseñanza impartidos en las facultades de Bellas Artes y escuelas de Artes que, a pesar de los esfuerzos por adecuarse a la realidad de las manifestaciones artísticas, no colmaban las expectativas de los creadores. Algunas de ellas han ido incorporando dichos talleres como complemento a sus programas oficiales, para asumir los “nuevos medios de expresión”, que las universidades deberían concretar en áreas nuevas y más abiertas. A modo de ejemplo, citaremos el taller impartido en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, por el artista de *media art* Javier Codesal, bajo el título El paisaje. Muerte, tiempo e imagen, con un planteamiento estético, literario y filosófico. Por otro lado, los artistas son conscientes de su necesidad de adquirir unos conocimientos teóricos y prácticos que sustenten sus discursos plásticos, sin el requerimiento necesario de alcanzar una titulación académica. En este

contexto cumplen su papel los “talleres de creación”, *Arteleku* y *Montesquieu*, pioneros en nuestro país, junto a los ya extintos del Círculo de Bellas Artes. Si a ello unimos su capacidad para paliar las carencias, por ausencia e insuficiencia, de los estudios de artistas, poco adecuados para alcanzar determinadas creaciones y su potencialidad, fuera y dentro del ámbito de los museos, como instrumentos dinamizadores y de recuperación arquitectónica en contextos urbanos deprimidos, su rentabilidad cultural y política quedan constatadas.

En un edificio, antaño utilizado como fabrica de ascensores, localizado en el industrial barrio de Loyola de San Sebastián, se levanta desde 1987 *Arteleku*, en español “Lugar para el Arte”. Constituye, en nuestro país, uno de los escasos ejemplos de arquitectura fabril recuperada para uso cultural, para desarrollar e impulsar el arte contemporáneo, concretamente sus propuestas mas innovadoras, habitual en otros países pero extraño en el nuestro. La filosofía de sus planteamientos queda claramente implícita en su sutil denominación, “Lugar para el Arte”, concebida de manera tan poco convencional como efectiva para alcanzar las metas eficazmente trazadas, cuyos frutos ya se han concretado en una generación de jóvenes artistas vascos, y ejercido influencia en otros de diferentes puntos de la geografía española, además de constituir un ejemplo de recuperación del patrimonio industrial y de revitalización de un barrio de fuerte contenido obrero.

Conceptualmente conserva la misma línea de actuación, aunque el número de talleres y de actividades ha ido creciendo en paralelo a las expectativas de los creadores, en una tarea inteligentemente diseñada por su director Santiago Eraso, en torno a la realización de “talleres de creación” prácticos y teóricos, un centro de documentación, así como una línea de publicaciones y una sala de exposiciones que recogen su propias producciones. Los talleres se organizan en torno a unos espacios entre 40 y 90 metros cuadrados, dotados de una infraestructura suficiente, ya para uso individual cedidos temporalmente para realizar un proyecto mediante un módico alquiler, o reuniendo a un grupo -entre 10 o 12 artistas- de jóvenes creadores en torno a otro, que, durante un tiempo, comparte sus conocimientos y experiencia, punto de referencia generacional como puedan serlo, Txomin Badiola, Antoni Muntadas, Angel Bados o Pepe Albacete, Mitsuo Miura o Andrés Nagel. Junto a éstos tienen lugar otros, que actúan en el plano teórico, donde se debaten temas comprendidos en un amplio espectro, directamente relacionados con los planteamientos artísticos: “Efecto Kafka” bajo la dirección de

Francisco Jarauta, “La estética como subversión en la cultura moderna” moderado por Simón Marchán, o “Sobre las relaciones entre arte y moral” de Carlos Bousoño. La amplitud de miras de *Arteleku* le ha llevado a desarrollar estos seminarios con la colaboración del Departamento de los Valores, comprendido en el área de Estética de la Universidad Vasca, convalidables como créditos de doctorado. Aunque la dependencia de *Arteleku* de la Diputación Foral de Guipúzcoa, por tanto institucional, con alguna colaboración puntual con otras instituciones públicas o privadas, su línea argumental queda a salvo de cualquier injerencia política por el alto nivel de consenso alcanzado entre todas las fuerzas políticas. Este proyecto forma parte de un ambicioso programa de política cultural vigente en el País Vasco, paulatinamente puesto en funcionamiento, primero en San Sebastián, ahora en Bilbao con la recuperación de la rías y los antiguos astilleros a través del Museo Guggenheim, ejemplo de efectividad y rentabilidad, susceptible de ser exportado e incorporado a otras realidades culturales.

El segundo modelo propuesto, conocido bajo la denominación de Talleres QUAM tiene su propio discurso práctico y teórico, con algunos puntos coincidentes con el de *Arteleku*. Su origen se encuentra en una edificación situada en las proximidades de la localidad catalana de Vic, en torno a la celebración de unos talleres prácticos y teóricos, coincidentes con el patrón de la propuesta vasca. A menudo coinciden los nombres tanto de los artistas responsables del taller como de los asistentes, justificándose, una vez más, su eficacia y necesidad. Si bien originariamente su celebración quedaba acotada temporalmente en torno a los meses de primavera y verano, la inquietud de su director, Florenci Guntín, unida a la diversidad geográfica de los participantes, le animaron a realizar un proceso de descentralización hacia otros puntos de la Comunidad Autónoma de Cataluña, particularmente en Lérida, donde a lo largo del año 1996 se desarrolló un taller de intervención urbana, que, además, incorporó la ciudad a propuestas normalmente generadas desde núcleos urbanos más amplios. Otras experiencias impulsadas desde los Talleres QUAM se celebran en colaboración con Tecla Sala de L’Hospitalet, donde, por ejemplo, Eulalia Valllosera reflexionó sobre “El cuerpo habitado”, o con el Centro de Producción y Creación Artística de Sabadell, La Nau, donde Zush puso en práctica su idea sobre “Spicomannualdígito”, “Sinergia”, “Motoficción”, o con la Escuela de Arte de Vic con la producción titulada “Reciclar la historia, reinventar la memoria” de Joan Fontcuberta, en otoño de 1996. Frecuentemente el fruto de algunos de los talleres se expone en la

Capella de Barcelona y, como ocurre con Arteleku, itineran por algunos espacios muy puntuales, conceptualmente acordes con los planteamientos de ambos. Cuentan con una línea de publicaciones propia donde se recogen los contenidos de los talleres teóricos. A diferencia del caso vasco cuenta con un sistema de financiación mixto, con notable presencia de capital público (Diputación y Ayuntamiento de Barcelona, Generalitat de Cataluña, Ayuntamiento de Sabadell, Universidad de Barcelona) y, también, privado.

Con la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) se amplió la oferta de talleres perfectamente adecuada a la realidad expresiva del arte actual, al tiempo que, inmediatamente después de su inauguración, se evidenciaba el poder dinamizador de las propuestas culturales, localizadas en zonas marginales o deprimidas de los cascos antiguos de las ciudades. A este respecto surgieron en la ciudad Condal iniciativas de diferente perfil, entre ellas la denominada *Tallers Oberts*, abanderada por artistas cuyos estudios de trabajo se encuentran en edificios situados en el casco antiguo, consistente en abrir al público durante una semana al año sus lugares de trabajo, con la doble intencionalidad de entroncarse, si cabe más, con el entorno ciudadano, además de posibilitar otras formas de exposición. Paralelas a estas iniciativas coexisten otras, como la llevada a cabo por la *Associació per a les Arts Contemporànies*, con un espacio a disposición de los artistas afiliados para desarrollar sus trabajos. En esta misma línea, desde la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, se está trabajando en otras propuestas similares, ahora centradas en espacios para los artistas visuales, con una problemática muy específica. Sin salir de la Comunidad catalana podríamos citar otros ejemplos encaminados a la recuperación de arquitecturas convertidos en espacios para la creación, como Tinglado 2, diseñado por la Junta del Puerto de Tarragona, responsable de la cesión de un edificio representativo de la arquitectura portuaria, con una extensión de 900 metros cuadrados, y a salvo de cualquier modificación de su aspecto originario, muy adecuado para realizar instalaciones *in situ*.

Otro ejemplo de arquitectura, parcialmente rehabilitada para uso cultural, lo constituye el edificio diseñado por el arquitecto Ricardo Magdalena, para albergar los talleres de oficios del antiguo Hospicio de Zaragoza, actualmente sede del Museo Pablo Serrano. Pasados los años la adecuación de una de sus naves permanece todavía inconclusa, a la espera de su adecuación, como futuro Instituto Aragonés del Arte y la Cultura Aragonesa, con unas dimensiones a todas luces limitadas para desarrollar dicha

función. Sin embargo, su ordenación espacial, exenta y en bruto, como se encuentra en la actualidad, tan sólo requeriría una leve intervención para dotarlo de una infraestructura puntual, concretada en una mínima inversión, dotando a la ciudad y a sus artistas de un espacio capaz de albergar “talleres de creación”, tanto docentes como en la modalidad de cesión de espacio para realizar un proyecto. Con ello no sólo se llenaría un tanto por ciento muy significativo de la programación del Museo Pablo Serrano, actualmente sin definición propia e infrautilizado, sino también se paliarían las carencias de espacio físicos para trabajar a la que se enfrentan algunos artistas y su posterior exhibición en un lugar adecuado, redundando, sin duda, en la dinamización de un entorno con poca oferta cultural, a pesar de su proximidad con el edificio del Gobierno aragonés, que cuenta con salas de exposiciones sin una programación continuada. Los artistas dispondrían de un lugar irrepetible para realizar instalaciones, performances o cualquier tipo de intervenciones, como ya quedó demostrado durante el año y medio que duro la programación inicial del museo, cuando fue coproductor de un corto experimental rodado en dicha nave bajo la dirección de Carlos Anselem, titulado “Arrebato”, posteriormente presentado al público en la propia nave, o cuando se hizo la presentación de la instalación audiovisual “Tras la piel” del artista Javier Codesal, además de la intervención sobre el espacio creada por el grupo Ecrevisse: como se ve las posibilidades se multiplican en varias direcciones, solamente se precisa definir una programación coherente. Si bien este Museo cuenta con tres espacios inicialmente proyectados para talleres de artistas sus reducidas dimensiones excluyen su funcionamiento colectivo, resultando aptos, sin embargo, para el modelo de cesión temporal para desarrollar un proyecto o para preparar una exposición. Así ocurrió en el caso de los artistas Jean Pierre Müller y Javier Peñafiel que los habitaron durante el tiempo necesario para preparar una muestra luego exhibida en el propio museo. Actualmente su uso es exclusivo para el desarrollo de talleres didácticos dirigidos a los niños.

Zaragoza cuenta, además, con otro ejemplo de recuperación del patrimonio arquitectónico industrial, el antiguo Matadero Municipal, obra del arquitecto Ricardo Magdalena, asimilado para diversos servicios municipales. Una de sus naves se habilitó para uso cultural y se cedió a un grupo de escultores que la utilizaron durante un tiempo como lugar de trabajo, para más tarde cederla al Colectivo Salamandra que imparte talleres de grabado abiertos a diferentes sectores. Constituye, a nuestro juicio, un espacio único con una gran potencialidad para su utilización como “talleres de creación”

de acuerdo a los patrones arriba descritos, lamentablemente, ausente de la programación cultural del Ayuntamiento y, por consecuente, claramente infrautilizado: una programación definida por “talleres de creación” prácticos y teóricos unida a la exhibición de sus frutos junto al intercambio con otras experiencias similares revitalizaría una zona bastante poblada y carente de cualquier equipamiento cultural.

Ocurre, a menudo, que son los artistas los primeros en iniciar un acercamiento a las instituciones, a posteriori las más beneficiadas, recabando colaboración para desarrollar proyectos de plasmación imposible en espacios convencionales, incluso difíciles de desarrollar en sus propios estudios. Apoya dicha argumentación la iniciativa puesta en funcionamiento por los artistas Vega Ruiz y Manuel Prieto, especializados en realizar instalaciones e intervenciones “in situ”, apoyada por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Zaragoza, concretada en la realización en el año 1996 del taller titulado A cielo abierto: un oasis en la ciudad, consistente intervenir el espacio acotado por el Campus universitario, particularmente su estanque, donde en un espacio al aire libre no sólo desarrollaron su propuesta creativa sino que la exhibieron e involucraron en ella, animando a la participación, a la comunidad universitaria y a los habitantes de su entorno. Todavía podríamos citar otro ejemplo de talleres, ahora desde la iniciativa privada, como son los que tienen lugar en la Galería Spectrum dedicada íntegramente a la fotografía, cuyo buen hacer ha trascendido no sólo las fronteras aragonesas sino también las nacionales, colocando a la ciudad como punto de referencia de la creación fotográfica española, merced al esfuerzo realizado durante veinte años por su director Julio Álvarez. Una labor concretada, además, en los festivales y encuentros de fotografía que ha organizado como “Vanguardias”, “Últimas Tendencias”, “Imágenueva”, “En la Frontera”, “Huesca Imagen” y, sobre todo, “Tarazona foto” -a través del cual el nombre de la ciudad de Tarazona se conoce internacionalmente- en la actualidad, lamentablemente, bajo otra dirección y en estado agonizante. Sin embargo, parece que las instituciones oficiales no se han enterado, ni de la eficacia de estos planteamientos ni de la rentabilidad del producto a la hora de crear una imagen de Zaragoza como ciudad cultural y recuperar la vitalidad de antaño. En Zaragoza existen arquitecturas infrautilizadas y en franco abandono, localizadas en barrios fuera de los circuitos culturales establecidos, como es el edificio originariamente destinado a contener los antiguos depósitos de agua de la ciudad, integrado en el paisaje del Parque Pignatelli, que una vez restaurado y definido como “talleres de creación” para artistas, incorporaría, además, nuevos tipos de público a las actividades culturales.

Queda, pues, suficientemente argumentada la conveniencia de incorporar estas propuestas, suficientemente testadas, a las programaciones culturales diseñadas desde nuestras instituciones, como elementos coadyuvadores de la constante renovación de las formas artísticas, particularmente desde la incorporación de las nuevas tecnologías a la expresión artística, como una forma de asumir los desafíos de cara a las políticas culturales que habrán de plantearse de cara al siglo XXI, al mismo tiempo que pueden ser utilizados, no sólo como una forma de recuperar buena parte de nuestro patrimonio arquitectónico, particularmente el industrial, sino también para potenciar a la ciudad culturalmente, convirtiéndola en un foco de atracción paralelo a otro tipo de eventos, rejuveneciéndola por medio de la configuración de otros espacios para la creación.

Para ello sería necesario realizar algunos ajustes en las programaciones y en las partidas presupuestarias, así como en la definición y aprovechamiento de los espacios para ponerlas en vigor, sobre todo teniendo en cuenta que, actualmente, los museos tampoco cuentan con los espacios adecuados para exponer y conservar lenguajes basados en las instalaciones, *media art* y todos sus derivados. Esta carencia se agrava e interrelaciona claramente con los problemas que deben afrontar los artistas para hacerse con un estudio donde desarrollar su producción. Hubo un tiempo en que mayoritariamente se localizaban en el contexto del casco antiguo, aprovechando pisos o locales con la amplitud necesaria para desarrollar sus trabajos. El estado ruinoso de algunos de estos edificios, unido a los planes de recuperación diseñados desde las instituciones, desplazaron a estos profesionales hacia otras zonas, a menudo situadas en barrios periféricos de la ciudad, ya en locales o en pequeñas parcelas donde han buscado estudios a la medida de sus necesidades -como ha ocurrido en Zaragoza en el barrio de Torrero- añadiendo nuevas dificultades a la ya de por sí ardua tarea de la creación artística. Constructores e instituciones podrían colaborar en el enriquecimiento de las artes plásticas, planteándose devolver a los artistas, una vez rehabilitados, una parte de éstos espacios, entroncando a los artistas con su ciudad y enriqueciéndola, sin limitarla exclusivamente a los citados estudios, sino también a planteamientos más amplios relacionados con los “talleres de creación”.

Usos culturales en el entorno de la Alhambra

M^a del Mar Villafranca Jiménez

Un paisaje urbano protegido: El Plan Especial de la Alhambra

Elegir el caso de la Alhambra como ejemplo del papel que, en los últimos años, están ejerciendo el arte y las instituciones culturales en la revitalización de los sectores urbanos próximos a su lugar de emplazamiento pudiera, en principio, resultar paradójico. Sin embargo, no se debe olvidar que la Alhambra es, además de un gran conjunto monumental declarado por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad, una pieza territorial y urbana, un sector de la ciudad con una problemática muy específica que obliga a las instituciones implicadas en su tutela a seleccionar rigurosamente la planificación urbanística de su entorno, especialmente si se tiene en cuenta la existencia dentro del mismo de asentamientos urbanos marginales como los de las laderas sur, de zonas urbanas degradadas (en la colina del Mauror), la ubicación del cementerio municipal o la dificultad que presentan los accesos peatonales y rodados al monumento (estos últimos solucionados en parte mediante la reciente entrada en servicio del nuevo acceso sur), junto a la necesidad de regular los usos tanto de las zonas próximas a los palacios nazaries como las del extenso entorno que lo rodea que es, además, la mayor zona verde con que cuenta la ciudad de Granada.

Antes de exponer cómo se ha ido gestando históricamente la “colonización” cultural de la Sabika (denominación del promontorio donde se construyó el monumento islámico) y las repercusiones sociales y urbanas derivadas de este proceso, habría que referirse a la funcionalidad estética de la Alhambra que, estrechamente ligada a su consideración histórico-artística, establece las claves para comprender urbanísticamente el lugar y sus desarrollos desde una visión contemporánea. Si se tiene en cuenta que su funcionalidad práctica en tanto que recinto urbano con vida propia virtualmente ha concluído, nos encontramos ante un sector urbanístico atípico y de gran complejidad cuya puesta en valor, o si se prefiere, cuya revitalización debe vincularse a usos culturales y recreativos complementarios o alternativos a la visita del monumento. “Hoy la Alhambra es un ámbito de y para la fruición estética y la memoria histórica” (Revilla Uceda, 1991:

p. 127-134). Esta frase resume elocuentemente la filosofía que ha venido presidiendo las actuaciones del Patronato de la Alhambra en la última década, actuaciones acertadas en algunos casos y fuertemente contestadas en otros.

La noción de “paisaje” como parte integrante de un monumento histórico ya se indicó tímidamente en la Carta de Atenas de 1931 y se expresó con mayor radicalidad en la del Restauro de 1964. En ambos casos se trataba de reaccionar a la filosofía de la conservación que había convertido en centro de atención al monumento aislado o, a lo sumo, a su entorno más inmediato. En 1973, Rosario Assunto publicaba un texto fundamental (Rosario Assunto, 1973) para entender las relaciones entre paisaje y territorio, entre espacio y lugar. Para Assunto el paisaje es un territorio individualizado y el lugar un espacio con forma individualizada por la naturaleza y por la historia.

La Alhambra como lugar y como paisaje posee unos valores culturales y estéticos incuestionables que la han convertido en Patrimonio Universal. Aunque muy brevemente vamos a señalar algunos aspectos fundamentales para entender lo que ha sido su funcionamiento histórico y la imagen resultante del mismo, de la cual deriva su valor estético. Fue una ciudad separada administrativa y organizativamente de la ciudad de Granada, a tal separación contribuyó su emplazamiento en un enclave topográfico accidentado y privilegiado (meseta de una elevación alargada en dirección este-oeste, paralela al río Darro), se relaciona con la ciudad baja a través del valle de la Sabika transformado en olmeda y con la naturaleza a través del territorio de explotación agrícola que lo rodeaba y del cual sólo ha llegado hasta nosotros, aunque bastante transformado, el Generalife. Como se comprueba, una cualificación estética que se vio reafirmada por su formalización urbana y arquitectónica en colina con perfil acentuado por el amurallamiento del recinto y también por una formalización paisajística como resultado de la explotación de su territorio inmediato en fincas de recreo a través de un complicado sistema hidráulico del cual queda todavía hoy mucho por saber. Podríamos decir que el lugar posee una valoración estética añadida a la de su arquitectura que privilegia aun más este singular espacio urbano. La Alhambra no es un conjunto arquitectónico aislado, es un monumento enclavado en un lugar pleno de significados en cuya valoración y recuperación debe insistirse.

Junto a ello y desde una perspectiva estrictamente territorial, ha existido la tendencia histórica de elegir la colina de la Sabika como espacio predilecto para la instalación de centros culturales, ya sea en edificios rehabilitados o construcciones de nueva planta, justificándose siempre tal elección en las lógicas resonancias históricas y

culturales del lugar. En la actualidad, esta tendencia, que sin duda hemos de ponderar, sigue funcionando conceptualmente como referente espacial pero no en su operatividad, produciendo, en más de un sentido, una infrautilización de dichos centros cuya oferta cultural, por muy cualitativa que sea, no puede competir en atractivo con la representada por el monumento nazarí. Recordemos que en torno a la Alhambra o incluso formando parte de ella se encuentran las siguientes instituciones: el Museo de la Alhambra, el Museo de Bellas Artes de Granada, los edificios conocidos como “Nuevos Museos” convertidos hoy en reserva visible y almacenes de todos los museos dependientes de la Junta de Andalucía en la ciudad, el pequeño Museo “Angel Barrios”, el Carmen de los Mártires, el conjunto formado por el Auditorio, el Archivo y la Casa-Museo “Manuel de Falla”, el Carmen-Fundación Rodríguez-Acosta, el Instituto Gómez-Moreno y las Torres Bermejas que formaron parte del recinto defensivo de la Alhambra y para las que también se ha pensado dar un futuro uso cultural como espacio expositivo. Un conjunto nada despreciable de infraestructuras cuyas potencialidades de cara al consumo cultural deberían ser aprovechadas como ofertas de ocio complementarias o alternativas, a la que representa la propia visita a la Alhambra, sobre todo si se tiene en cuenta el sistema de reserva de entradas al recinto alhambrense, plenamente justificado por razones de conservación, que obliga al visitante a organizarse el tiempo libre que le resta hasta la hora fijada para su acceso a los palacios nazaríes.

La situación descrita se encuentra íntimamente relacionada con el problema de accesibilidad desde la ciudad a la colina de la Alhambra, problema cuya solución fue considerada prioritaria en el *Documento de Avance del Plan Especial de Protección de la Alhambra y Reforma Interior de los Alijares*, aprobado definitivamente el 31 de marzo de 1989. El Plan venía a cumplir con las determinaciones de protección integral del monumento y de ordenación de su entorno contenidas en el Plan General de Ordenación Urbana de Granada (1985) y con las previsiones de la Ley del Patrimonio Histórico Español (1985). El perímetro del recinto y de la zona protegida por este Plan Especial rectificaba una delimitación anterior (Real Decreto 1.109/79 de 20 de febrero) que estuvo vigente hasta la resolución de la Dirección General de Bienes Culturales de 24 de enero de 1989 por la que se incoaba el expediente de declaración como Bien de Interés Cultural al Conjunto Histórico de la Alhambra y el Generalife. En la presentación pública de este importante documento urbanístico se expresaba la voluntad política de potenciar la relación urbana entre la Alhambra y Granada y la necesidad de ampliar la oferta de equipamientos ciudadanos en consonancia a las propuestas contempladas en el propio

Plan Especial (A.A. V.V. 1986: p. 8). Tuvo la particularidad de ser el primer plan de estas características que se aprobaba en España para un conjunto monumental tras la entrada en vigor de la mencionada Ley del Patrimonio y entre los numerosos premios y reconocimientos que recibió cabe destacar el Premio Nacional de Urbanismo de 1987 concedido por el M.O.P.U. en el apartado de instrumentos de planeamiento urbanístico elaborados en desarrollo de un planeamiento municipal.

Trancurridos más de diez años desde la publicación del *Avance del Plan Especial de la Alhambra y los Alijares* (Granada, 1986), muchas de las previsiones y propuestas contenidas en este documento, en especial la referida a los usos culturales en su entorno y la relación de la Alhambra con la ciudad, siguen sin haberse desarrollado convenientemente, lo que ha llevado a acentuar todavía más la desconexión histórica entre este bien patrimonial y la ciudad de la que forma parte y a generar una enconada polémica institucional que ha trascendido hasta el Congreso de los Diputados. Cuando las distintas administraciones competentes en la tutela y gestión del monumento se están planteando la reforma del organismo denominado Patronato de la Alhambra y la revisión del Plan Especial, cabría recordar de nuevo la necesidad de diversificar ordenada e inteligentemente la oferta de consumo cultural que ofrece el entorno alhambrense y optimizar su rendimiento de una forma controlada sin caer en una musealización sin sentido del lugar.

La concentración de museos, instituciones culturales y residencias de artistas en torno a la Alhambra

Con la incorporación de la Alhambra al patrimonio del Estado a partir de 1870 y la asunción de los valores conservacionistas y de disfrute público de los bienes culturales por parte de los gobiernos postilustrados se asiste a la decadencia de su tradicional función urbana y a la progresiva cualificación cultural del monumento y de sus espacios circundantes. Dicha cualificación tiene bastante que ver con la historia de algunos museos granadinos que van a ser alojados en sectores muy concretos de la Alhambra (como es el caso del anteriormente citado Museo de la Alhambra) y del Palacio de Carlos V (el Museo de Bellas Artes está instalado en el sector oriental de la planta principal del edificio) y también con la aparición de las primeras iniciativas turísticas de la ciudad.

Aunque sin una clara organización, los usos museísticos del palacio nazarí ya habían sido tenidos en cuenta por una de las personalidades más vinculadas a su historia, Manuel Gómez-Moreno González, arqueólogo especialista en arte islámico, pintor y

activo secretario de la Comisión Provincial de Monumentos de Granada, institución que en esa época era la encargada de gestionarlo. A mediados del siglo XIX el viajero que recorría la Alhambra podía también contemplar en algunas de sus salas los objetos más preciados de su colección arqueológica, entre ellos el gran jarrón de loza vidriada conocido como “Jarrón de las Gacelas”, la pila de mármol con inscripción alusiva a Muhammad III y las losas sepulcrales de los monarcas nazaríes. Posteriormente Gómez-Moreno amplió el espacio expositivo a las “habitaciones de Carlos V” y a las dependencias en torno al Mexuar incluído el Cuarto Dorado. La colección arqueológica de la Alhambra continuó enriqueciéndose paulatinamente como consecuencia de los hallazgos y excavaciones practicadas desde finales del siglo XIX, haciéndose cada vez más necesario contar con un espacio museístico adecuado para conservar y exponer los fondos.

El *Plan General de Conservación de la Alhambra*, redactado por el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco en 1917, vino a dar un notable impulso al todavía non nato museo alhambrense al definirlo como parte complementaria del propio palacio, “verdadero archivo histórico-artístico” del monumento (Velázquez Bosco, 1917), para cuya instalación se destinaba el sector del “Palacio de los Gobernadores”, lugar que ha ocupado el centro desde 1942, fecha de su constitución legal como Museo de la Alhambra, hasta 1995 en que se desmontó para ocupar la planta baja del Palacio de Carlos V.

Sin embargo, la figura que más impulsará el destino museográfico del conjunto monumental de la Alhambra será Leopoldo Torres Balbás, su arquitecto conservador desde 1923 a 1936. Entre sus propósitos estuvo el favorecer la ubicación de muchas de las piezas singulares de la colección en emplazamientos privilegiados del recinto monumental como el montaje del conocido “Arco de las Orejas” (antigua Puerta del Arenal que se abría en unos de los ángulos de la Plaza de Bibarrambla y que había sido derribada entre 1873-84 después de un largo proceso que acabó con su declaración como Monumento Nacional en 1881) en el bosque de acceso a la Alhambra, la “Sala de los Reyes”, las “habitaciones de Carlos V”, el “Palacio de los Gobernadores”, el Palacio de Carlos V (en cuya crujía de poniente quedó instalado el grueso de la colección arqueológica), entre otras estancias, cuyo recorrido continuado permitió enriquecer y comprender de una manera integral la propia arquitectura que las contenía. Una vez más, el arquitecto madrileño volvió a demostrar, en este caso a través de sus actuaciones museográficas, su carácter precursor y plenamente contemporáneo. Conviene en este sentido recordar que sólo a partir de 1974 el Consejo Internacional de Museos,

dependiente de la UNESCO, amplió el concepto de museo a los monumentos históricos que tuvieran tal naturaleza por sus actividades de adquisición, conservación y comunicación.

Después de la contienda civil y tras azarosos episodios de montaje y desmontaje del museo éste quedó instalado definitivamente en el sector conocido como “Palacio -o Casa- de los Gobernadores”, sobre la sala del “Mexuar”, extendiéndose el espacio expositivo al sector comprendido entre ella y la galería alta de poniente del “Patio de los Arrayanes”, una superficie que muy pronto se manifestó insuficiente para albergar los cuantiosos fondos del museo, especialmente numerosos a partir de su conversión, en 1962, en Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán. La importancia que de cara a la comunidad científica nacional e internacional fue adquiriendo paulatinamente esta institución junto a la falta manifiesta de espacio para dar respuesta a las necesidades relacionadas de la nueva museología, iba a justificar una de las actuaciones más polémicas de cuantas se han llevado a cabo hasta la fecha: la construcción de los llamados “Nuevos Museos” en el lugar denominado como Fuentepeña. La elección de este emplazamiento, compleja y difícil para el organismo que regía el Monumento desde 1940, el Patronato de la Alhambra, se escogió por la relación de continuidad con el itinerario de visita al recinto. Para su construcción se aconsejó un enfoque arquitectónico formalizado a partir de pabellones ajardinados cuyos módulos se adecuaran a la proporcionalidad de los volúmenes alhambrenos. Igualmente se advertía que presentara fachada en distintos planos con la inclusión de terrazas y jardines. La elección deja traducir un error teórico en la interpretación paisajística del entorno monumental al permitir la destrucción de las huertas preexistentes, formalizadoras, como se ha dicho al principio, de un determinado espacio histórico de evocaciones agrarias siendo consideradas globalmente como superficie indiferenciada. Un valor que, a pesar de la colonización arquitectónica indiscriminada del lugar, puede rastrearse todavía a partir de los fragmentarios vestigios de olivares y de sus huertas sobre paratas. Pero además, desde una perspectiva museística, tampoco resolvió nada pues una inesperada e inexplicable decisión de la Dirección General de Bellas Artes propuso la concentración de todos los museos dependientes del Estado en esta nueva edificación, disposición que, afortunadamente no llegó a materializarse. No obstante, la inoportuna arquitectura de los “Nuevos Museos”, que incluso fue levantada ilegalmente sin contar con la correspondiente licencia de obras, ha sido en los últimos años convertida en el almacén que, a modo de reserva visible, acoge buena parte de los fondos del Museo de la

Alhambra, del Museo Arqueológico de Granada y del de Bellas Artes. En el Plan Especial de la Alhambra se aconsejaba que una parte de su edificación se destinara a escuelas y a pequeños talleres para promocionar las artesanías aún existentes en la práctica profesional de restauraciones y obras de la Alhambra.

También dentro del recinto monumental hay que destacar el papel del Palacio de Carlos V como elemento arquitectónico de primer orden y su función como espacio expositivo. Sobre todo porque al margen de las interpretaciones de la crítica romántica que denostaban la implantación soberbia e intrusa del clasicismo de sus trazas cristiano-occidentales en el corazón mismo del único legado del Islam en suelo europeo, la terminación de sus inacabadas estructuras renacentistas tuvo, precisamente, una justificación museística (Villafranca Jiménez, 1992: p. 245-251). Desde 1865 en que se formula por primera vez la idea hasta 1958 en que se inaugura oficialmente el Museo de Bellas Artes de Granada transcurrieron más de setenta años de debates y controversias donde se sucedieron las ideas, los proyectos y las actuaciones cuya dinámica parece no haber concluido todavía. En 1995 se ha terminado el último trabajo de restauración monumental en el edificio, afectando a su planta baja, para instalar el Museo de la Alhambra, que será inaugurado a finales de 1997. La planta alta acoge, como se ha dicho anteriormente, el Museo de Bellas Artes de la ciudad, parte de cuyos fondos se exhibieron hasta 1995 en once salas. Una intervención reciente ha reestructurado esta distribución al objeto de cualificar los fondos expuestos y conformar una sala de exposiciones temporales al tiempo que ha llevado a cabo actualizaciones de naturaleza museográfica.

La casa-museo dedicada a la memoria del músico y compositor granadino Ángel Barrios se encuentra en la principal arteria de comunicación del recinto urbano de la Alhambra, la Calle Real. Esta localización hace de este pequeño museo uno de los más visitados de la ciudad en los últimos años, quizá beneficiado indirectamente por el sistema de reserva de entrada a la Alhambra y por ser gestionado por el Patronato del monumento. Se trata de un museo-ambiente que recoge cuadros, libros, cartas, partituras e instrumentos musicales de Angel Barrios, discípulo de Falla y amigo de Federico García Lorca y de otros jóvenes de la Generación del 27 que se reunían en la Taberna del Polinario, negocio que regentaba el padre del músico.

Fuera del sector palatino se distribuyen, orientadas al Sur, el resto de las instituciones culturales que antes señalamos. Su emplazamiento privilegiado hace que todas ellas posean un rasgo común, además de su finalidad cultural, la integración de su arquitectura con el paisaje al que se abre en contraposición a la mole neoárabe del Hotel

Alhambra Palace, una de las intervenciones más radicales en el entorno monumental, inaugurado en 1910 y destinado a un turismo de lujo que podría, a partir de la fecha, alojarse en un hotel semejante a los “Ritz” y los “Palace” de las grandes capitales europeas (Juan Bustos, 1996).

En el Plan Especial se insistía en la necesaria conexión urbanística entre todos estos espacios como vertebradora de itinerarios de visita alternativos al recinto histórico de la Alhambra y especialmente importante por su situación de contacto con la ciudad. Partiendo de la reurbanización de la plaza que rodea a las “Torres Bermejas” (a las que se piensa dar en el futuro un uso expositivo) podrían conformarse dos paseos, uno orientado a la búsqueda de senderos peatonales sobre los bosques y alamedas de la Alhambra y otro que mantenga la continuidad viaria de la calle conocida como Callejon del Niño del Rollo donde se emplazan tanto el Instituto Gómez Moreno como la Fundación Rodríguez-Acosta.

El Instituto Gómez-Moreno fue inaugurado en 1982 en un edificio de nueva planta junto al Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta, debido al arquitecto José María García de Paredes y financiado por la Caja de Ahorros de Granada. El museo ofrece la imagen seleccionada de la colección artística iniciada por Manuel Gómez-Moreno González y continuada por su hijo Manuel Gómez-Moreno Martínez que evidencia los dimensionados y cualificados intereses histórico-artísticos de sus propietarios, un legado patrimonial donde están representadas desde las hachas prehistóricas a la pintura contemporánea. Es al mismo tiempo un importante centro de investigación especializado al encontrarse en el mismo recinto la mayor parte del archivo documental de la familia y su extensísima y aquilatada biblioteca.

La Fundación Rodríguez-Acosta, institución privada sin ánimo de lucro, instalada en el Carmen del mismo nombre construido a principios de siglo a iniciativa del pintor Jose M^a Rodríguez-Acosta para conservar su legado, puede erigirse en expresiva manifestación de la capacidad de respuesta cultural que Granada puede ofrecer tanto a sus ciudadanos como a sus visitantes. Se trata de un espacio en el que los volúmenes arquitectónicos dialogan admirablemente con los jardines adyacentes que se distribuyen escalonadamente adaptándose al desnivel del terreno al tiempo que incorporan la visión privilegiada del paisaje urbano que se ofrece como fondo. Como institución museística conserva importantes obras de arte aunque lo más destacado de su labor lo constituyen las excepcionales exposiciones temporales que organiza, en colaboración con otras entidades, coincidiendo con la temporada de verano, especialmente durante las fechas en las que

tiene lugar la celebración del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Además, en un sector anexo al carmen se encuentra la residencia de pintores que acoge durante la temporada estival a alumnos de todas las facultades de Bellas Artes de España que han obtenido la beca de paisaje que subvenciona la Fundación.

Otro de los itinerarios culturales que debiera potenciarse es el que se ubica en el denominado borde de los Mártires. Lo constituyen el Carmen del mismo nombre y el complejo dedicado a Manuel de Falla formado por el Auditorio, el Archivo y la Casa-Museo, tres instituciones complementarias que enriquecen el conocimiento del personaje al que deben su existencia al tiempo que contribuyen, con su emplazamiento, a esa cualificación del significado cultural del espacio donde se encuentran instaladas.

El “Carmen de los Mártires” se levanta en el lugar donde existió un antiguo convento de carmelitas descalzos. La edificación, cuyo autor desconocemos, se construyó entre 1852 y 1858 a instancias del general carlista Carlos Calderón, conformando una de los más interesantes conjuntos andaluces de jardinería y arquitectura de corte romántico, especialmente atractivo por la incorporación de lo pintoresco. Tras varios cambios de titularidad, fue comprado por el Ayuntamiento granadino en 1957 que acometió algunas obras de acondicionamiento incorporando sus excepcionales jardines al censo de los escasos espacios verdes con que contaba la ciudad. En 1973, en pleno auge especulativo y sin tener en cuenta la protección legal que amparaba el Jardín, tras su declaración como monumento el 27 de octubre de 1943, el Ayuntamiento decide convertir el lugar en equipamiento hotelero. La reacción indignada de los granadinos, que se manifestaron públicamente en contra del proyecto, pudo frenar en parte la tentativa especuladora, aunque para entonces los destrozos ocasionados por la maquinaria excavadora habían arrasado parte de su arquitectura y se había procedido a la masiva tala de árboles de la zona boscosa del sector pintoresco. Estos hechos produjeron un considerable deterioro físico del lugar que se ha intentado paliar en los últimos años con restauraciones parciales que no terminan de responder a un proyecto director que defina las pautas de las intervenciones que restan y las concilie con el entorno alhambrense y de una solución de usos más cualificada que la que hoy tiene (el palacete es utilizado por el municipio como negocio inmobiliario que se alquila para distinto tipo de celebraciones incluido el de las bodas civiles que debe officiar el Ayuntamiento). El Plan Especial proponía para esta zona la recuperación de las antiguas trazas de los jardines junto a otras pautas geométricas de ordenación cuya evidencia es todavía apreciable en el lugar a pesar del deterioro físico, la restauración del sector pintoresco, incluido el lago y el “Mirador de San Juan”. Para el

sector que colinda con los terrenos de la Alhambra se sugiere el diseño de jardines escalonados así como la conexión peatonal desde dicha ladera con los parques previstos en el área de los Alijares. Un itinerario que abunda en el sentido comunicativo del espacio circundante que está presente en todo el documento urbanístico.

Junto al Carmen de los Mártires se encuentra el Auditorio Manuel de Falla inaugurado el 10 de julio de 1978 como culminación de un largo proyecto cultural que se había iniciado en 1962 al adquirir el municipio granadino, con fines museísticos, el Carmen de la Antequeruela en el que había vivido el compositor gaditano hasta 1939. En un ejemplo admirable de intervención arquitectónica sobre un espacio histórico consolidado de tan alta significación paisajística, el arquitecto José María García de Paredes, al que unían vínculos familiares con Falla, por su casamiento con Maribel Falla, la única sobrina y heredera del compositor, supo conciliar admirablemente la arquitectura de calidad, la funcionalidad del edificio y el respeto al entorno circundante. El Auditorio mantiene una programación anual de incuestionable relevancia artística, es también la sede de la Orquesta Ciudad de Granada y acoge uno de los centros de investigación musical más importantes de España, el Archivo Manuel de Falla.

Por último, la Casa-Museo Manuel de Falla está situada en el Carmen del Ave María en el sector conocido como Antequeruela Alta. En ella vivió el músico desde finales de 1921 hasta su marcha a Argentina el 18 de septiembre de 1939. Gracias a la generosa donación de los herederos de Falla que cedieron muebles, objetos y enseres personales, a los dibujos que de las distintas estancias del carmen realizó el grabador granadino Hermenegildo Lanz en 1939 y de los documentos gráficos conservados, pudo llevarse a cabo la reconstrucción de los diferentes ambientes de la casa.

La revitalización del entorno urbano: propuestas y realidades.

El Plan Especial de la Alhambra dividía el amplio territorio en siete zonas unitarias con diversas propuestas de actuación en función de los problemas que cada sector presentaba. Para un mejor conocimiento de esta división espacial se resumen a continuación las zonas establecidas:

1. Bordes del recinto monumental. Se trata de los bordes del casco urbano de la ciudad que inciden física y paisajísticamente sobre el monumento y que en el documento urbanístico se distribuyen en los siguientes:

- Ladera del río Darro. En ella se planteó la creación de una serie de pequeños jardines, tipo parques y equipamientos, con objeto de revitalizar esta zona deteriorada del

borde del río cuyo régimen de uso y accesibilidad quedaba sometido a regulación del Patronato de la Alhambra para garantizar la seguridad del monumento. En este sentido se contempló el acondicionamiento de la "Fuente del Avellano", lugar de alta significación literaria para los granadinos (completamente abandonado en la actualidad), de los Jardines de la denominada Puerta de Guadix, un nuevo trazado de la Cuesta de los Chinos (sólo desarrollado en parte), del jardín del Rey Chico para el que se proponía su recuperación como espacio público de juegos, dadas las excepcionales condiciones de suavidad topográfica y situación junto al barrio del Albaycín (actualmente, la inexplicable autorización para construir un edificio neorracionalista destinado a convertirse en restaurante de lujo con vistas incomparables en el lugar ocupado por la antigua sala de fiestas conocida como Rey Chico, pone de manifiesto hasta que punto las propuestas contenidas en un Plan amparado por la legalidad dejan arbitrariamente de tener "vigencia"). Junto a esta solución, la principal intervención la centraba la construcción de un puente peatonal que uniera esta zona con el Paseo de los Tristes con la finalidad de favorecer la accesibilidad entre ambos márgenes del río Darro y que tampoco se ha realizado. Otra de las previsiones de esta zona que interesa destacar es la referida al Hotel Reuma, edificación de principios de siglo cuya nombre alude a su localización en este sector umbrío del río y que sólo funcionó como tal un año. Su estado es de un lamentable abandono por lo que el Plan preveía su expropiación para equipamiento público sugiriendo la instalación de una biblioteca, un centro de estudios avanzado o un pequeño museo monográfico. Nada de esto se ha realizado por lo que la zona sigue ofreciendo el mismo o peor aspecto que hace diez años.

Junto a estas y otras propuestas, se insiste en la necesidad de habilitar el antiguo trazado histórico que permitía el acceso a la ciudadela de la Alhambra desde este sector de la ciudad uniendo las denominadas Cuestas de los Molinos y de los Chinos con la Puerta de las Armas, una solución cuyo tratamiento sería exclusivamente de limpieza de arbustos y recuperación de sus trazas históricas con formas blandas. Propuesta que como la mayoría de las determinaciones del Plan todavía no se ha desarrollado.

- Huertas del Generalife. Se apuesta por la conservación y potenciación de los usos agrícolas actuales, con la renovación y arreglo de su actual infraestructura de regadíos. La acertada previsión del Plan se ratificó en la determinación del perímetro de protección del Conjunto Histórico de Granada aprobado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía en 1993.

- Ladera Mauror-Goméz. Se trata de un asentamiento urbano consolidado sobre la difícil topografía de la ladera del Darro hasta el punto de alcanzar la edificación el mismo borde físico del río. El desarrollo de la trama urbana de esta zona de la ciudad se originó siguiendo la propia topografía de la ladera por lo que la mayoría de las conexiones transversales se han resuelto históricamente con escaleras que han venido a salvar lo fuertes desniveles entre los distintos itinerarios longitudinales. Esta formalización ha originado numerosos espacios vacíos y elementos públicos que, salvando los desniveles, constituyen privilegiados miradores abiertos al vecino barrio del Albaycín y al propio río. Los principales problemas reseñados en el Plan son su mala orientación (norte), la dificultad en el acceso, la falta de continuidad de sus itinerarios peatonales, la deficitaria dotación de infraestructuras así como la incapacidad de los edificios existentes para resolver estos problemas. Todo lo cual convierte a la zona en un lugar fuertemente degradado para la que se propone como objetivo básico la rehabilitación del área (con dotación de una ordenanza de edificación y conservación tipológica, arquitectónica y de control de usos), de cara a la implantación de una serie de actividades culturales que integren el propio uso del monumento de la Alhambra con el centro histórico de la ciudad. También se proponen discretas regularizaciones de la trama urbana que permitan la continuidad física de sus calles al tiempo que resuelva los problemas de accesibilidad y comunicación de la zona. Así mismo se incluye como objetivo básico en este sector la reordenación y el control de acceso a la Alhambra por la Cuesta de Gómez. Este objetivo se ha convertido en uno de los “caballos de batalla” más fuertes de cuantos ha tenido hasta la fecha el Plan. Actualmente, tras la construcción y puesta en servicio del acceso sur en 1994, la Cuesta de Gómez sólo es traficable al transporte público sin que los autobuses sean todavía eléctricos. Durante un año (1995) estuvo en funcionamiento un tren eléctrico que realizaba un circuito completo por el monumento conectando éste con la ciudad a través de este acceso. El cambio político en el gobierno municipal y los compromisos electorales adquiridos por el alcalde del Partido Popular con el sector del taxi y del comercio instalado en esta zona impidieron la renovación de la contrata que venía prestando este eficaz y ecológico servicio público.

- Ladera de la Sabika- Torres Bermejas. Este área presenta unas características más apropiadas para definir los usos complementarios o alternativos a la visita gregaria que se sigue practicando actualmente en el monumento nazari. Por una parte se encuentran las Alamedas, que a pesar del deterioro físico de sus masas forestales debidas a los efectos del tráfico rodado de los últimos años y del ataque de grafiosis que

padecieron los olmos, constituyen uno de los más impresionantes y bellos paseos de Europa cuyo uso peatonal debería defenderse a ultranza. En la parte más alta de la ladera y por influencia de la Alhambra ha existido la tendencia histórica anteriormente aludida a emplazar instituciones culturales hoy dependientes de las distintas administraciones del Estado así como importantes asentamientos hoteleros. El Plan prevé para el futuro la limitación de este tipo de usos que puede entenderse desde un punto de vista conservacionista pero que, en el caso de los culturales, creemos que el Patronato gestor del monumento debiera modificar en el futuro su política de colaboración con el resto de instituciones ubicadas en su entorno y favorecer la difusión de la oferta cultural que representa el conjunto urbano de la Alhambra.

Para el sector se contemplan algunas expropiaciones con fines de ordenación urbanística y conexión de previsibles itinerarios peatonales en distintos solares junto a la Plaza de Torres Bermejas, Callejón del Niño del Rollo, Plaza del Hotel Alhambra Palace y Cuesta del Realejo.

- Borde de los Mártires. Se trata del espacio público constituído por la finca denominada Carmen de los Mártires, actualmente de propiedad municipal, que además de su arquitectura posee, como se ha dicho anteriormente, uno de los mejores ejemplos de jardín romántico de Andalucía. Varias veces a punto de ser destruido, ha podido rehabilitarse sólo en parte. Su inconstante horario de apertura hace que no pueda ser disfrutado en toda sus posibilidades por los ciudadanos y visitantes. Para esta zona el Plan sugería la recuperación de las antiguas trazas de los jardines y el diseño de otros nuevos escalonados en la ladera colindante con la Alhambra así como la conexión peatonal desde dicha ladera con los nuevos parques previstos para el sector de los Alijares.

2. *Barranco del Abogado*. Esta zona comprende el área situada en la ladera sur del terreno de los Alijares a ambos lados de la vaguada. Desde los años 40 se produjo un paulatino asentamiento urbano de viviendas autoconstruidas que alcanzó un fuerte crecimiento en los 60, lo que llegó a provocar la colmatación de la vaguada y su extensión hacia las laderas del sur que conectan con las huertas de los Alijares. Se trata de un barrio degradado, con carencia de todo tipo de equipamientos públicos, con una baja calidad en las infraestructuras y dificultad en los accesos. El Plan proponía acertadas soluciones para el lugar con el objetivo de dotar de equipamientos públicos, la reurbanización de la calle principal del barrio como eje regularizado de comunicación, el tratamiento paisajístico y el control de la edificación en la zona afectada por el trazado del acceso sur a la Alhambra y la reurbanización del camino del cementerio. Construido el nuevo acceso sur a la

Alhambra, el resto de las propuestas para esta zona no se han realizado, existiendo actualmente una fuerte tensión urbanística por ocupar con usos residenciales de lujo el extremo sur de la ladera.

3. *Recinto histórico-monumental.* Al margen de los distintos programas de investigación arqueológica, de restauración, conservación y catalogación de elementos, lo más destacado para esta zona es la propuesta de usos con la potenciación de la Iglesia de Santa María para actividades eclesíásticas, el mantenimiento de los usos comerciales y ordenación de la Calle Real, la localización de pequeños kioscos controlados por la propia administración a lo largo de las alamedas y bosques de la Alhambra y la reutilización de las torres de la muralla para alojar los talleres artesanos del servicio de restauración del Patronato. La mayor parte de las propuestas previstas para este sector se han desarrollado a lo largo de los últimos años siendo la más espectacular el desalojo de las oficinas y servicios de representación del Patronato del Palacio de Carlos V y la rehabilitación de toda la planta baja del mismo edificio para alojar el Museo de la Alhambra (anteriormente denominado Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán) que hasta ese momento ocupaba un sector del palacio nazarí conocido como “Casa o Palacio de los Gobernadores de la Alhambra”.

4. *Aljares.* Se trata de una zona de gran significación estratégica que ya fue objeto de expropiación por parte de la Junta de Andalucía ante el peligro de construcción de una urbanización de lujo. Constituye un complejo terreno conformado a partir de un conjunto de distintos elementos dispersos que ocupan una posición de borde y al mismo tiempo de transición entre el recinto amurallado y el suelo rústico. El Plan aconsejaba su transformación como equipamiento público y lugar de esparcimiento mediante discretas intervenciones que garantizaran el carácter semirural de este espacio. Nada más lejos de la realidad. La construcción del nuevo aparcamiento, taquillas y zona de recepción del monumento, fruto de un concurso internacional de ideas, es todo lo contrario al concepto de respeto al que se alude en el Plan Especial, una arquitectura de gran impacto visual fuertemente contestada desde distintas instancias, incluida la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que recuerda más la entrada de un recinto carcelario que la de una finca palatina de recreo como era el Generalife. Dicha actuación choca violentamente con el trabajo de recuperación paisajística de entorno rural que se persigue para otros elementos enclavados en la zona como son el Parque del Cementerio, el de los Aljares y el del Cerro del Aire.

5. *Cementerio.* El Plan Especial no entraba en detalle ni planteaba en sus documentos la oportunidad del posible traslado futuro del cementerio de la ciudad a otro lugar más idóneo, aunque sí se reconoce la situación actual de saturación del mismo.

Conclusión

Como conclusión a estas breves reflexiones quisiéramos subrayar la necesidad de reorientar el uso turístico y ciudadano de la Alhambra que, hasta ahora ha adoptado la forma de visita autónoma al monumento, a veces reducido al sector palatino, y al margen de la ciudad de la que forma parte especialísima. Tanto las aportaciones del nuevo sistema de acceso rodado como la necesaria restitución de los caminos peatonales y de transporte público no contaminante deberían contribuir a paliar los efectos perniciosos de la masiva afluencia de turistas que casi por oleadas se concentran por unas horas en el monumento durante la temporada estival y fomentarse los usos culturales que ya posee este sector urbano, incluso ligándolo a itinerarios de la ciudad baja que comiencen o culminen en ellos, tal y como hemos apuntado anteriormente. Para ello ha de trabajarse en la búsqueda de acciones concertadas entre las distintas instituciones gestoras.

Hoy la colina de la Alhambra está en condiciones de devolver, a partir de las nuevas actividades recreativas y culturales que genera su espacio de gran calidad, una estructura y un modelo de desarrollo extensivo y complementario a la ciudad de Granada. Sobre todo para posibilitar un nuevo tipo de visita turística, cultural o recreativa que permita generar una economía más progresiva y desarrollada al conjunto de la ciudad y el uso de un bien cultural como intercambio y comunicación entre pueblos de diferentes latitudes y culturas, como ejemplo de las posibilidades y capacidades de oferta aquilatada de ocio y tiempo libre que posee no sólo el Conjunto Monumental sino también su zona de influencia conformada, como se ha visto, bajo la estela de su excepcional legado histórico.

Referencias bibliográficas:

- A.A.V.V. (1986), *Plan Especial de Protección y Reforma interior de la Alhambra y Aljares*. Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Granada y Patronato de la Alhambra.
- ASSUNTO, Rosario (1973), *Il paesaggio e l'estetica*. Nápoles, 2 vols.
- BUSTOS MARTÍNEZ, Juan (1996), *Granada, un siglo que se va*. Corporación de Medios S.A.
- REVILLA UCEDA, Mateo (1992), “La Alhambra: arquitectura y lugar”, *Cuadernos de la Alhambra*. Nº 27, Patronato de la Alhambra y el Generalife: p. 127-134.

VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo, (1917), *Plan General de Conservación de la Alhambra*, 3 de diciembre de 1917. Archivo de la Alhambra, legajo 341.

VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M^a del Mar (1992), "La reutilización de una arquitectura histórica: el Palacio de Carlos V como contenedor de obras de Arte". *Cuadernos de la Alhambra*, nº 27. Patronato de la Alhambra y el Generalife, 245-251.

Cultivando la memoria póstuma y el anhelo que no llega.

Sobre arte y rehabilitación en la ciudad de Vigo

Alberto González-Alegre

Introducción general y antecedentes. El Museo de Castrelos. La plaza de la Princesa.

El Castro. El viejo ayuntamiento

Nunca como en la actualidad el debate sobre reutilización de arquitecturas históricas en desuso, y en especial las propuestas de reconversión en lugares para el arte, ha tenido en la ciudad de Vigo tantas voces y atenciones públicas. Hoy mismo se mantienen vivas, tal vez languideciendo pero aún vivas, las discusiones sobre la incorporación al catálogo de arquitecturas con un destino cultural de al menos tres edificios señalados: Estación Marítima de Trasatlánticos, Palacio de Justicia, y antigua estación de RENFE. Asimismo, en un estadio que irónicamente podríamos considerar como de paralización avanzada, sigue en pie el proyecto de Museo del Mar que, con elementos de nueva planta trazados por Aldo Rossi en colaboración con César Portela, habrá de rehabilitar el viejo matadero municipal de Alcabre³.

Curiosamente, el debate hoy más activo y también más unánime, al menos en sus presupuestos básicos, es el referido a la necesidad de un Centro de Arte Contemporáneo, debate que se origina cuando se hace pública la falta de espacio del Museo "Quiñones de León", que no dispone de salas suficientes para mostrar al público más de un tercio de sus fondos. Sobre ello nos extenderemos más adelante, cuando tratemos en profundidad el asunto Centro de Arte Contemporáneo. El "curiosamente" que encabeza el párrafo se entiende porque fue el pazo de Castrelos, convertido luego en el museo citado, el primer caso de rehabilitación de una arquitectura histórica viguesa en lugar para el arte.

El pazo de Castrelos, una construcción progresiva que parte de un torreón del siglo XVI y va completando su tipología pacea hasta el XIX (Pereira Molares, 1979), fue convertido en museo de artes y de mobiliario a partir de una doble cesión, la del propio pazo y parque

³ Alcabre. Lugar y pequeña playa junto al mar en las afueras de Vigo. Perteneció al antiguo municipio de Bouzas, hoy y desde 1904 integrado en el de Vigo (Vázquez Xil, 1991: p. 115). La rehabilitación del viejo matadero como Museo de Mar se inserta dentro de un programa completo de intervenciones urbanísticas del litoral de Bouzas.

por parte de D. Fernando Quiñones de León, en 1925⁴, más la del legado pictórico de D. Policarpo Sanz, otorgado en Nueva York en 1888 (Alvarez Blázquez, 1960: p. 360) que durante años serviría, junto a treinta piezas depositadas por el Museo del Prado y Museo de Arte Moderno, como base fundamental de lo expuesto. Es a partir de los años cuarenta, bajo la alcaldía de Luis Suárez-Llanos (Vázquez Xil, 1991: p. 75) que el museo emprende la elaboración de una colección de pintura gallega que durante años será uno de los referentes principales para el estudio del arte gallego del siglo XX y, señaladamente, de su segunda mitad⁵.

Para lo que aquí nos ocupa, el Museo “Quiñones de León”, popularizado luego como Museo de Castrelos, fue no sólo antecedente sino también desencadenante de otras reutilizaciones de espacios públicos para fines artísticos. Veamos. A mediados de los años setenta el museo recoge con extraordinaria inmediatez buena parte de la producción del arte último dentro del ámbito gallego; junto a ello, la actividad expositiva florece tanto en lo institucional como en lo privado. Sumados a estos términos otros de índole sociocultural, Vigo renueva su capacidad de atracción para los artistas de toda Galicia, que caen en la ciudad como movidos por la misma gravedad⁶.

Aquellos artistas entonces jóvenes y cuya obra ya era objeto de interés por parte del museo, artistas como Anxel Huete (Ourense, 1944), Silverio Rivas (Ponteareas, 1942), Manuel Moldes (Pontevedra, 1949) o Francisco Mantecón (Vigo, 1948), ayudan a convertir a la Plaza de la Princesa en centro de interés inexcusable para todos los amantes del arte contemporáneo, componiendo en cierto sentido un pequeño contratipo de la Bienal de Arte de Pontevedra, por entonces marcada a fuego por el figurativismo regionalista.

Desde el año 1968, las exposiciones de pintura al aire libre en la plaza de la Princesa suponen la más importante apuesta de acercamiento del arte al público dentro de la ciudad. Es a partir de 1976 (Seoane, 1994: p. 91), que a estos artistas mencionados se les unirían otros de la siguiente generación y, con este nuevo estímulo, la ocupación algo a la brava de la plaza por parte de artistas representantes de las últimas tendencias seguiría viva aún durante un tiempo. Mencionemos sólo a algunos de estos artistas de la joven generación

⁴ Si bien la escritura de cesión es de ese año, la viuda de D. Fernando Quiñones de León, como usufructuaria, seguirá residiendo en el pazo hasta 1931, fecha en la que el ayuntamiento toma el acuerdo de comprar el usufructo. (Alvarez Blázquez, 1960: p. 519-20)

⁵ Lamentablemente, hoy, en lo que respecta al arte actual, la colección del museo de Castrelos carece de aquel brío y criterio anticipador que duró hasta los primeros ochenta.

⁶ No es preciso enfatizar las características claves del período; tal vez sólo recordar el marco de lucha contra el franquismo, contra la negación de la cultura gallega y, en general por las libertades, que lo definió. El impulso de las artes y las ansias que concluyen en la apropiación de espacios públicos para el arte tienen en ese marco de lucha su estímulo principal.

que se integraba: Antón Patiño (Vigo, 1957), Antón Lamazares (Lalín, 1954), Menchu Lamas (Vigo, 1954), Guillermo A. Monroy (1954-1982).

No es difícil reparar en el hecho de que todos los mencionados, antes y ahora, habrían de formar parte del núcleo estable del movimiento “Atlántica”; también en que sus cuatro fundadores⁷, Huete, Lamas, Monroy y Patiño, surgían de aquella experiencia abierta que fue la de la Plaza de la Princesa. Otras experiencias de utilización para el arte de espacios abiertos y arquitecturas públicas fueron las del monte del Castro, esporádicamente y sólo durante la primera mitad de los setenta, con exposiciones de escultura española contemporánea (de Alberto Sánchez a Martín Chirino), cuya importancia y cierto carácter pionero habría de pasar, una vez más, desapercibida para los regidores municipales, ya entonces como ahora dispuestos a ignorar las mejores inercias de una ciudad que, en sí misma rebosante, muere de inanición cultural.

Los años ochenta. La conversión del edificio García Barbón en Centro Cultural y del Banco de España en Casa de las Artes

Se trata de dos arquitecturas ejemplares, una del eclecticismo historicista otra del estilo institucional fascista, que hoy en día se han convertido en verdaderos centros receptores de actividades artísticas y culturales. La primera de ellas, nacida como Teatro Rosalía de Castro y proyectada por Antonio Palacios en 1912 (Garrido Rodríguez, 1991: p. 248) alberga en la actualidad al llamado Centro Cultural Caixavigo, un conjunto que, además de una importante biblioteca -al menos tan importante como el destrozo que para su edificación se produjo en la cubierta del edificio-, dos teatros, una sala de conferencias y una sala de exposiciones.

A propósito de esta última, es necesario recordar algo importante para la historia de la actividad artística en Vigo: durante los años cuarenta y cincuenta, ese mismo espacio, idéntico punto por punto, fue la principal sala de exposiciones de la ciudad, el lugar donde exponían los Laxeiro, Maside, Lugrís ...; se le conocía como la sala del Casino pues era esa sociedad la que ocupaba la mayor parte del edificio. Y esto es un aspecto de no poco valor en términos de estricta rehabilitación, valor que no queda empañado por el criterio funeral que rige la sala en nuestros días.

⁷ El grupo fundador de “Atlántica” se completa con la figura de Román Pereiro Alonso, médico, coleccionista de arte y desde entonces empeñado en labores de mecenazgo. Su participación en el movimiento, del que era presidente, fue clave, en especial en aspectos organizativos y de cohesión.

El segundo ejemplo citado, el de la conversión del viejo Banco de España en Casa de las Artes⁸, contenedor en la actualidad de las más importantes actividades artísticas que promueve el ayuntamiento de la ciudad, nos vuelve -y este ritornello estoy seguro que no es exclusivo de Vigo- al núcleo del problema: casi nunca la revitalización cultural de un edificio histórico en desuso está centrada en la mera y pulcra rehabilitación arquitectónica. No es esa la clave por mucho que sí sea una tarea que puede penalizar, y mucho, las actividades posteriores. La clave siempre va a estar en la existencia de proyectos que le den sentido a la intervención o, dicho en términos de burocracia cultural, en el diseño institucional interno. En la actualidad tal diseño institucional se mueve entre unas tímidas ínfulas de Kunsthalle y unos acentos evidentes sobre la idea de espacio multiservicios, siempre referidos a las artes y sus alrededores pero muy en la línea del sí es no es de las polivalencias. Y dentro del mundo de la cultura, sea en Vigo o en Manila, debemos de mostrar tanta atención como recelo cuando los gestores culturales nos hablan de espacios polivalentes; casi siempre hay truco en la polivalencia y, sin que sea preciso llegar a exposiciones de colombofilia, no es extraño que se acabe por encontrar en esos lugares muestras sin interés y sin compromiso.

Así y todo, se trata de dos arquitecturas sumamente interesantes, con proyectos que, como la ya prestigiosa Fotobienal Internacional o el ciclo de grandes artistas gallegos, reúnen en cada una de sus citas a la mayor parte del público vigués de las artes.

Como colofón a este segundo apartado centrado en las rehabilitaciones para usos artísticos que tuvieron lugar en los años ochenta, cabría hacer una breve reflexión sobre cómo el movimiento Atlántica, del que ya se hizo mención al origen claramente vigués de su núcleo fundacional, no buscó en su ciudad ninguna arquitectura en desuso para su muestra de Vigo en 1981. En efecto, Atlántica, desde su mismo origen, había procurado un nuevo diálogo entre las últimas tendencias del arte actual y los espacios históricos; recordemos que la cita inaugural (Baiona, 1980) tuvo lugar en el viejo hospital del Santo Espíritu, que en el año 1982 ocupó el castillo de Salvaterra de Miño y que, en lo que habría de ser su último acto, intervino en el palacio medieval de Xelmírez (Santiago de Compostela, 1983).

La situación actual I: Intervenciones en el casco viejo

Una buena parte de los inmuebles y espacios comentados en los capítulos que anteceden (plaza de la Princesa, viejo ayuntamiento, casa de las artes ...) están justamente

⁸ Utilizado esporádicamente como espacio para exposiciones de artes plásticas y fotografía durante los últimos años ochenta, la Casa das Artes cobra definición, institucional y de programación, en el año 1992.

situados en el mismo límite entre el ensanche-recomposición del centro de la ciudad (finales del XIX) y el casco antiguo de Vigo, un conjunto nada desdeñable de arquitecturas enmarañadas de diversa tipología sometidas durante décadas a un proceso de decadencia mitad por mitad natural y calculada. Se trata de la zona vertebrada por el eje Berbés-rúa Real-praza da Constitución, que tiene como referente intermedio a la iglesia de la Colegiata⁹, razón por la cual son muchos los que conocen la zona como barrio de la Colegiata.

Pero hacíamos mención al hecho de que fuesen mayoría las intervenciones recuperadoras de espacios para el arte que lo hacían en inmuebles puramente limítrofes con ese barrio de la Colegiata. Y lo hacíamos como un modo de explicar, en inicio, el proceso de reincorporación al tejido vital de la ciudad antigua -sin vida ya me dirán qué cultura- que desde aquellos primeros años ochenta se ha venido dando en términos artísticos y artesanos. Cuando en uno de los extremos comentados, la plaza de la Constitución¹⁰ se instalan diversos espacios expositivos, públicos y privados, volcados por entero en desarrollar propuestas de arte contemporáneo, se está dando un claro impulso al desarrollo general de ese ámbito. Luego no es casual que desde entonces se hayan revitalizado las propuestas de reactivación de la zona. La artesanía, fundamentalmente la de los cesteros pero también otras, ha encontrado en ese ámbito urbano la estabilidad que precisaba para salir -o medio salir- de su viejo ghetto marginal. Las actividades teatrales de calle han sobrevenido de un modo inmediato. Y al paio del proyecto Urban, financiado por la Comunidad Europea, ya están surgiendo propuestas de revivificación del área que ponen énfasis en las actividades artísticas -musicales, escénicas y plásticas- como factor desencadenante de la reconsideración global del casco viejo como lugar clave para la actividad cultural.

A nadie le cabe duda de que el proceso de adecentamiento urbanístico y arquitectónico de la zona supone el cimiento necesario de cualquier otro proyecto cultural que se diseñe. Los proyectos que con tal intención se desarrollan en la actualidad se mueven en un doble sentido. De un lado la recuperación de viejos inmuebles y consolidación de la estructura urbana antigua, con la rehabilitación de la llamada Casa de Arines y próxima puesta en

⁹ La llamada "Colegiata", estrictamente Santa María de Vigo, es obra de Melchor de Prado, uno de los primeros arquitectos gallegos formados en la Academia de San Fernando. La traza de la iglesia, de clara inspiración Villanueva, es de los últimos años del siglo XVIII. Su construcción no se iniciará hasta 1815. (Sobrino Manzanares, 1982: p. 395).

¹⁰ La plaza de la Constitución queda arquitectónicamente definida entre 1790 y 1840 (Pereiro Alonso, 1981: p. 34). Desde esa última fecha, y salvo alguna intervención que trastoca alguna de las viejas perspectivas y la

funcionamiento como Casa de la cultura portuguesa en Vigo, como una de las intervenciones destacadas; y de otro lado, siempre hablando de la zona Berbés-Casco Viejo, la puesta en marcha de un muy ambicioso proyecto de edificaciones de nueva planta denominado genéricamente “Abrir Vigo al mar” en el que habrán de intervenir arquitectos de gran prestigio, en una nómina que encabeza Sainz de Oiza. Parece ya confirmado que, además de intervenciones arquitectónicas y urbanísticas, se realizarán encargos a artistas como Francisco Leiro, Darío Basso o Menchu Lamas para realizar escultura monumental y diseños de pavimentos.¹¹

El último de los proyectos constructivos en la línea del mar, aunque ya fuera del ámbito del Berbés, es el que le ha sido encargado a al portugués Alvaro Siza Vieira para construir en la playa de Samil un palacio multiusos que, junto a otras actividades como congresos y convenciones, albergará -eso es al menos lo propuesto- actividades de carácter cultural.

La situación actual II: el proyecto de Centro de Arte Contemporáneo. Síntesis evolutiva y perspectivas.

“Castrelos está agotado” (Actas, 1994: p. 77). Esa es, como ya se dijo, la consideración inicial y principal desencadenante de la idea de crear en Vigo un nuevo Centro de Arte Contemporáneo. Y, aunque el debate y las propuestas se renuevan y cobran cierta seriedad en ese año 1994, lo cierto es que es en los primeros años ochenta cuando, en el seno del patronato del museo de Castrelos, se comienza a tomar en consideración la posibilidad de reubicar los fondos de arte actual, que en aquel entonces, con la adquisición de obras de Monroy, de Correa Corredoira, de Goyanes, de Matamoro, etc., parecía configurar la línea básica de crecimiento del museo.

La primera propuesta de aquel patronato fue la de construir de nueva planta un edificio en el propio parque de Castrelos únicamente dedicado a albergar las últimas tendencias del arte en Galicia. Tal propuesta, sumamente congruente tanto en el plano museográfico como en el específicamente estético, pronto fue olvidada. La reubicación del legado pictórico de D. Policarpo Sanz en distintas salas y almacenes del nuevo ayuntamiento,

sustitución del pavimento original por otro también pétreo pero ya realizado en placa breve de ajuste perfecto, la plaza no ha sufrido transformaciones sustanciales.

¹¹ Todo este volcarse en la rehabilitación del casco viejo de la ciudad ha tenido como contrapartida indeseable el desdén por mucha de la arquitectura más característica de la ciudad, homogénea en barrios céntricos y periféricos, cuyo proceso de demolición se ejecuta con una naturalidad -y una ausencia de crítica-realmente escandalosa. La cara arquitectónica de la ciudad siempre ha venido dada por la abundancia de edificios de piedra, balcones de hierro forjado, dos o tres alturas y un relativo tratamiento ornamental en la sillería. La tendencia es la de la puesta en valor de lo sobresaliente en nobleza y la destrucción de aquello que, no siendo noble ni popular, sí que configuraba la identidad básica del urbanismo vigués.

daba un respiro espacial al museo y hacía fácil el olvido. La llegada a la dirección del museo de un arqueólogo (la sección de arqueología sí disponía de espacio de crecimiento natural en un ala del pazo) también colaboró a ese cierto languidecimiento de la sección de artes plásticas, tanto en proyectos de ampliación como incluso en adquisiciones.

Es así que hasta los primeros años noventa no se renueva el debate. Y las primeras adhesiones más o menos unánimes apuntan a la reutilización de la Estación Marítima de trasatlánticos, una arquitectura de amplios espacios diáfanos víctima paradigmática de la decadencia portuaria de la ciudad. La opción Estación Marítima se afirmaba, de un lado, por la evidencia de su idoneidad -más como Kunsthalle que como museo- a través de exposiciones de tanto interés como la realizada por Fernando Casás, titulada “Ashé”, y, de otro, por la muy avanzada propuesta de derribo del Palacio de Justicia en cuyo solar, según proyecto de Ricardo Bofill, se construiría una plaza, la plaza de la concordia¹².

Poca concordia hubo en cuanto se dio a conocer el proyecto y fueron publicados los primeros bocetos en la prensa local. Colegio de Arquitectos, intelectuales y una buena parte de la población de oponían al derribo. Incluso historiadores de la arquitectura no gallegos, como Pedro Navascués, intervenían en la controversia a través de artículos, tal y como lo recoge el arquitecto y estudioso Jaime Martínez Garrido (Garrido Rodríguez, 1991: p. 226). Desestimado el derribo, el Palacio de Justicia vuelve pronto a ser considerado como el destino idóneo del Centro de Arte Contemporáneo.

El edificio, de planta hexagonal irregular con corredores radiales interiores y fachada rectangular (Garrido Rodríguez, 1991: p. 219-230) está situado en un extremo de la calle del Príncipe, un lugar sumamente céntrico a apenas quinientos metros de los otros núcleos culturales ya mencionados (Casa das Artes, Centro Cultural Caixavigo, Praza da Constitución...), lo que lo hace idóneo también desde el punto de vista de la ubicación para el cometido propuesto.

Por fin, el 21 de octubre de 1994, se celebra en la ciudad el coloquio abierto “Espacios públicos para las artes plásticas”, cuyas actas serían editadas meses después. En el coloquio participarán, junto a un público nutrido en el que hay galeristas, críticos, artistas y espectadores interesados, distintos profesionales del arte y los museos. Las conclusiones básicas, recogidas también en la publicación (Actas, 1994: p. 77-78) se podrían resumir de la siguiente manera: a) La tríada compuesta por Castrelos (reformulado como museo

¹² El Palacio de Justicia efectivamente funcionó como sede de juzgados, no obstante fue proyectado como cárcel, y como tal fue utilizada hasta época reciente. De ahí el nombre contrapunto de “Plaza de la concordia” que se proponía para el proyecto de Bofill, final y felizmente nonato.

arqueológico y de historia de la ciudad), Casa das Artes y Centro de Arte Contemporáneo deben funcionar coordinadamente tanto en la definición de contenidos como en sus programas de actividades; b) Debe haber una fundación autónoma que agrupe las tres gestiones, en especial en lo que tiene relación con el arte contemporáneo, con énfasis en la profesionalización y en una progresiva desmunicipalización; c) La ubicación del Centro de Arte Contemporáneo será la del antiguo Palacio de Justicia, y será desde él desde donde se coordine el resto de actividades; y d) Se encargará un proyecto museográfico a partir del cual puedan surgir las bases del específicamente arquitectónico¹³.

Entre aquella fecha y la de hoy, ha mediado un cambio de mayoría en el gobierno municipal, entonces socialista ahora popular. Sin embargo, al menos en el ámbito de las declaraciones, parece que el actual asume casi punto por punto lo propuesto por el gobierno anterior. Así y todo, la cosa no acaba de marchar; por una parte se detectan problemas de índole financiero: la financiación en exclusiva por parte del ayuntamiento parece inviable y, por el momento, tampoco en los presupuestos tanto de la Xunta de Galicia como del gobierno español existe ninguna previsión inversora en este sentido.

Por otra parte, el anhelo tampoco llega por la fuerza contraria que desarrolla el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela. Y no es, al menos expresadas a las claras, que haya habido presiones algunas desde el CGAC en este sentido, es, más bien, una fuerza derivada del denso campo gravitatorio que el CGAC origina en toda Galicia. Y frente a ese campo gravitatorio resulta, está resultando, que el resto de propuestas se van sometiendo a un proceso de redefinición en la procura de un lugar propio. Ha sucedido ya con la Mostra Unión Fenosa o con la Bienal Internacional de Pontevedra; nada extraño, pues, que también acontezca con el proyecto de Centro de Arte Contemporáneo en Vigo, cuyo logro más efectivo hasta el momento -y para lo que aquí se especula con la arquitectura que mejor identifica a la ciudad ese logro no es pequeño- ha sido el de evitar definitivamente el derribo de un edificio de sumo interés, lo analicemos desde el punto de vista tipológico, desde el histórico local o desde las grandes posibilidades que ofrece para su reutilización.

¹³ El proyecto museográfico lo habrá de elaborar Concepción Lomba (MEAC, MNCARS...) y Paloma Acuña (ex directora de los museos estatales). El concurso público de proyectos fue aprobado el 10 de febrero de 1995, resultando finalmente elegida la propuesta presentada por los arquitectos Salvador Fraga, Francisco García-Quijada y Manuel Portolés. En la actualidad ambos procesos, museográfico y arquitectónico, están paralizados y sobre ellos, más sobre el primero que sobre el segundo, es muy probable que caiga la lluvia.

Referencias bibliográficas:

- ACTAS, (1995), *Actas del coloquio 'Espacios públicos para las artes plásticas'*. Vigo, Ed. Concello de Vigo.
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Xosé María (1960), *La ciudad y los días. Calendario histórico de Vigo*. Vigo, Ediciones Monterrey.
- GARRIDO RODRÍGUEZ, Jaime (1991), *Vigo, la ciudad que se perdió*. Pontevedra, Ed. Diputación Provincial de Pontevedra.
- PEREIRA MOLARES, Ana (1979), *La arquitectura del pazo en Vigo y su comarca*. Santiago de Compostela.
- PEREIRO ALONSO, José Luis (1981), *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo*. Santiago de Compostela, Ed. Colexio de Arquitectos de Galicia.
- SEOANE, Xavier (1994), *Reto ou rendición*. A Coruña, Edicións do Castro.
- VÁZQUEZ XIL, Bernardo (1991), *Os alcaldes e os concellos de Vigo*. Vigo, Ed. Instituto de Estudios Vigüeses.

Los centros, cooperativas y asociaciones de arte en la rehabilitación de áreas urbanas deprimidas: Un itinerario coruñés

Carlota Fraga

El ponerme ante las hojas en blanco para escribir de forma objetiva del papel arte en la rehabilitación y mejora de imagen de mi ciudad natal, La Coruña, me resulta complejo, ya que es hablar de la ciudad a la que admiro y quiero, ciudad de contrastes y de belleza, en la que se han tenido grandes errores y grandes aciertos.

Os propongo un itinerario que comienza por la revitalización artística del entorno del primer monumento de la ciudad: la Torre de Hércules. Este faro es una de las pocas muestras de las obras públicas realizadas por los romanos que han llegado a nosotros y punto de referencia de la ciudad de La Coruña. En su estado actual, la Torre de Hércules es una construcción de planta cuadrada, de 11,40 m. de lado y unos 68 m. de altura, como resultado de las reformas que en 1791 realizó el arquitecto Giannini por orden de Carlos III. La última restauración se ejecutó en 1991 por la Dirección General de Puertos y Costas. Posteriormente y con el fin de restaurar el espacio circundante, por la Dirección General de Costas se dispuso la redacción del “Proyecto del Paseo Marítimo de Orillamar, entorno de la Torre de Hércules”. En este proyecto, financiado como obra de interés cultural, destaca la creación de un museo de arte contemporáneo al aire libre, sobre un espacio costero tan singular como es la península de la Torre, idea que se realizó gracias al ingeniero Eduardo Toba, ambicioso y audaz, que recupera una parte perdida de la ciudad fusionando la historia con nuevas creaciones -unión que forma ya parte de la vida de La Coruña.

El Parque Escultórico de La Torre está compuesto por 14 obras de 15 artistas: Francisco Leiro (Puertas), Manolo Paz (Menhires), Gonzalo Viana (Hércules en la nave de los Argonautas), Pepe Galán (La Copa del Sol), Moncho Amigo (Caracola), Ramón Conde (Caronte), Xosé Cid (Breogán), Soledad Penalta (Guardianes), Silverio Rivas (Ara Solis), Correa Corredoira (Rosa de los vientos), Ramón Miranda (Menhir Pentacefálico), Arturo Andrade (Artabros), Tin Behrehs & Xosé Espona (Combate entre Hércules y Gerión), Pablo Serrano (Guitarra). Todas estas obras realizadas en su mayoría en bronce, granito y

acero, son fruto de un proyecto entendido por los artistas en su conjunto, recogiendo la esencia misma de la ciudad por medio de la leyenda y mitología siendo el centro la propia Torre de Hércules y su espacio, dando su visión contemporánea. Obras de gran fuerza como sus creadores, es de destacar las puertas de la Torre de Hércules de Francisco Leiro, inspiradas en la Crónica General de Alfonso X el Sabio. Se trata de las primeras puertas-escultura de Galicia.

Continuando con nuestro itinerario descendemos por el paseo marítimo hacia la zona del orzán, siempre acompañados por el mar cuya hermosura y furia ha dibujado el paisaje, así como a su gente; estos conceptos que han sido recogidos tantas veces por los artistas autóctonos se plasman en la magnífica obra de Arata Isozaki (la Domus que el alberga el museo interactivo sobre el ser humano), reflejado en su fachada y dando como resultado un edificio de granito y pizarra, colosal, inflado de viento atlántico, que supera el abismo arquitectónico en que estaba sumida la ciudad. El baluarte se sitúa en la antigua cantera que, junto con la escalinata, la plaza, los soportales, el jardín, la explanada, el balcón-mirador, constituyen los elementos de la arquitectura tradicional. El uso de los materiales autóctonos como es la piedra llega en Galicia a una culminación en su utilización, para expresar siempre idea la de firmeza; pero en esta edificación se ha utilizado la piedra en una composición que hasta da una sensación de ligereza.

Siguiendo hacia el corazón de la ciudad en la llamada zona de Pescadería, nos encontramos con el nuevo Museo de Bellas Artes, antiguo convento de Capuchinas, que alberga el patrimonio que se encontraba en el antiguo museo situado en el Real Consulado, tiene importantes fondos de pintura y escultura europea de los siglos XVI-XX, pintura y escultura gallega de los siglos XIX-XX, una colección de grabados de Goya, y cerámica de Sargadelos de 1804 a 1875. Este nuevo museo de gran personalidad arquitectónica fue realizado por el arquitecto José Manuel Gallego Jorroto, cuyo gesto de transformación urbana se inscribe en un proceso de modernización, dando forma a la ciudad contemporánea.

Ya en el corazón de la ciudad, llegamos al segundo símbolo de la misma, los jardines de Méndez Núñez, ahora también importante escenario de revitalización artística gracias a la sala de exposiciones del Kiosko Alfonso. Este edificio pertenece a una etapa de gran esplendor de la arquitectura coruñesa: el Modernismo. Fue realizado por el arquitecto coruñés Rafael González Villar, cuya obra está muy influenciada por la de Antonio Palacios y por la asimilación que este arquitecto hace de formas procedentes de la *Secession* Vienesa. El edificio estaba dedicado a Café y Restaurante. En 1931 se aprueba

la más desafortunada modificación -realizada por el arquitecto autor del proyecto inicial, aunque él confesaría que nunca estuvo muy satisfecho con ella- y se completaría con la reforma realizada para la celebración de sesiones de cine, como resultado de la cual se sustituyó la primera fachada modernista por la que hoy se conserva.

En 1983-84 se realizó la remodelación para Palacio de Exposiciones; debido al mal estado del edificio, sólo se pudieron recuperar las fachadas exteriores, realizándose en su interior una nueva estructura totalmente independiente de las mismas, tanto desde el punto de vista plástico como estructural. El conjunto de accesos, servicios comunes e instalaciones de agua y aire acondicionado se concentraron en el centro de la planta para dejar libre el resto de la misma y organizar el espacio interior entorno a dos grandes vacíos que recogen las dos torres de escaleras. Esto permite una más flexible utilización del edificio para la celebración de grandes muestras artísticas, de exposiciones individuales simultáneas, o de conferencias y proyección de audiovisuales, para cuyo fin se destina una sala polivalente situada en la parte más alta, aprovechando la inclinación de la cubierta. Para la restauración de la fachada se siguió el criterio de respetar al máximo la exquisita ornamentación modernista tanto de los elementos de fábrica como los de fundición, habiendo sido preciso la reconstrucción de parte de ellos o, como en el caso de las lámparas exteriores, su reconstrucción total. Para las cristaleras espejadas de la planta baja el conocido pintor gallego Jorge Castillo realizó los diseños originales grabados en vidrio con la técnica llamada veneciana.

Esta remodelación es de gran importancia para la regeneración de la ciudad, no sólo en su vida cultural, sino también en porque con el tiempo se irá transformando la cara de la zona centro. Dicho cambio se ha redoblado gracias a otro espacio expositivo en la zona del puerto, junto a la parte posterior del edificio modernista. La Estación de Viajeros realizada en el año 1942 por el arquitecto Eduardo García de Dios Linares, hoy conocida como Estación Marítima, fue cedida al Ayuntamiento por parte de la Autoridad portuaria en 1988, con motivo de la gran exposición que se realizó por el IV centenario de María Pita. Para la ubicación de la muestra se llevó a cabo la remodelación de dicho espacio lográndose un recinto de exposiciones de cuatro mil metros cuadrados, que hace poseedora a La Coruña de la sala más grande de Galicia... aunque nos encontramos ante un futuro incierto del edificio por intereses políticos y económicos.

En la parte delantera del Kiosko Alfonso nos topamos con otra aportación posterior en esta progresiva transformación de la zona centro: Los Cantones, considerados como el muestrario de la mejor arquitectura de las últimas décadas de nuestro siglo, aunque

siempre recreando el tema de las tradicionales galerías. De nuevo el centro de este foco de rehabilitación arquitectónica son espacios culturales. En primer lugar la Fundación Pedro Barrié de la Maza, donde se realizan conciertos, exposiciones, conferencias, etc... La sede fue trazada por los arquitectos Ramón Vázquez Molezún, fallecido antes de la finalización de la obra, Ramón Olaquiaga Soriano, y Gerardo Salvador Molezún, que combinan el lenguaje de la arquitectura racionalista con un concepto orgánico de adaptación del edificio a las condiciones ambientales, climáticas y orográficas. A petición de la Presidencia y el Patronato de la Fundación, los arquitectos han tenido que seguir los elementos y soluciones del antiguo edificio con predominio de la galería, el balcón y la piedra. Siguiendo estas líneas se acaba de presentar el proyecto del edificio que albergará la Fundación Caixagalicia, contiguo al anterior; será realizado por el arquitecto Nicholas Grimshaw, otro invitado de lujo que nos dejará arquitectura de la mejor calidad, diseñando un edificio que se apoya en el pasado pero mirando al futuro. Aunque todas estas edificaciones han planteado gran polémica, lo que sí debemos reconocer es que gracias a estos se nos ha devuelto a la sociedad coruñesa el goce cotidiano de la arquitectura frente a los edificios innombrables que vemos cada día.

Finalizando casi nuestro itinerario, nos situamos en la Salida de la Coruña en la Cantera del Parque de Santa Margarita (en la Avenida de Arteixo), donde podemos recrearnos con la visión del magnífico mural del artista Leopoldo Novoa, obra integrada en la ciudad siendo uno de los elementos que más la embellecen. El artista realiza en esta obra un homenaje a la existencia nómada de sus antepasados.

Como despedida, he dejado el caso muy significativo del Museo de Arte Contemporáneo de Unión Fenosa ubicado en la zona industrial del polígono de la Grela-Bens. Dicho museo fue inaugurado en 1995 y nace a partir de las bienales que la empresa eléctrica comenzó a celebrar en el año 89, en sus salas que ocupan 1200 metros cuadrados. En él podemos contemplar obras de las más diferentes tendencias -de artistas gallegos en su mayoría- agrupadas en la Colección Unión Fenosa. Este museo constituye una importante aportación al circuito cultural-artístico de La Coruña y sitúa a la ciudad como un punto de referencia de la vanguardia creativa nacional. Lo que quizá llame más la atención es la buena iniciativa de embellecer una zona industrial pese al handicap que esto supone a la hora de atraer visitantes, no hay que olvidar que la ciudad se perfiló hacia la zona centro desde el siglo XVIII.

Aquí termina este rápido itinerario, con el que espero haber dado una idea sintética de cómo La Coruña no es ajena al bullir de ideas, de estilos y de afán de progreso.

Consonni, centro de prácticas artísticas contemporáneas: una nave industrial de Bilbao como herramienta de producción y experimentación artística

Jérôme Delormas*

Consonni, centro de prácticas artísticas contemporáneas, es un proyecto nacido en 1997 de un análisis del paisaje cultural del País Vasco y de la voluntad de responder mejor a las necesidades de la producción artística de hoy en día. Multidisciplinario de entrada, centrado en la creación contemporánea e internacional, cada planteamiento artístico se considera como único y se buscan espacios lo más funcionales que sea posible con los medios más adaptados para cada uno de ellos. La idea surgió durante la realización de una de las obras del proyecto « Puente... de pasaje », cuando descubrimos la fábrica Consonni y cuando se reutilizó por primera vez. Se inició un primer diálogo con la empresa Consonni, entonces propietaria del espacio, y se prosiguió con el Gobierno Vasco cuando dicha fábrica pasó a ser propiedad del Departamento de Hacienda. Al plantear la posibilidad de reutilizar estos espacios en desuso, se propuso al Departamento de Hacienda que cediese a la asociación cultural Consonni el uso de dichos espacios a título gratuito por un periodo de un año renovable.

Bilbao es una ciudad muy activa con una fuerte comunidad artística. Es rica en fábricas en desuso, restos de un pasado aún reciente y todavía vivo del que es difícil hacer *tabula rasa*. La voluntad de pasar página es clara por parte de las autoridades vascas que multiplican los proyectos urbanos, culturales y arquitecturales de prestigio. Pero el futuro de la ciudad pasa también por proyectos de transformación y de reutilización de antiguos emplazamientos industriales y portuarios en un trabajo fino, "quirúrgico" y a largo plazo que no sólo respeta los espacios sino que asume una historia social y política al mismo tiempo que responde a unas necesidades de hoy en día y del mañana. Espacios disponibles, deseos de los artistas y necesidad de apertura internacional constituyen una especie de evidencia en cuanto a la existencia de un proyecto como éste.

* Con la colaboración de Franck Larcade

El contexto cultural en Bilbao y el País Vasco

El análisis de la situación artística en Bilbao y en el País Vasco ha nutrido ampliamente el proyecto. El País Vasco ofrece en efecto hoy en día una calidad y un dinamismo artístico e institucional fuerte, sin duda sin comparación en el territorio español. En el plano institucional, citemos en San Sebastián el centro de arte Arteleku (conjunto constituido de talleres de trabajo, de una sala de exposición, de un centro de documentación y de seminarios internacionales de alto nivel alrededor de artistas y pensadores, todo esto en una antigua fábrica) cuya actividad se concentra principalmente sobre una joven generación de artistas visuales, y el centro multidisciplinario Koldo Mitxelena que programa muy regularmente exposiciones de alto nivel sobre problemáticas históricas, colecciones de arte contemporáneo de prestigio y artistas contemporáneos ya con cierto reconocimiento.

La ciudad de Vitoria es igualmente un punto importante del contexto cultural vasco, con el Museo de Bellas Artes de Alava que construye desde hace varios años una colección pública de obras de jóvenes artistas españoles, colección única en el territorio español, la sala Amárica, lugar de exposiciones temporales ligada al Museo, el Centro de Imágenes y Nuevas Tecnologías, la agencia cultural Trasforma (que organiza numerosos encuentros, anima redes culturales y organiza proyectos), un gran proyecto de museo de arte contemporáneo que incluye todo un programa de apoyo a la creación.

Bilbao dispone y sobre todo dispondrá de una infraestructura cultural institucional importante. Un palacio de la música y de congresos en construcción, una sala municipal de rock (Bilborock, sala habilitada en una antigua iglesia), un centro de arte y de formación superior municipal (Bilboarte-Urazurrutia), la Sala Rekalde (centro de exposición de arte contemporáneo), un Museo de Bellas Artes importante, el centro cultural La Fundación (de difusión y de formación en los campos del teatro contemporáneo y de la danza contemporánea), una facultad de bellas artes, y otras estructuras. El Museo Guggenheim vendrá a completar este panorama institucional tanto en la oferta cultural como desde un punto de vista urbano. El extraordinario edificio de Frank Gehry se ubica en efecto a lo largo de la ría sobre antiguos terrenos provenientes de la actividad portuaria, y es igualmente el caso del palacio de la música y de congresos así como el de futuras infraestructuras urbanas.

Proyecto eminentemente político de reconquista urbana y simbólica, el Guggenheim es ya el índice del cambio de imagen deseado por las autoridades del País

Vasco para la ciudad de Bilbao. Las repercusiones turísticas, simbólicas y económicas son las principales consecuencias esperadas, con el deseo de que, muy concretamente, las inversiones redunden en positivos efectos secundarios de todo tipo.

La vida cultural es evidentemente muy rica fuera de las instituciones citadas, ya se trate del festival de cine de San Sebastián, de las dos orquestas sinfónicas (una de ellas de Bilbao), de varios festivales de jazz, de programación de teatro y de danza ... El País Vasco es por otra parte una de las pocas autonomías que dispone de una serie de ayudas directas a los artistas, a nivel de Diputaciones como a nivel de Gobierno Vasco. Con una vieja y larga tradición, la comunidad artística del País Vasco es sumamente dinámica y de calidad. Sin embargo, los artistas se expatrian a menudo, sobre todo a Nueva York, lo que es el signo de una apertura, pero también desgraciadamente de la falta de informaciones internacionales disponibles a nivel local y de falta de lugares e iniciativas locales en favor de la producción y en medios de producción. En lo que respecta a los talleres de artistas por ejemplo, Arteleku es una excepción.

Desde un punto de vista más general, y esto concierne a numerosos países, las iniciativas son a menudo institucionales y casi académicas. La estructura (arquitectural e organizacional) se concibe antes del proyecto artístico y se inscribe en una lógica de museo. Ahora bien, los artistas contemporáneos, que provengan de las artes visuales, de las artes del espectáculo o de la música, ponen a menudo en cuestión el estatuto tradicional de la obra y de su producción. Las experimentaciones enlazan con las disciplinas y salen de los lugares del arte consagrados -museo, sala de exposición neutra, teatro, sala de concierto.

El contexto de la creación y gestión artística contemporáneas

Por razones complejas, la creación contemporánea vive una crisis, esencialmente en lo referente a lo social, a lo político y al público. A pesar de las grandes diferencias unidas a la tecnicidad y a la historia en cada campo artístico, la investigación artística está cada vez más maltratada. El modelo "público" de financiación de la producción artística está tocado en brecha y el concepto de cultura como "bien público" tiene cada vez más problemas en ser aceptado (en Europa, pues en Estados Unidos la cuestión casi ni se plantea ya). Hasta tal punto que la colectividad pública integra cada vez más la lógica privada en su razonamiento bajo la forma de lo que yo llamaría el "síndrome tele", es decir la preeminencia de la audiencia en las selecciones de programación. Esta lógica, reforzada por los plazos electorales seguidos condiciona las elecciones políticas

en materia cultural. Ahora bien lo que hace que la creación artística sea un bien público no es que guste a todo el mundo (actitud populista, demagógica y en el fondo poco democrática) sino más bien que disponga de todos los medios para desarrollarse con entera libertad y que sea restituida para el mayor número de gente (“elitista para todos” decía Antoine Vitez).

Una comprensión de la creación como “cosa pública” nos lleva pues por un lado a buscar una diversificación de las financiaciones y por otro a vincularnos a los medios y condiciones de la producción artística teniendo en cuenta también las nuevas formas artísticas que pueden surgir bajo diferentes formas así como a la restitución de esta producción al público. La absoluta necesidad de buscar un nuevo tipo de relación con el público ha sido un factor determinante de la definición del proyecto. Al no tratarse forzosamente de exposiciones o de espectáculos, la relación establecida entre el artista, la obra y el público será una de las bazas del trabajo y deberá permitir una mayor proximidad: no buscar el número, la audiencia, sino dar los medios para que el público tenga una mayor percepción y comprensión del trabajo, que tenga siempre la posibilidad de diálogo y de entablar encuentros.

Actividades y objetivos artísticos de Consonni

Nuestro proyecto apunta, como se ha dicho antes, a un conocimiento de la creación contemporánea a nivel internacional. Consonni centro de prácticas artísticas contemporáneas basa su funcionamiento en las redes internacionales siempre con un objetivo doble: por un lado, el de invitar a artistas de Euskadi o de otros países para producir y exponer creaciones específicas, y por otro lado el de promover encuentros y colaboraciones entre dichos artistas con el fin de difundir la obra de artistas vascos fuera de Euskadi y la obra de otros artistas en Euskadi. En este contexto se podría plantear un paisaje cultural complejo y completo en Euskadi basado en la colaboración de diversos centros de arte e instituciones cuyos proyectos artísticos fuesen cercanos.

Esto permitiría dibujar una primera red dedicada a la creación más contemporánea y multidisciplinar constituida por Arteleku en San Sebastián, Trasforma en Vitoria y Consonni en Bilbao; una segunda red se compondría de espacios dedicados a exposiciones de arte contemporáneo más históricas o con artistas ya consagrados como la sala Koldo Mitxelena en San Sebastián, la sala Rekalde en Bilbao y la sala América en Vitoria; en fin el Museo Guggenheim como elemento principal de este panorama, junto con el Museo de Álava, constituirían dos referencias históricas internacionales y locales a la vez.

En sus actividades Consonni trata de crear conexiones coherentes entre las redes locales descritas anteriormente y de asociar bajo la forma de colaboraciones puntuales otras tantas instituciones culturales de todo el mundo, administraciones y empresas privadas locales. Así pues podemos añadir a la lista de los posibles colaboradores culturales: en Bilbao, la Fundación, el Museo de Bellas Artes, la asociación cultural Mediaz (colectivo de artistas), el centro de arte de Bilbao Urazurrutia, la sala Rekalde Area 2, la Universidad del País Vasco Facultad de Bellas Artes... ; en Aquitania, el Capc Museo de arte contemporáneo, el Fondo Regional de Arte Contemporáneo (F.R.A.C.), la Dirección Regional de Asuntos Culturales (D.R.A.C.), el proyecto *Usines Ephémères*, las Oficinas Artísticas de la Región Aquitania (O.A.R.A.) y el teatro de Bayona ... ; a nivel internacional, la red europea de lugares culturales « alternativos » *Trans Europe Halles...*

Respecto a los apoyos económicos, están siendo solicitados específicamente para financiar eventos artísticos de la programación: la Comunidad Europea a través del programa Caleidoscopio, el British Council, el Goethe Institut, el Instituto Francés,... siempre y cuando un proyecto involucre a un artista del país correspondiente.

En cuanto a la coherencia que tiene el paisaje cultural vasco con la presencia de Consonni centro de prácticas artísticas contemporáneas, por la fuerza y la dinámica de colaboración iniciada entre las diversas estructuras que ya existen en Euskadi, el centro aparece como un elemento muy complementario esencial del Museo Guggenheim. En efecto, se perfila justamente como una entidad dirigida a la experimentación artística, dedicada al arte “que se está haciendo” divulgando el trabajo de jóvenes artistas internacionales y promocionando el de artistas vascos, y a la vez, garantiza un alto nivel de profesionalidad y de calidad. No deja de ser un proyecto ambicioso, aunque modesto y realista. La idea es también privilegiar y mejorar la comunicación general entre numerosos espacios culturales y por lo tanto armonizar las programaciones de cada uno y del conjunto. Para dar un ejemplo, se puede imaginar que se aproveche la presencia de un artista en residencia en Consonni para organizar una conferencia en la Facultad de Bellas Artes, que participe en un taller en Arteleku y que disponga del material de edición de vídeo del centro Urazurrutia -en el caso de un videasta- para finalizar su creación. Consonni y Urazurrutia podrían en este caso aparecer como coproductores para que cada uno encuentre su interés. Muchos otros son los ejemplos que se están planteando así como las posibles combinaciones de colaboraciones, pero esto ya da una idea del funcionamiento al que se quiere llegar.

En un análisis de la creación contemporánea se evidencia que muchos de los artistas no trabajan en un solo campo, sino más bien en un uso conjunto de diversas disciplinas donde sus fronteras se ponen en cuestión. Existen artistas visuales que experimentan, a través de la performance o el vídeo, problemáticas hasta ahora relacionadas con la danza, por ejemplo. Al constatar este hecho, se decidió plantear el proyecto Consonni como un lugar de creación multidisciplinar que privilegiase la coexistencia de varios lenguajes creativos en sus espacios. Por esto Consonni se considera un centro de *prácticas artísticas contemporáneas* cubriendo así un amplio campo de la creación.

Revitalización urbana y rentabilización de los espacios en desuso

Entre los objetivos del proyecto, más allá de su dimensión artística descrita anteriormente, existe un elemento social muy importante que constituye en sí la singularidad y el carácter innovador de la propuesta.

Al recuperar y rehabilitar poco a poco una fábrica en desuso, pretendemos generar una actividad dinámica relacionada con la creación contemporánea. Estando abierto al público, según la naturaleza del proyecto, el centro atrae regularmente o puntualmente una cantidad de público que participa en la revitalización de los alrededores de Consonni centro de prácticas artísticas contemporáneas. Las primeras experiencias en Consonni -Roman Signer y el proyecto pluridisciplinar de Loïc Touzé *a menudo en el bosque...* (recorrido)- lo han demostrado. A la larga, esperamos que ocurra como en la experiencia del *Hôpital Ephémère* -Hospital Efímero- en París, antiguo hospital cedido por la "Assistance Publique des Hôpitaux de Paris" a la asociación *Usines Ephémères* -Fábricas Efímeras- entre 1985 y 1996: a cuenta de la recuperación de dicho edificio, se generó una actividad importante en el barrio entero aumentando la calidad de vida y el valor inmobiliario de esta zona.

Se podría añadir que con la recuperación del edificio y el desarrollo de sus actividades, se cubren varias necesidades que corresponden a unas dificultades reales: se responde a la necesidad de nuevos espacios dedicados a la creación contemporánea, se cumple con los objetivos de varios programas iniciados por los políticos, reactivando la vida en el barrio, se impide la ocupación ilegal del edificio (squat), se mantiene el edificio en un buen estado y se conserva su valor inmobiliario.

Con el tiempo, no sólo la fábrica Consonni se utilizará, sino que, según la demanda, cualquier otro lugar en desuso podrá ser utilizado. Obviamente, la fábrica

Consonni, como punto central y de inicio del proyecto, es la que más se utilizará, pero el argumento anterior nos permite insistir sobre otros dos aspectos importantes del proyecto: Consonni centro de prácticas artísticas contemporáneas, por su funcionamiento flexible y dinámico plantea promover la rentabilización de los espacios en desuso que son tan numerosos en Bilbao así como en otras tantas ciudades postindustriales. En fin, la existencia de Consonni centro de prácticas artísticas contemporáneas no está tan relacionada con la ocupación del edificio Consonni, ya que existe un concepto autónomo que puede plantearse en otros sitios. Así pues, si por cualquier motivo el dueño de la fábrica Consonni -el Gobierno Vasco- quiere recuperarla, se le devuelve y el proyecto sigue en otro(s) espacio(s).

Funcionamiento y organización interna de Consonni

Se pueden destacar dos palabras clave para definir el espíritu organizativo del proyecto Consonni: ligereza y flexibilidad. Primero ligereza porque en ningún momento el proyecto contempla rehabilitar el conjunto de la fábrica (8 000 m²) sino utilizar sus espacios como herramienta de trabajo, como un laboratorio. La propia escasa infraestructura técnica del lugar y su aspecto bruto definen el marco de trabajo. Este contexto mismo tiene que generar respuestas creativas siempre nuevas por parte de los artistas. Cada intervención artística utiliza la cantidad de espacio que le resulta necesario y el resto se queda vacío, sin uso hasta que otro proyecto se plantee emplearlo, impidiéndose el acceso al público a los espacios no utilizados. Cada proyecto genera sus propias necesidades técnicas y siempre se intenta adaptar provisionalmente el espacio a dichas necesidades.

La coordinación del conjunto de las actividades de Consonni, aunque se realicen siempre en colaboración con otras instituciones, está asegurada por sólo una o dos personas. La estructura de la organización interna de la asociación cultural que gestiona Consonni centro de prácticas artísticas contemporáneas se presenta de la siguiente forma: una Junta Directiva constituida por los tres miembros fundadores, un coordinador (Franck Larcade), un comité técnico, y la Asamblea General, compuesta de representantes de las entidades que financian las actividades del centro. La Junta Directiva asegura el buen funcionamiento del centro junto con el coordinador. También controlan las cuestiones presupuestarias. El comité técnico se compone de representantes de algunas instituciones culturales, asociaciones u otros organismos con los que se suele colaborar: un representante del Museo Guggenheim, un representante

de la Fundación, un representante de Mediaz, un representante de la Sala Rekalde, un representante del Fondo Regional de Arte Contemporáneo de Aquitania, un representante de Junction (centro de arte en Brighton, Gran Bretaña). Junto con el coordinador, el comité técnico define la programación y estudia las propuestas de proyectos artísticos. Los mismos miembros también pueden proponer proyectos. Este comité garantizará el seguimiento de la comunicación entre las diversas entidades como se ha indicado anteriormente. El coordinador asegura la realización de los proyectos, el buen funcionamiento del centro y la difusión de la información a nivel interno y externo. Para los pocos acontecimientos que necesitan una mano de obra especializada (transportes de obras, construcción de paredes,...) se contratan los servicios de empresas u organismos especializados.

La estructura descrita reproduce en cierto modo a nivel interno, reducido, una representatividad de los elementos constitutivos de las redes de trabajo del centro. La flexibilidad es una noción que también recubre lo descrito anteriormente pero que se refiere específicamente al hecho de que Consonni centro de prácticas artísticas contemporáneas ambiciona desarrollar una política muy dinámica y por lo tanto se adapte a lo que requiere la creación, al igual que el artista debe adaptarse al contexto particular que ofrece el sitio. Sin embargo, pese a la importancia que tiene el espacio, la flexibilidad del proyecto también es debida a su propia autonomía que le permite plantear otras tantas actividades en otros sitios.

La inauguración de Consonni centro de prácticas artísticas contemporáneas

La primera producción realizada en Consonni es ejemplar en cuanto al espíritu del proyecto. El coreógrafo invitado, Loïc Touzé, se ha arriesgado a ponerse artísticamente en peligro, particularmente saliendo de su marco habitual de trabajo que es un centro cultural en Francia muy bien equipado, con muchos medios, con un modo clásico de producción y de incitación (a causa de todos estos medios) para producir espectáculos. La única forma de salir de este círculo vicioso para él ha sido primero intentando una aventura en un sitio no previsto para el espectáculo vivo, un sitio cargado de memoria industrial, social, humana simplemente; en segundo lugar recoger el desafío de la “democracia” entre los artistas proponiéndoles un trabajo multidisciplinario donde cada artista, cada uno desde su punto de vista específico, participe en un conjunto, un “bloque”, al mismo tiempo actuando por confrontación, colaboración, oposición ... con toda la riqueza en su gestión. Así, alrededor de Loïc

Touzé, se reunieron un artista visual, un acordeonista, una mezzo-soprano, cuatro bailarines, una creadora de luz, un cineasta, todo un equipo artístico que ha trabajado durante tres semanas en la fábrica Consonni preparando cuatro recorridos públicos al amanecer y al anochecer los días sábado 28 y domingo 29 de junio pasados. Para cada recorrido, el acceso al público era limitado con el fin de permitir una relación más estrecha con las propuestas de los artistas y hacer más fluidos los desplazamientos ya que cada grupo se movía según un recorrido establecido de antemano. La empresa Consonni, que sigue activa en un nuevo edificio fuera de Bilbao, ha sido naturalmente informada y el cineasta del equipo ha podido entrevistar a los obreros y a los ejecutivos actuales de la empresa, que habían conocido a veces, vivido, trabajado en la antigua fábrica. Algunos han participado en el recorrido con cierta emoción reviviendo con un trabajo artístico espacios tan cargados, tan habitados en su memoria.

La creación de este recorrido multidisciplinario ha ocupado directamente unas treinta personas durante un mes (equipo artístico, organización, equipo técnico), sin contar el trabajo suministrado por los diferentes contribuyentes. Al no tener la fábrica ningún equipo, es preciso prever el funcionamiento para cada actuación. Es lo que ha ocurrido por ejemplo con la electricidad, suministrada por un grupo electrógeno alquilado a una empresa especializada vecina de la fábrica.

La importante mediatización del evento ha permitido a numerosos bilbaínos el tomar conciencia de la existencia en su ciudad de esta zona industrial parcialmente abandonada. Consonni centro de prácticas artísticas contemporáneas es así una modesta contribución a la revitalización de estos espacios. El hecho de que este trabajo de orden simbólico se haga por parte de los artistas no es una casualidad. Es un intercambio simbólico que se efectúa entre un barrio y unos artistas, unos espacios y una memoria frente a una mirada nueva y una propuesta sobre esos espacios.

Conclusión provisional

Si todos los proyectos que se han de llevar a cabo en Consonni van a ser muy diferentes entre sí, tendremos siempre presente la preocupación de hacer de este centro una herramienta de producción y de experimentación, que por tal razón, aceptará los fracasos. La toma en consideración de la calidad de la relación al público pero también a las personas que trabajan o que han trabajado en este barrio y en esta ciudad será una de las apuestas sociales y políticas del proyecto.

Los artistas escénicos y plásticos animan la Ría de Bilbao:

El espacio “La Fundación” -Aretoa

Laura Etxebarria

El espacio cultural La FUNDICIÓN, que abrió sus puertas al público en 1986, nació con el objetivo de ser un lugar donde pudieran confluír diferentes lenguajes artísticos -especialmente escénicos y plásticos-, donde los artistas pudieran crear en contexto con otros y donde el público pudiera saciar su curiosidad por nuevas propuestas en una ciudad de gustos y realidades bastante clásicas. El nombre vino dado por la actividad que se realizaba en el lugar donde se ubicó en origen La FUNDICIÓN. Era una segunda planta de un edificio industrial, donde durante años y hasta el traslado de las de aquella empresa a un polígono industrial, estuvo lleno de hornos y piezas de fundición. Resultaba un nombre de connotaciones industriales muy adecuado para ser trasladado al ámbito de la cultura, dado que parecía seguir ofreciendo la idea de crisol y mezcla, que era, de alguna manera, la filosofía que sustentaba las líneas generales del proyecto cultural propuesto.

Los inicios del proyecto

La iniciativa surgió de la mano de gentes provenientes del campo de la danza contemporánea, sin otros recursos que los propios y en un tiempo en que todavía no se hablaba de equipamientos culturales, rentabilidad social, gestión de recursos, imagen corporativa, etc, se inició una aventura cultural que se sustentó, en un principio, con las clases de danza que impartía el equipo promotor, y algo más tarde con los escasísimos rendimientos que aportaba su trabajo en la compañía de danza que crearon para seguir adelante con sus objetivos. La compañía, que consiguió llevar sus creaciones a festivales nacionales e internacionales, era el primer paso hacia una dinámica de creación que animara a otros a sumarse al proyecto. Todo fue lento, pero la motivación funcionó.

Para empezar, se amplió el grupo interesado por la danza. Mientras tanto, numerosos artistas plásticos presentaban su obra en el espacio dedicado a las

exposiciones. Ahora bien, no se conseguía la interacción de artes planteada en un principio. Este objetivo, al parecer, sólo era perseguido por las gentes de la escena, y más específicamente de la danza, una disciplina joven en su rama contemporánea. Abierta a todos los lenguajes por partir su trabajo de la herramienta más básica, el cuerpo, la danza puede ser un elemento precioso de cultivo para el mestizaje artístico, por sus inmensas posibilidades por su inmensa curiosidad y, por su interés de experimentar y reinventar una nueva relación con el mundo. No fue hasta más tarde cuando, por fin, la idea prendió en los artistas plásticos y comenzaron a realizarse instalaciones en las que se incluía el elemento humano e incluso, la danza. Más aún, se realizaron instalaciones de ambas disciplinas que habían sido ya planificadas conjuntamente y que dejaban un margen a la "performance". Parece que el ambiente estaba ya maduro porque ocurrió algo significativo: en esta misma época, un colectivo de licenciados en Bellas Artes improvisó un lugar, en una zona de verdadero abandono industrial, para mostrar material plástico donde se incluirían música y acciones corporales.

Otro de los objetivos largamente soñado por los promotores era la idea de dar al espacio otra función: la de difusión de todos los trabajos o espectáculos posibles de la producción de danza contemporánea, un movimiento emergente en el país en los años 80, como en un eco de tendencias internacionales, y ahora en situación de reflexión y normalización relativa. Con ciertas ayudas recabadas de los departamentos de cultura de diferentes administraciones, se comenzaron a organizar Jornadas y otros eventos que, en su condensación y por sus características, atraían al público y eran en aquellos días el único punto de referencia de la creación coreográfica, podemos decir, sin inmodestia, de la cornisa norte del país. A partir de los años noventa los esfuerzos habían comenzado a dar sus frutos y las colaboraciones financieras, tanto públicas como privadas, consiguieron llegar a una cantidad que ha hecho posible, de alguna manera, el mantenimiento de una programación actualmente regular y estable, que aporta a la oferta cultural de la ciudad cantidad de creaciones escénicas con una frecuencia similar a la de cualquier otro teatro. En 1994, La FUNDICIÓN *Areto* consiguió el Premio Ercilla a la Investigación de Nuevos Lenguajes Escénicos.

Situación con relación a la ciudad

Tanto el primer espacio de La FUNDICIÓN, en la calle Ramón y Cajal, que abrimos en 1986, como la nueva y actual sede, inaugurada en noviembre del 96, han

venido a tener su ubicación en el barrio bilbaíno de Deusto. Sus variables económicas, sociales y culturales giran en torno a ciertas características: es un barrio con alta densidad de población, con un nivel adquisitivo medio/medio-alto, con gran actividad comercial, mucha población joven, y, además, cuenta con mucha población volante: los estudiantes de la Universidad de Deusto, Universidad privada de los PP Jesuítas, con varias Facultades, la Escuela Oficial de Idiomas, y en el barrio limítrofe, con la Facultad de Ciencias Empresariales de la UPV (Universidad del País Vasco). La oferta cultural es muy escasa, si exceptuamos las actividades que organizan las propias Facultades y alguna otra ofrecida por el Ayuntamiento en sus intentos de descentralizar. No hay de momento, ni está proyectada para el futuro, la creación de infraestructuras diferentes de un Centro Cívico, ahora en construcción y con un contenido todavía sin concretar. Esta carencia puede tener una justificación en los párrafos que siguen, y que tienen que ver con la cercanía y situación del barrio con relación a la Ría y el nuevo futuro que se planea para ésta.

Deusto está situado en la orilla derecha del Nervión, justo en frente de Abandoibarra. Toma este nombre toda la zona próxima al parque de Doña Casilda en la orilla izquierda, en cuyos terrenos se construyó también el actual Museo Provincial. Abandoibarra ha sido hasta ahora una zona de puerto fluvial, con todas las instalaciones propias de esta actividad económica: tinglados, muelles de carga, almacenes, grúas, zonas para contenedores de mercancías... Tras la crisis industrial, la reconversión y los nuevos proyectos para dar a Bilbao nuevas posibilidades y pautas económicas, ha seguido la vía de la reconducción y del paso de una ciudad industrial y mercantil hacia una ciudad de servicios. Los planteamientos y las propuestas del Consorcio Bilbao Ría 2000, órgano encargado de esta transformación de la ciudad, recalifican esta zona como de ocio y cultura fundamentalmente, añadiendo también capítulos para los negocios y espacios residenciales.

Según estos planes, se va a construir el Centro de Negocios de Bilbao, siguiendo las líneas trazadas por el arquitecto César Pelli y su equipo: oficinas, un recinto comercial, viviendas y la ampliación de la Universidad de Deusto. A ambos lados del nuevo Centro de Negocios se asentarán dos grandes edificios, emblemáticos ya ahora y de cara al futuro: el Museo Guggenheim y el Palacio de Congresos y de la Música, ambos en construcción actualmente, y el primero con fecha de inauguración prevista para el día 3 del próximo octubre. De esta forma se cubren los objetivos de recuperar la Ría como columna vertebral de la ciudad y punto de encuentro de gentes y actividades,

tal y como lo fue en otros tiempos, pero ahora con un matiz completamente distinto, tanto en su vida interna como en su proyección exterior. Según Bilbao Ría 2000: “Abandoibarra, que ha sido fiel reflejo del Bilbao industrial y portuario del pasado, está destinada a convertirse en la imagen más representativa de este nuevo Bilbao”.

Espacio y usos

Tal y como se puede concluir por los datos presentados en el primer epígrafe, la funcionalidad que se ha buscado para la infraestructura de la nueva sede de La FUNDICIÓN, situada frente al Palacio de Congresos y la Música, está relacionada con los objetivos que se persiguen, y éstos condicionan, inevitablemente, tanto los elementos espaciales como el tránsito, en sus características y en sus limitaciones, dado que no es un edificio exento ni de nueva planta, como suele ocurrir en casi todos los proyectos de iniciativa pública, con presupuestos gloriosos.

El equipo de La FUNDICIÓN, con unas posibilidades limitadas y después de mucho buscar por toda la ciudad, aunque la idea básica era seguir manteniendo el proyecto en la misma zona, encontró con un potencial interesante un local compuesto por dos lonjas situadas en la planta baja de un bloque de viviendas que configuran una manzana abierta que forma, junto con otras, un patio abierto peatonal. El lugar tiene entonces dos fachadas: una da a este patio, y a la Ría la fachada opuesta, que hemos decidido dejar como principal, después de muchas horas de argumentos y conversación -que ahora parece absurda y sin sentido. Esta fachada fue también motivo de muchas cavilaciones en cuanto a diseño y materiales, dado que siendo portada debía resultar emblemática por una parte, y por otra, resumir en su planteamiento el espíritu de lo que “se cuece” en el interior. Finalmente se optó por metal y vidrio, en un continuo horizontal, roto por algunas verticales en uno de los tramos, rematado por una marquesina muy leve sobre la que se apoya el logotipo original de La FUNDICIÓN.

El programa de necesidades ha obligado a organizar el local de tal manera que el diseño ha dispuesto un núcleo compuesto por el vestuario/camerino, los aseos, el despacho/oficina, un pequeño almacén y un “hombro”, que dan servicio a una sala de espectáculos con capacidad para cien personas y versatilidad para múltiples actividades y también para diferentes configuraciones escénicas. También se ha previsto un vestíbulo con posibilidades de funcionar además de para acoger al público, como lugar para exposiciones y presentaciones de vídeos, libros, coloquios... dicho vestíbulo mantiene una relación muy abierta con la terraza-patio del edificio y a su vez, con la

Ría, y por consiguiente, con todo este nuevo paisaje urbano que ya está tomando cuerpo y que será el eje cultural de la ciudad.

El traslado a este nuevo lugar, que ha supuesto un enorme esfuerzo a todos los niveles, se ha visto, por otra parte, rápidamente compensado desde el punto de vista de la afluencia de público y de interés en los medios de comunicación, cosas ambas muy importantes para la continuidad y supervivencia del proyecto. Podría parecer que acercar las nuevas tendencias a un lugar de más fácil acceso podría romper esa aureola de lejanía de “lo distinto” que se había conseguido en la ubicación anterior. Pero seguimos haciendo experimentos, ofreciendo propuestas en muy diferentes niveles de compromiso estético y escénico y alcanzando a muy diferentes públicos. Éste era otro de los objetivos iniciales. Y mantenemos la convicción y la percepción de que el interés perdura e incluso crece, y creemos saber seguro que esto tiene que ver con estos elementos de actualización, pero muy especialmente con el trabajo de los diez años anteriores en la dirección de hacer que lo especial se convierta en cotidiano, no en su sentido de rutina sino en el de posibilidad cercana.

TRASFORMA, un proyecto independiente en Vitoria-Gasteiz

Nekane Aramburu y Eva Gil de Prado

TRASFORMA es un proyecto cultural privado que viene funcionando desde 1992 en la ciudad de Vitoria-Gasteiz. Desde los últimos tres años su centro de operaciones se encuentra en un local ubicado en el centro histórico de la ciudad, zona medieval, en estado de decadencia y ahora progresivamente recuperada. Esta zona con sus angostas calles guarda aún en su memoria la tradición gremial, y aunque la concentración de un alto porcentaje de bares y tascas la hace muy viva, hay también problemas de marginalidad entre determinados sectores de sus habitantes: emigrantes, minorías raciales, población con problemas de paro.

Descripción del entorno urbano: el centro histórico y su rehabilitación

Vitoria-Gasteiz es la capital administrativa de la Comunidad Autónoma del País Vasco y cuenta en la actualidad con una población de 200.00 habitantes. Caracterizada por la impronta producida por el desarrollo industrial de los años 60 (fuerte inmigración con la consiguiente espectacular expansión urbanística, manifestado en el surgimiento de grandes barrios periféricos) tras el proceso de reconversión industrial y la designación de la capitalidad administrativa, se ha transformado básicamente en una ciudad de servicios, con un crecimiento urbano progresivo.

En el centro de la ciudad, sobre una colina, se eleva el casco antiguo. En el siglo XI ya existía un primitivo asentamiento urbano denominado Gasteiz, localizado en el cerro y que supondría el origen de la ciudad, según se puede comprobar en la reja del Monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja) donde aparecen mencionados todos los pueblos y lugares tributarios del citado monasterio. En 1181, Sancho VI el Sabio, rey de Navarra, concede el fuero de Fundación y establece los límites amurallados de la “Nova Victoria”. Posteriormente en los años 1202 y 1249 se llevan a cabo sendos ensanches hacia el oeste y hacia el este propiciados por los reyes castellanos, pasando a denominarse Victoria, y más tarde Vitoria, nombre que perduró hasta 1983, fecha en la

que la Corporación Municipal acordó denominarla Vitoria-Gasteiz, en recuerdo del primer asentamiento urbano de la ciudad.

El trazado urbano del casco antiguo es del tipo denominado radio-concentrico-elipsoidal, configurado por calles longitudinales de origen gremial (Zapatería, Correría, Cuchillería, Pintorería...) en su sentido norte-sur y cantones (calles transversales) en el sentido este-oeste. Su configuración urbanística se ha mantenido intacta en un 80%: calles estrechas, iglesias, conventos, palacios, viviendas le confieren un carácter especial, dotándole de un ambiente que le llevó a Victor Hugo a calificarlo como “barro gótico de Europa”. Con el paso de los años, el crecimiento de la ciudad fuera de los límites medievales trajo consigo el abandono paulatino de las edificaciones del casco antiguo a lo que hay que añadir unos componentes constructivos deficientes y un mantenimiento inexistente que provocó un progresivo deterioro urbano y consiguientemente un deterioro económico y social, convirtiéndose en una zona de marcado carácter marginal con un vecindario de alta tasa de envejecimiento. A finales de los setenta el casco antiguo de la ciudad se encontraba en estado de degradación urbanística, económica y social muy fuerte.

En los años 80 agentes sociales e institucionales empezaron a tomar conciencia de la necesidad de recuperar el centro histórico de la ciudad, de manera semejante a otros procesos de rehabilitación urbanística que se iniciaron paralelamente en ciudades como Bolonia o Nuremberg. En 1982, el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz aprobó el Plan de Rehabilitación integral para el Casco Medieval de la ciudad con un plazo de culminación de 25 años. Este plan ha puesto en marcha todo un proceso encaminado a solucionar las deficiencias urbanísticas básicas en aras de posibilitar un desarrollo económico y social posterior. El proyecto tiene como objetivos fundamentales los siguientes: renovación de las redes de saneamiento, agua electricidad y teléfono; implantación de la infraestructura de gas natural; pavimentación y reurbanización de calles, cantones y otros espacios libres; restauración de elementos del patrimonio histórico artístico; dotación de equipamientos: servicios sociales, culturales (museos, centro de salud...); rehabilitación de viviendas y locales comerciales. En estos años se sientan las bases que posibilitan la transformación, modernización y adecuación del tejido urbano y social del Casco Medieval a la época contemporánea. Se empiezan a abrir nuevos locales comerciales, modernizándose los tradicionales, se produce un asentamiento de profesionales liberales, y se ponen en funcionamiento las nuevas

infraestructuras originándose una importante renovación en el ámbito vecinal con un notable rejuvenecimiento de la población.

La estratégica posición del casco histórico a pocos metros del centro administrativo y financiero así como la participación en el proceso de recuperación del núcleo fundacional como elemento patrimonial cultural de la ciudad, se han convertido en las dos motivaciones fundamentales para la implicación del sector privado en el proceso de recuperación mediante la ocupación de este conjunto urbano como lugar donde vivir y trabajar. Todo ello se está viendo favorecido por el impulso municipal a través del Plan de Renovación, mediante las diversas subvenciones y el apoyo a los ciudadanos para su participación como agente activos con su actividad cotidiana en el relanzamiento del casco histórico como parte integrante del distrito central de la ciudad.

En una década el aspecto y ritmo del centro antiguo ha cambiado radicalmente, día a día la fisonomía de los edificios se va transformando ofreciendo su mejor aspecto tanto interior como exterior, se están reutilizando muchos edificios de interés histórico artístico como museos y dependencias para acoger distintos servicios públicos, existen rutas turísticas que muestran los rincones más señeros de la zona, cada vez más los habitantes de la ciudad se están acostumbrando a acudir al casco viejo a comprar, a visitar museos o simplemente a descubrir facetas de su ciudad hasta ahora olvidadas.

El casco histórico como foco artístico: el proyecto TRASFORMA.

Tras la etapa de debilidad económica y degradación de los últimos años, el casco histórico está experimentando un fuerte impulso, dando lugar a la diversificación de la oferta comercial y productiva, la instalación de profesionales liberales y apertura de locales comerciales, actividades culturales, mercadillos de fin de semana, ... etc.

De forma paralela se encuentran activos y ofertando sus servicios a la población equipamientos socio-culturales institucionales: Palacio Escoriaza-Esquivel, Palacio de Montehermoso (próximo a convertirse en Centro de Cultura Contemporánea) comunicado ya con el Centro de Exposiciones del Antiguo Depósito de Aguas, Palacio de Villasuso, Edificio Fray Zacarías (Departamento de Promoción Económica y Empleo del Ayuntamiento), Catedral y Plaza de Santa María y Centro Cívico el Campillo.

Además, estadísticamente en estos últimos años ha crecido el grado de concentración de grupos de artistas, artesanos y servicios culturales en la zona. Este

último grupo se incrementa sobre todo en las calles Herrería, Zapatería y Correría hasta el Cantón de las Carnicerías.

Precisamente en el momento de trasladar su sede a un nuevo emplazamiento, TRASFORMA, decidió instalarse en un local situado en un bajo de la calle Zapatería, junto al Cantón de la Soledad. Se trataba de uno de los locales procedentes de la rehabilitación integral que el Ayuntamiento promovió en los bloques de viviendas más degradados del casco histórico.

A pesar de encontrarse sin habilitar y requerir una inversión en acondicionamiento, el local, una antigua carbonería que aún conserva la huella de su actividad en las pilastras de piedra de la parte baja, ofrecía sugerentes posibilidades al contar con un amplio escaparate a la calle, disponer de dos plantas y ofrecer una buena comunicación con el entorno: instituciones (proximidad a la Diputación y el Ayuntamiento), bancos, centro comercial y de ocio... etc.

Las labores efectuadas fueron: acondicionamiento de las dos zonas, planta baja y sótano (instalación eléctrica, suelos, paredes...) y construir, en la primera zona de acceso junto al escaparate, una escalera de caracol con objeto de comunicar la entrada con el sótano. Ello posibilitó la utilización del espacio por una parte como oficina de gestión cultural y por otra, como lugar para la difusión de la creación contemporánea más experimental. En definitiva, desarrollar en un nuevo espacio las actividades que se venían produciendo con anterioridad. Actividades puramente empresariales en el sector terciario: proyectos museológicos, producción y diseño de exposiciones, programas de arte y cultura en general para instituciones o entidades privadas, o aquellas que, sin ánimo de lucro, tratan de potenciar propuestas vanguardistas que permitan abrir nuevas vías para el arte actual y difundir proyectos artísticos "de riesgo", no comerciales e innovadores basados en la investigación y el pensamiento.

Desde TRASFORMA, se generan y difunden proyectos poco habituales en la ciudad, si bien hay galerías o espacios institucionales que apuestan por el arte contemporáneo, no existía ningún proyecto independiente abierto a la experimentación y difusión de la creación contemporánea más vanguardista y experimental.

Se programan desde exposiciones, instalaciones, *performances*, *media art*, propuestas interdisciplinares hasta talleres, jornadas, conferencias y presentaciones.

Las áreas que focalizan especialmente nuestra atención son: el arte emergente y la creación contemporánea vinculada a la utilización de las nuevas tecnologías. En esta nueva vía surgió de la necesidad de resolver cuestiones de presentación de determinados

proyectos artísticos vinculados al cambio/mutación que se está produciendo en la propia concepción del arte. El uso de las nuevas tecnologías, el mestizaje y la interdisciplinariedad de la creación está requiriendo nuevas fórmulas de presentación y difusión.

Por otra parte, los jóvenes creadores, y no tanto, luchan por sus proyectos, a través de las vías que tradicionalmente les ha ofrecido el sistema, pero se topan con el problema de que éstas son limitadas y muchas veces, cuando han canalizado sus creaciones por estos cauces su difusión o repercusión es limitada. Es decir, quedan desatendidos tres aspectos: las posibilidades de experimentación e investigación para el creador; su promoción como profesional; la difusión de su obra en la sociedad.

En relación a este último factor: buscamos fórmulas para abrir los horizontes al gran público, la propia sociedad, convirtiéndolos en actores y partícipes de los proyectos, implicándoles tanto económicamente como a nivel de divulgación. Así frente a décadas anteriores de macroexposiciones o de asépticas salas de exposición, se propugna la posibilidad de propiciar un formato más humano para el arte.

Quien se acerque al número 39 de la calle Zapatería, puede encontrarse, además de la opción de materializar sus proyectos culturales ó conocer las posibilidades de colaboración con otras organizaciones tanto de la ciudad como del ámbito nacional e internacional, las siguientes áreas:

-Centro de Documentación-Mediateca

Existen un pequeño fondo, generado a lo largo de estos años, que alberga documentación de exposiciones, catálogos, folletos, revistas, etc, banco de datos de iniciativas independientes para el arte, música, vídeo, teatro... etc nacional e internacional, editores, centros de arte, proyectos artísticos... etc. Asimismo se encontrará material audiovisual de consulta e información actualizada de becas, premios y convocatorias.

Por otra parte, mantenemos una línea editorial que va desde publicaciones periódicas, a la próxima aparición de un libro que recopilará los tres años de Encuentros de Arte Actual e información sobre los colectivos independientes del Estado Español.

-Exhibición - Presentación

La primera fase en cuanto a exposiciones cara al público, se centró en la utilización del escaparate de forma que obtuviésemos la máxima difusión posible, tanto en el entorno del barrio como en la ciudad.

La instalación de proyectos de arte contemporáneo junto a textos sobre la obra y el artista llevaron a la presentación de piezas tan significativas con "Life" de Cuco Suárez hasta la siniestra videoinstalación de Pistolo, "Prepara la Navidad" exhibida en fechas navideñas (y cuya polémica concentró en el local a un alto porcentaje de transeúntes) pasando por Gema

Ramos, la Fax Station de Marisa González, , Óscar Mora, Miguel Ángel Benito, Beatriz Silva, Carlos T. Mori , Felix Orcajo y videos de Rosa Mendez y Jordi Teixidó.

Posteriormente se inició la programación en la sala sótano donde se muestran trabajos en la línea anteriormente descrita. Desde videocreación argentina a instalaciones e intervenciones de Itzal, Francisco Javier Larreina, el Centro de Arte Ego con su muestra colectiva y la de Isidoro Valcárcel Medina, Carlos Rial, Alberto Lomas o Helena Meno.

Así mismo incidir en otra actividad como es la presentación de revistas, ediciones o proyectos culturales como aquellas que se han presentado en el curso de este año 97: "Escala:", "Arte en la era electrónica" o próximamente la revista "La Ruta del Sentido"

-Talleres, cursos, seminarios , producciones

En TRASFORMA se generan talleres tanto para la educación y enseñanza artística, como los orientados a un sector mas profesional facilitando su reciclaje o complementando su aprendizaje.

Básicamente se trata de producir acciones que permitan además de promover la formación entre los ciudadanos o desarrollar seminarios más especializados orientados al sector vinculado al arte ó proveer al creador de los medios para que desarrolle su trabajo. Algunos de los programas más solicitados han sido "Aproximación a la performance" o "Arte-Museología/ Retos Tecnológicos".

En definitiva, consideramos que desde nuestra sede se ha conseguido crear un clima propicio para el desarrollo de actividades vinculadas al arte y la creación contemporáneos, tanto para el sector profesionales, agentes culturales y futuros artistas

como para una parte importante de la población que por proximidad al entorno o por curiosidad, se dirigen al espacio para participar de sus actividades.

Por otra parte en la zona se está produciendo un cada vez más consolidado circuito cultural de museos, galerías, tiendas de antigüedades, etc. Es quizás este contexto el que mejor cabida ofrece a este tipo de proyectos de recuperación integral urbanística por la adaptabilidad a un entorno no ajeno y especialmente favorable a la actividad que genera la cultura en su sentido más amplio.

En memoria industrial:

La Cor.Poració

Nilo Casares

El arte público

-UN intento de calificación del asunto que nos ocupa. Es una manifestación del arte público la estatua que se coloca en una plaza de la ciudad, con la loable función de ensalzar a quien vivió los valores que ahora queremos promover, o que fomentamos para lavarnos la cara y continuar con el engaño. Pero también, y más propiamente, es Arte Público llevar las manifestaciones artísticas a las calles, a la caza del peatón, ése que se niega a ir a ningún sitio que se salga de su recorrido diario, por el que vive y se desarrolla —es que ya no tenemos tiempo para nada—. Lo lleva a las plazas, y no a mayor gloria, para una confrontación de pareceres, para que también se enteren otros, aun los que no quieren verlo y se ofenden con lo extraordinario.

En fin, sacar al arte a dar una vuelta, a respirar por los mismos paseos de las gentes, llevarlo a los ciudadanos fuera de esos castillos que son tanto los museos como las salas institucionales como las galerías privadas: lugares acotados a los que hay que dirigirse adrede, y para los que no sólo se exige una intención de acercamiento físico en el espectador sino, también, una aproximación intelectual esforzada para poder atrapar arte tan ensimismado.

El arte no público juega con una ventaja clara sobre su rival, la complicidad previa del espectador. Todos conocemos el protocolo previo —los cuatro que van a los museos, salvo en los casos de ofertas irresistibles— a la visita de las obras: siempre sintiéndose miembros del restringido círculo de quienes lo entienden —fundamental en el caso del arte contemporáneo que vive en la desintonía permanente con el público— aprecian y saben valorar, en sus esfuerzos por lograr un progreso en la expresión y representación de lo de siempre, lo inefable. Pero, los cuatro, que conocen a la perfección las reglas del juego toman la iniciativa de dirigirse a esos lugares tan parecidos a los autoclaves que exterminan toda realidad viva, toda realidad cierta, del contexto expositivo. Los museos, las galerías, no descubro nada, tienen un fatal

parentesco con las clínicas: Comparten la carta de sus blancos inmaculados. Algo huele a muerto, también entre los que asisten a sus representaciones, con el dramatismo que uno visita a un familiar convaleciente —le queda poco—, y una circunspección agorera —un resucitador—. Así se las ponían a Fernando VII.

Fuera del ceremonial, con otras reglas de juego, los defensores del Arte Público se bajan a la arena, se arriman y, sin uniformes, tratan de cubrir al ciudadano en sus necesidades estéticas: Prueban la confusión, frente a la frías distancias que imponen los espacios glorificados como expendedurías artísticas.

Aquí conviene traer, de nuevo a debate, la autonomía de un arte comprometido, no ya con la sensibilidad de su tiempo, sino con la, más impopular, exigencia política de alumbrar conciencias, voluntades enajenadas de los dramas que se suceden a diario y para los que la política —entendida como institución ritualizada— no consigue soluciones.

Es muy frecuente leer, contra tal tipo de planteamientos en las artes, frente a los supuestos que llevan a los artistas a tratar de influir sobre la sociedad de su momento, sobre su política y sobre toda la caterva de recursos que se arbitran como barreras y casi nunca como puentes hacia lo mejor: Tal arte es mortal. Como si no fuéramos, nosotros, también mortales, nosotros sus receptores tan mortales como sus autores tan mortales. Parecería que otros asuntos, aquellos que saltan de nuestra realidad cotidiana a otras realidades mayores, supuestamente trascendentes, fueran, de suyo, por trascendentes, necesariamente a sobrevivirnos.

La debilidad, que siempre he encontrado en este tipo de argumentos, nace de considerar esos motivos inmortales —amor, muerte, etc.— como consustanciales al arte, frente a la búsqueda de la justicia —ajena, según esto, a la producción artística—: Como si en tal búsqueda de lo justo no se encontrara la esencia de lo épico, sentimiento mucho más excelso, por cuanto tiende a restaurar una pérdida dolorosa vivida por la comunidad entera, y no sólo por uno de sus privilegiados miembros, como así sucede en sus asuntos imperecederos.

-DOS: Nos ocupa la S. AA. Purgatori. La funda un pequeño grupo de artistas en el año noventidos como Asociación Cultural; hoy alcanza los veintitrés artistas y nadie los ignora en Valencia.

Si aparecen aquí no es por su condición de artistas sino por su sensibilidad con los sucesos que ocurren a diario y todos los días nos alteran en lo cotidiano más

imperceptible: Si algo pasa en los aledaños del arte o la cultura de la ciudad de Valencia, aparece un socio del Purgatori para intervenir sobre la marcha. Por eso en el proyecto Memoria Industrial aparece el Purgatori como estructura de soporte.

-TRES: La S. AA. Purgatori es sobre todo, una sociedad de intereses que intenta satisfacer el único interés que puede tener un artista: Promocionar su obra de la manera menos lesiva para su dignidad —y aquí dignidad cabe entenderla de muchas maneras, también en la económica—.

Además destacan por otro interés, sin el que el anterior no tendría ningún provecho para los que nos enfrentamos a su trabajo como espectadores, defender los circuitos, y círculos, excéntricos: porque quieren otro eje sobre el que centrar su movimiento: Porque hay movimiento, dirección y sentido claro de la marcha. Si no, de qué.

Así definí, una vez, a la S. AA. Purgatori, así lo hice y persisto. Creo que en esa espontaneidad del no, de qué se condensa todo el desparpajo y la grandeza de un grupo de artistas que consigue retar a las instituciones hasta su reconocimiento.

-CUATRO: También en otro lugar afirmé de ellos que me devolvían al arte vivo, a las producciones que se alejan del ensimismamiento del artista —un ensimismamiento que sólo es precariedad vital— y devuelven el arte a su fin propio y exclusivo: El espectador. La recogí, esta idea, su decisión por restituir el arte a su naturaleza más propia, bajo la disyuntiva!Error de sintaxis, NO, porque no cabe otra posibilidad, o vida o muerte. Por eso, el ensimismamiento, como modélico arte muerto —al que le convendrían todas esas frases de los muchos enterradores que desde Hegel han sido—, el ensimismamiento, continuo, es lo más lejano a los intereses de estos artistas que sólo poseen en común su afán por rematar ese arte muerto que va de museo en galería, de historiografía en crónica de sociedad. Hasta ahí podíamos llegar: y basta.

-CINCO: E importante en la S. AA. Purgatori es la infidelidad, la carencia programática en las formas, tanto vale esto como aquello, el cambio es un eje rector de su comportamiento artístico porque lo que prima es el robo de la atención del espectador. Tampoco existe una adscripción genérica, dicho de otro modo, ninguno de los socios exprime una única modalidad de arte visual sino que se multiplica por todas las que tiene oportunidad; puede, perfectamente, pintar como esculpir como actuar —dentro de

la variedad que permite el ámbito performer— como rodar cine (o vídeo) como escenificar o saltar por los aires. De nuevo, otra vez, prima la conquista del espectador, y esto lo legitima todo, también su raptó. Esta idea vendría recogida bajo el término contaminación, los mensajes, las formas, las soluciones, se pasan de unos a otros, no tienen propietario, la idea no es de nadie, sólo tiene padre su ejecución. Todo nos vale para que el espectador se detenga ante la obra, todo para atraparlo, no hay otro fin, no hay cuartel: es la guerra.

-SEIS: En la contaminación prima el modelo mediático. Ya no somos, nosotros, la generación catódica, amantados por una televisión sinfín, inocentes receptores de información, imágenes, proclamas, dogmas, mensajes de mil tipos; sino que somos avisados partícipes de una trepidación a la que le restan pocas sorpresas, por eso hay que acentuar los proyectos, apurar las soluciones al límite para que nadie permanezca impávido ante las obras. Así se entenderá la simplicidad de los materiales de trabajo, la síntesis de ideas hasta dejarlas en una —dos a lo sumo— que no pueda escapar a la atención de tanto televidente saturado por uno y el mismo mensaje: consume. Con la misma lógica, con idéntica fuerza y resolución, la S. AA. Purgatori los lleva al inevitable consumo de sus imágenes, su mensaje ni libera ni atrapa: devuelve lo que hay en su crudeza, después cada quien verá.

-SIETE: O te bajas, sales a la calle, tropiezas con mis bordillos. O ya te puedes ir al carajo que tu vida no me dice nada. La calle como lugar por el que todo pasa y nada permanece, por el que corren las ideas con el bullicio diario. Ahí es donde termina el trabajo de la Sociedad. No podía ser de otra manera. Las gentes, en sus casas, viven muertas, apartadas del vaivén que reacciona ante los cambios de la cotidianidad, en esa calle en la que todo cabe, se encuentra la vida que no aparece en los talleres del arte ensimismado. Tanta es la lucha por ir a la calle, que algunos de los miembros de la Sociedad abren sus talleres para que entre quien quiera, para que los vea y comprenda en lo más íntimo el trabajo de unos artistas que se niegan a despegarse del trasiego en el que siempre han estado inmersos, un rumor que no quieren dejar porque está más vivo que las hemerotecas. Mientras otros viven para la posteridad de los legajos, éstos trabajan para la trascendencia callejera: hacia un boca a boca que los eleve a viandantes destacados.

-OCHO: Sin olvidar su excentricidad sí queremos ubicar el trabajo de la Sociedad. El uso del término excentricidad intenta, sobre todo, ser descriptivo, en absoluto busco en él una declaración programática; con este concepto trato de apuntar el interés de la Sociedad, no tanto por situarse en los territorios marginales del arte contemporáneo como por presentar una réplica al orden institucional de ese mismo arte. Si observamos todas las condiciones que la administración artística impone al arte contemporáneo, comprobamos que rara vez deja ámbito a lo que empieza, entre otras razones, porque el rango del reconocimiento exige largo tiempo de ejercicio de la labor artística: sólo tras una biografía destacada el burócrata del arte repara en el asunto que se le presenta. Ante esto es tan difícil luchar como baldío el esfuerzo, pero lo que sí es posible es la presentación de otro eje rector al reconocimiento en el ámbito del arte contemporáneo. Y es en ese desplazamiento del eje del reconocimiento, donde sitúo el término de excentricidad, en forzar a la administración artística hasta el conocimiento de manifestaciones artísticas que no presentan una dilatada biografía. Aquí radica el grueso del empeño de la Sociedad, en la diferencia que existe entre conocer — descubrir— y reconocer —aseverar lo ya certificado—. Por eso, frente a la cautela administrativa, sólo cabe la osadía callejera. Además, al término excentricidad, acompaña otro interés, que está implícito en la osadía contra-administrativa, un interés que tiene como fin el asalto de las instituciones artísticas, su ocupación definitiva por la fuerza de los hechos, logros y éxitos. Este proyecto de villanos, que confiere a la Sociedad un hálito corsario, como no podía ser menos, es su mayor atractivo. No hay que olvidar, ahora tampoco, que siempre las iniciativas anti-institucionales —antes, anti-académicas— comienzan de la misma manera para terminar en el idéntico sitio: siendo nuevo modelo institucional —académico—; en la consciencia de este carácter cíclico y circunstancial radica una de las características de la Sociedad: no niegan una ambición que siempre está.

-NUEVE: Declaración programática. Su repetida cita con el arte que comienza bajo la iniciativa «Expón en una galería», una convocatoria que manifiesta a la perfección los intereses de la Sociedad, desde la primera vez que la celebraron (ni me acuerdo). El concepto que sostiene la exposición, y a la S. AA. Purgatori, es el tú también puedes, o “nena tú vales mucho”: a cada quien que deje algo, incluso una obra de arte, en el espacio expositivo, se le eleva un certificado de artista, un documento que acredita, por parte de la Sociedad, que es un artista quien figura en la certificación. Un reclamo que

consigue, siempre, gran éxito de participación, concurrencia que desvela, sobre todo, las ganas —necesidades— de exponer sus obras los nuevos, y la carencia de lugares que atiendan esta parte del arte que empieza; porque, como reza el lema de la Sociedad, frente a las salas cuyo trabajo radica en el reconocimiento de la obra de artistas, más o menos sólidos, la S. AA. Purgatori dirige el esfuerzo hacia el conocimiento: Justo aquello que permitirá un reconocimiento posterior. Y esto a pesar de los riesgos que conlleva, el principal esa falta de rigor en la selección —que no existe—, y muchos les recuerdan. Pero riesgo que se asume, porque si no sólo quedan los bares y cafés de ‘artistas’, que no son los mejores lugares para el arte.

Sobre todo nos ocupa La Cor.Poració

-DIEZ: Un día a la tarde se le iban las luces al descuido, una extraña prisa llevaba a las nubes a cerrar las puertas de la ciudad, como nadie estaba avisado las farolas seguían durmiendo en la siesta del otoño que empezaba.

Por la calle Valencia, una callejuela que apretaba a los viandantes entre dos plazas que vivían la espesura de un gobierno en las últimas, comenzó el bullicio. Era el año noventicuatro y todos nos dejábamos llevar como al colegio.

-Oye tío, dicen que van a tirar la Cros.

-¿La Cros? ¿Cómo es eso?

-Pues lo de siempre, se van a poner a construir la ciudad del dos mil.

-No jodas.

-Sí, tío.

-Tendremos que hacer algo.

-Quedamos en el Purga y lo hablamos, habrá que pensar en más gente para organizarnos y dar la vara: no puede ser que tiren esas naves, son de puta madre.

-Eso, organizamos una reunión y vemos cómo nos lo montamos para incordiar.

Más o menos así, dicho muchas veces por las calles del Carmen, corría el aviso: En el cauce viejo del río, hacia el puerto, una zona a la que vas lo justo para disfrutar de las ruinas industriales o coleccionar cachivaches para la producción artística, van a levantar la nueva ciudad todo tecnología, a costa de unas naves agotadas por una producción industrial que ya no compensa.

-Serán capullos.

Los teléfonos saltaban como una jauría con una presa clara. De quién son las naves. Esa era la maldita pregunta que teníamos que responder. Habrá que ir al Ayuntamiento

-DOCE: Otro. Con el paso firme de quien sabe lo que quiere y sobre sus muchos pies de altura, miguelito se impuso al funcionario municipal, que se escudaba tras una ventanilla de limpieza ajena, hasta quitarle el nombre del propietario.

-Lo de siempre.

-Un pez gordo, con muchos cadáveres a sus espaldas y más parados que el INEM.

-Lo llevamos claro.

-Habrá que montarla bien grande si queremos que nos escuchen.

-TRECE: Y otro, en reuniones otoñales sinfín. Todos los días a las tres de la tarde un señor saca sus ovejas a ramonear por la desvencijada fábrica de la Cros de Valencia, porque es un espacio público.

Como él, todos los días, continuamos tras otras formas de intervención artística de los espacios públicos; y ahora, en esta misma fábrica de la Cros, encontramos el lugar idóneo para llamar la atención contra los militantes en la privacidad, del arte, de la cultura, de la vida o de lo que tú quieras.

-Tío, tío, tenemos que salvar la fábrica.

El asunto está claro para todos: Salvar una fábrica que hasta hace un par de años se encontraba en perfecto estado de conservación, y que era (al menos en sus naves más características, similares a las bóvedas del Mercado Central de Valencia, ése que los turistas siempre fotografían) —y es— protegida por la legislación que defiende al patrimonio histórico de los planes de inminente urbanización de la zona.

-Yo quiero que la salven para que se pueda reconvertir en edificios de uso público.

Éste no olvida que hace unos días se inauguró un pabellón deportivo en una antigua fábrica de otra zona de la ciudad, también en degradación.

-Que la salven; pero, sobre todo, para utilizarla en el desarrollo artístico desde un espacio al alcance de quienquiera.

Ésta idea sí que parece general, que es un espacio que está al alcance de todos, que no hay que pagar ningún tipo de peaje, ni económico, ni poético, ni ideológico, ni

comercial; al no tener que hacer concesiones, todos los que pululamos alrededor del proyecto de salvar la fábrica sentimos hervir la imaginación con una emoción dirigida a despertar un espíritu de defensa de lo que es común a todos, de respeto a la memoria de la ciudad, de fidelidad a la historia y reconciliación con los orígenes.

-Pero habrá que actuar desde el más estricto anonimato, en su sentido de falta de autoría; porque cuando nadie figura como autor cualquiera puede hacer propio el proyecto. Si tiene una intención pública, de todos, no puede ser detentado por nadie, únicamente una corporación puede reclamar el protagonismo en esta historia.

Desde luego; los grandes mitos creadores y sustentadores de las culturas, las estructuras del pasado de cualquier lugar se deben al anonimato más rotundo: ¿En qué mitología se conoce al autor del relato, de ese cuento que dirigirá el desarrollo de sus miembros? Igualmente, si queremos que toda la ciudad se reconcilie con su historia industrial, nadie puede auparse como paladín de la defensa: Debemos ser todos.

-Vale, pero sólo quiero que la fábrica se vaya desmoronando y la naturaleza restaure el orden profanado por el hombre. Y podrá rehacerse con relativa rapidez ya que es una zona rica en limos pardos y negros, como reza la documentación del catastro municipal.

-¿Cómo, lo que tú quieres es que se desmorone por sí misma? —grita un utilitarista, desesperado ante la idea de que ese espacio se consuma en sí mismo, sin más función que contemplar la derrota de la obra del hombre.

-Hombre, también habría que considerar la posibilidad de que nos realojen en viviendas dignas; a nosotros los desfavorecidos de la fortuna (que ahora se llama sistema) que nos condena al paro más miserable. Podríamos aprovechar la reclamación del lugar para solicitar vivienda y trabajo para los que vivimos aquí en condiciones cuartomundistas.

La voz de los pobladores es la más severa, la que sí tiene qué reclamar desde su propio interés y no desde un altruista y ocioso espíritu público.

-Y que también nos recuerden a nosotros, los antiguos trabajadores que dejamos la vida en esta fábrica.

-Eso, y aprovechamos para joder al Ayuntamiento que en un departamento reconoce la protección del edificio y en otro no saben nada de esa protección.

-Bien, la política es lo de menos, esto es una movilización artística, a la que se convoca a todo el mundo desde las artes (plásticas y musicales, danza y cine, performances y happenings, poesía), también a los militantes en el arte de disfrutar

manifestaciones artísticas o naturales y que se refugian bajo las figuras del paseante, del vecino y del espectador, pero sin desechar a los disciplinados seguidores de la arqueología industrial, la ingeniería y otras ramas menos emotivas del saber y del reconocer.

Ocho naves de la revolución industrial y tres torres, todo del más puro modernismo industrial van a ser demolidas.

-*CATORCE*: El día tras las reuniones evocadas ahora con total precipitación y las investigaciones de algunos miembros de La Cor.Poració a los que gustan los legajos y las zancadillas burocráticas, salimos a la luz pública con una intervención sobre los mismos terrenos de la fábrica el seis de Diciembre —día de la última constitución democrática española— del noventicuatro.

El proyecto Memoria Industrial se presenta como despertador público de esas conciencias ausentes de lo que fuera Valencia en tiempos, aquéllos de los que sólo queda huella en contadas partes de la ciudad, a las que la vorágine inmobiliaria quiere extirpar para fundar nuevos paisajes urbanos que en nada delaten el recuerdo de lo que fue. Tal proyecto, que se inspira en los principios más férreos del despreciado Arte Corporativo, un movimiento que pone en duda el mito decimonónico del artista como sujeto culmen, como genio o sensibilidad irrepetible —del que serían paradigma, en este país, las figuras de Picasso o Dalí, como genios o artistazos—.

Así, en honor a esos principios, un grupo de personas, intituladas La Cor.Poració, nos organizamos con el exclusivo interés de llamar la atención pública sobre un espacio que la dejadez de los gobernantes municipales ha conducido al máximo deterioro: Los terrenos de la antigua fábrica Cros.

Para realizar tal llamada de atención, desde esta corporación de intereses, se recurre a los principios de otro de los movimientos artísticos también más despreciados, el Arte Público —más arriba se abunda en este asunto. Así, bajo los principios regulativos tanto del Arte Corporativo como del Arte Público, La Cor.Poració quiere utilizar al arte como vehículo de denuncia a la vez que como medio de reunión de distintos colectivos implicados en la conservación de un lugar dejado de la mano municipal.

Pues bien, esta llamada a la conciencia ciudadana sobre el deterioro de un patrimonio que habla de sus esfuerzos, su trabajo, se consiguió con un éxito inicial sorprendente, pues en el referido día seis de diciembre del noventicuatro se

concentraron muchas más personas de las esperadas en los terrenos de la antigua fábrica de la Cros.

Allí se pudo ver desde artistas venidos de fuera de la ciudad hasta abuelas del barrio paseando con sus nietos —sublime—, así como antiguos trabajadores despedidos sin reconocimiento de sus derechos, o actuales pobladores que viven del desvalijamiento de los restos sin protección de la fábrica, también muchos curiosos, y sobre todo mucho arte en bruto, sin filtrar, y desde sus más variopintas manifestaciones: *happenings*, *performances*, esculturas, instalaciones, pinturas, *copy-art*, *environmental-art*, música, música coral, arte lúdico, muralismo, accionismo, fotografía, *video-art* y más. Y todo como vehículo para el reencuentro social con un lugar perdido.

-QUINCE: Y más. Afortunadamente, este éxito inicial, continuó en marzo del noventicinco, cuando esta iniciativa de salvaguardia de la Memoria Industrial de Valencia, se dirigió al Pleno Municipal en la tarde del veinticuatro. Esa tarde obtuvimos el compromiso de todos los grupos políticos representados en favor de la protección, restauración y reutilización de las naves deterioradas, así como un valioso precedente para la regeneración de otros espacios industriales deteriorados; lugares que se intenta sean aprovechados con fines culturales, la principal carencia en un país que siempre ha vivido de espaldas a la cultura.

La Cor.Poració continúa sus actividades, porque seguimos buscando —hoy mismo, día de publicación de este relato—, un espacio que recoja, en magna exposición, todo lo producido durante la reivindicación de los terrenos de la fábrica de la Cros como espacio público. Y tampoco entonces, se detendrán nuestras actividades en favor de un Arte tanto Corporativo como Público.

-DIECISIETE: Hoy verano ya del noventa y siete, seguimos buscando el lugar, continuamos esperando poder mostrar todo el trabajo que, con el auxilio del arte —para otros muchos puro ensimismamiento y habitación de marfil—, hemos conseguido: Desde nuestra entrada en la sociedad valenciana como La Cor.Poració, la mayoría de los ciudadanos ven las arquitecturas pasadas (de todo tipo) desde la admiración. Y todo esto lo hemos conseguido desde el arte y la oportuna invasión de los media y otras instituciones.

Hoy, todavía en la calle, intentamos consolidar una fundación —a la que íbamos a llamar Cros— en la que entrasen a formar parte los cargos políticos más

representativos tanto del Ayuntamiento, como la Diputación y la Generalitat valencianas. También, para esta fundación, recurrimos a personas relevantes del mundo del arte, la restauración patrimonial y la investigación sobre la arquitectura industrial. En esas andamos ahora, todavía no restablecidos del disgusto que nos dieron con la Fallas de este año. El disgusto es importante y, sobre todo, simbólicamente aclarador.

Nuestras negociaciones para formar la fundación se venían realizando desde el verano del noventa y seis, cuando comprendimos, con el inicio de los informes sobre el estado de las naves que exigíamos restaurar, que algo fallaba. Ya se habían derruido los edificios del complejo fabril que no eran considerados patrimonialmente importantes, con lo que se perdieron unos depósitos de agua bellísimos, pero habíamos conseguido la protección explícita de las naves de madera y una nave abovedada de hormigón con lucernario de cristal a las que rendimos verdadero culto. Como no nos fiábamos de los informes periciales sobre lo que seguía en pie, pensamos que desde una fundación con peso político podríamos impedir movimientos extraños en la ciudad: No debe ser olvidado que sobre la misma fábrica Cros se desarrollan los planes para el nuevo ensanche de la ciudad de Valencia.

Comenzamos a formar el patronato, pero el acceso a los políticos es lento y delicado, tanto que todavía no lo hemos consumado, nos falta la respuesta de un par, tras más de un año de negociación.

En estas andamos, mosqueados por lo lento y difícil que resulta la política de pasillo cuando, con las Fallas, que en Valencia es como decir en plena canícula porque todo el mundo está huido o borracho: La prensa local anuncia el acuerdo entre el Arzobispado y el Ayuntamiento de Valencia para el intercambio de cromos.

-DIECISIETE: Mazazo. Yo te doy la nave abovedada de hormigón —habla el Ayuntamiento— para que te hagas una templo, que estaréis muy necesitados con tanto vecino de aluvión, y tú —Arzobispado— me das el viejo solar de la Almoina —un lugar al que le crecen las ruinas desde tiempo inmemorial, y que el Ayuntamiento no ha tenido el valor de expropiar por su propiedad eclesiástica, ignorando sus vínculos con los orígenes de la ciudad.

Mazazo.

Alguno de los miembros de La Cor.Poració todavía no se ha repuesto de la noticia, y persiste en el intento de paralizar el intercambio; otro espera poder impedir la, sin duda, nefasta restauración a la que se va a someter a un edificio que, en su estado

actual, en bruto, posee una belleza fuera de lo común: tres mil metros cuadrados de inmensidad.

-DIECIOCHO: Me alegre. Lo que sigue contraviene la opinión general de La Cor.Poració*. Y lo advierto porque si, hasta ahora, el relato podría haber sido contado por cualquier miembro de La Cor.Poració, la interpretación que voy a dar, no recibe el apoyo mayoritario de la asociación que estoy representando. Evitaré, así, errores en la atribución de la opinión que empieza.

El suceso del intercambio de cromos —ya descrito—, puede ser leído como importante metáfora y cierre de todo el proceso que cuento; un proceso que no se detiene con la pérdida de la Cros: Existen más naves en la ciudad que nos permitirán seguir con los planes de constitución de un centro transdisciplinar donde las artes se entiendan como una parte más de los distintos cauces de comunicación por los que vivimos.

Intentaré contar cómo veo, alegre, lo ocurrido.

Desde el principio, y bajo diferentes expresiones, veníamos, en La Cor.Poració, reclamando el estatuto de sagrado para las viejas ruinas industriales, a mayor ruina mayor sacralidad —en mi caso—. Creo que siempre tuvimos detrás las imágenes de Piranesi como el primero consciente del cambio de época, quien ve con claridad que lo que fue ya es inmenso, irrecuperable y sujeto a la admiración y el culto.

Además, nunca conseguí quitarme de encima las reflexiones de Aloïs Riegl sobre al culto moderno a los monumentos, como pathos que se desenvuelve por distintos cauces, pero todos desembocando en la más radical modernidad, y también contra toda posibilidad de una historia lineal, al permitir —al sujeto— estructurarse sus propias fuentes y filias.

Esto, en nosotros, siempre está presente. Así que va, llega el Arzobispado y dice que ahí, en ese lugar maloliente, reserva de yonquis, hostel de desheredados, umbrío y a desmano, monta un templo. Consagra un edificio al que nadie, hasta nuestra bronca, daba más valor que a las cloacas.

Primer choque que recibo. Reconocimiento sacro.

* «pagan las culpas unas a otras conforme a» La Cor.Poració está formada por: Rafael Prats Rivelles, crítico de arte; Oscar Mora, artista y miembro de la S. AA. Purgatori; Xavier Monsalvatje, artista y miembro de la S. AA. Purgatori; Beatriz Mon, artista; Miguel Molina, artista y miembro de la S. AA. Purgatori; Carlos Marco, crítico de arte; Valentí Figueres, artista; Pistolo Eliza, artista y miembro de la S. AA. Purgatori; Nilo Casares, crítico de arte.

Si venimos diciendo que las arquitecturas industriales son, hoy, las nuevas catedrales, como dentro de poco lo serán los edificios de la banca, cuando las infopistas eliminen el actual concepto de edificio de oficinas; quién va a discutir a los funcionarios de lo sagrado; quién a negarles que su templo, ya consagrado, efectivamente, es sacro.

Contra esto, algunos de La Cor.Poració apuntan que ya nada, en esa nave abovedada, después de su encalado, cromado, dorado, floreado al que seguro —con su característico mal gusto— someterá la iglesia, será lo que fue, y menos conservará el halo sagrado que encontramos al principio.

Es cierto, pero resultará importante la asunción, por la iglesia, de un edificio al que nadie valoraba. Su incardinación en los espacios sagrados, hará que sean vistos, los edificios industriales, con mayor respeto.

Segundo choque. El intercambio de ruinas, las más viejas por las más recientes.

El solar que el Arzobispado de Valencia aporta, al intercambio de cromos, el solar de la Almoina. Dicen que forma parte de los inicios de la ciudad de Valencia; entre el Almodí —hoy sala municipal de exposiciones— (a un minuto del espacio expositivo de la gente del Purgatori), el Palacio Arzobispal, el Museu de la Ciutat —también sala municipal de exposiciones—, la Capilla de la Virgen de los Desamparados; vamos, justo detrás de la Plaza de la Virgen, adonde todo el mundo va a tomar horchata, pasar la fresca, ofrecer flores, juzgar las aguas, invocar a la Virgen de los Desamparados, y más cosas, todas prueba del centro —cívico y religioso— en que se encuentra ubicado.

Un lugar con tanta actividad ciudadana, no puede serlo más que por haberlo sido desde siempre. Ahí se ubica el solar de la Almoina.

La nave abovedada de hormigón —hasta nuestra reclamación se encontraba en los planes de derrumbamiento por su poco valor arquitectónico y su juventud (se realizó en los setenta)—, pertenece a la Valencia que inicia su desarrollo industrial, camino del puerto y a orillas del río, en la mejor ubicación para los comienzos de la industrialización. De hecho, toda la zona, es prueba de la fuerte industrialización de la ciudad, como inmenso polígono industrial (según expresión antigua).

Además, hoy, es centro de los planes para el desarrollo del nuevo ensanche, la Valencia del 2000, reza la publicidad, y en sus proximidades se elevará la Ciudad de las Artes y las Ciencias —versión corregida y aumentada por el PP, al plan del PSOE de Ciudad de las Ciencias—. Comprenderá el lector, que entre el solar y la nave, media

toda la historia de la ciudad. Ese cambio de lo primero por lo último, además de indicar la inteligencia del Arzobispado, habla de un cierre de símbolos que dotará de sentido al desarrollo del nuevo ensanche, como un lugar que brota de los mismos orígenes de la ciudad.

Es cierto que la iglesia poco va a hacer por el desarrollo cultural del nuevo ensanche, pero observará —desde su última atalaya— toda la amalgama de nuevas manifestaciones artísticas y científicas surgidas de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Un futuro marcaje, que nos advierte de su imposible neutralidad. Creo que ahí, más que en la migración ciudadana, radica el interés arzobispal por su ubicación en el nuevo ensanche: dudo que esperen llenar con fieles el aforo de una nave de tres mil metros cuadrados.

En fin, el cambio de lo primero por lo último confirma la ley clásica del “pagan las culpas unas a otras conforme al ordenamiento del tiempo”.

ÍNDICE

– Prólogo, por Ángel Azpeitia	3
– Presentación de los colaboradores	7
– <i>Focos “artísticos” de revitalización urbana, espacios para el sincretismo</i> , por Jesús-Pedro Lorente	11
– <i>Madrid entre una brillante planificación histórica y unas rehabilitaciones actuales de más limitado alcance</i> , por Juan Carlos Rico	29
– <i>El Centro de Arte Reina Sofía y su entorno urbano; Ilustración, Casticismo y Modernidad</i> , por Curra Gámez y Eduardo Blanco	35
– <i>Los centros culturales de Madrid y Barcelona: proyectos y realidades</i> , por Francisca Hernández Hernández	59
– <i>De la caridad a la cultura. Nuevo eje cultural en el centro histórico de Barcelona</i> , por Daniel Solé	73
– <i>Un recinto industrial reconvertido en lugar de producción y difusión cultural. El Centro Cultural Tecla Sala de l’Hospitalet de Llobregat</i> , por Loli Sánchez	79
– <i>El Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza</i> , por Elena Ruiz Sastre	81
– <i>El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo</i> , por Antonio Franco Domínguez	85
– <i>La vigilia y el sueño. Proyectos y realidades sobre un centro de arte contemporáneo en Aragón</i> , por Juan Carlos Lozano López	93
– <i>Otros espacios para la creación</i> , por Cristina Giménez Navarro	103
– <i>Usos culturales en el entorno de la Alhambra</i> , por María del Mar Villafranca Jiménez	113
– <i>Cultivando la memoria póstuma y el anhelo que no llega. Sobre artes y rehabilitación en la ciudad de Vigo</i> , por Alberto González Alegre	129
– <i>Los centros, cooperativas y asociaciones de arte en la rehabilitación de áreas urbanas deprimidas. Un itinerario coruñés</i> , por Carlota Fraga	139
– <i>Consonni, centro de prácticas artísticas contemporáneas: una nave industrial de Bilbao como herramienta de producción y experimentación artística</i> , por Jérôme Delormas	143
– <i>Los artistas escénicos y plásticos animan la Ría de Bilbao. El espacio “La Fundación”-Aretoa</i> , por Laura Etxebarria	153
– <i>TRANSFORMA, un proyecto independiente en Vitoria-Gasteiz</i> , por Nekane Aramburu y Eva Gil	159
– <i>En memoria industrial: Cor.Poració</i> , por Nilo Casares	167

**Otras publicaciones del
Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza**

LIBROS:

Francisco Abbad Ríos. A su memoria. Zaragoza, 1973
Bibliografía sobre arte aragonés. Zaragoza, 1982
Homenaje a Federico Torralba en su jubilación del profesorado. Zaragoza, 1983
Bibliografía sobre urbanismo aragonés. Zaragoza, 1991
Libros sobre arte aragonés, 1982-1992. Zaragoza, 1992
Bibliografía e información sobre patrimonio histórico-artístico aragonés. Zaragoza, 1993
Urbanismo zaragozano contemporáneo. Zaragoza, 1989
Pablo Serrano. Esculturas. Zaragoza, 1989
Urbanismo zaragozano contemporáneo. Zaragoza, 1989
Evolución urbana de Jaca. Zaragoza, 1991
Intervenciones en el patrimonio histórico-artístico de Aragón. Zaragoza, 1993

PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

Artígrama, nº 1, Zaragoza, 1984
Artígrama, nº 2, Zaragoza, 1985
Artígrama, nº 3, Zaragoza, 1986
Artígrama, nº 4, Zaragoza, 1987
Artígrama, nº 5, Zaragoza, 1988
Artígrama, nº 6-7, Zaragoza, 1989-1990 (especialmente dedicado a restauración)
Artígrama, nº 8-9, Zaragoza, 1991-1992 (especialmente dedicado a museos)
Artígrama, nº 10, Zaragoza, 1993 (a la memoria de Manuel Expósito Sebastián)
Artígrama, nº 11, Zaragoza, 1994-95 (especialmente dedicado al cine)
Artígrama, nº 12, Zaragoza, 1996-97 (especialmente dedicado a la música)

Para solicitar ejemplares de esas publicaciones, suscribirse a *Artígrama* o proponer posibles intercambios de publicaciones diríjense a:

Amparo Martínez Herranz
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
50.009 - ZARAGOZA
Teléfono 976-762061 - Fax 976-762114