

De museos, antimuseos y otros espacios expositivos en la Europa del siglo XXI

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ*

Resumen

En las últimas décadas, y siguiendo una tendencia iniciada en los años ochenta del siglo pasado, se ha constatado el refuerzo del papel del museo como elemento clave en la industria cultural occidental. Lo singular es que, frente al modelo tradicional de museo y de centro cultural, aparecen nuevas propuestas que intentan resolver satisfactoriamente las demandas de artistas, público y comisarios. Los profundos cambios producidos en los procesos de creación, difusión y recepción de las obras de arte exigen soluciones diversas a las ofrecidas décadas atrás. El artículo explora estas respuestas a través del análisis de tres casos de estudio de museos y centros culturales creados en los últimos años en Europa: Museo de Arte Moderno de Bolonia, MAMbo, Colección Boros, Berlín, y Palais de Tokyo, París; a la vez que establece relaciones entre la estética y el pensamiento contemporáneo, la arquitectura y la intervención en el patrimonio arquitectónico histórico.

Palabras clave

Arte contemporáneo, estética, arquitectura, restauración, museo.

Abstract

Following a tendency begun in the 1980s, it has been verified in the last decades the reinforcement of the role of the museum as a keystone in West cultural industry. It is remarkable, in front of the museum and cultural center traditional models, the appearance of new proposals which try to satisfactorily solve the artists', public's and curators' demands. The deep changes produced in the creative, diffusion and reception processes of the works of art demand different solutions to those offered decades ago. This paper explores these answers through the analysis of three examples of museums and cultural centers built in the last years in Europe: Museum of Modern Art in Bologna, MAMbo; Boros Collection, Berlin; and Palais de Tokyo, Paris; and, at the same time, establishes relationships between contemporary aesthetics and thinking, architecture and performance in architectural historical heritage.

Key words

Contemporary art, aesthetics, architecture, restoration, museum.

* * * * *

* Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Especialista en arte y arquitectura contemporáneos y en restauración del patrimonio arquitectónico. Dirección de correo electrónico: ashernan@unizar.es

Primera parte. Algunas reflexiones generales

El museo y el centro cultural se han convertido, en las últimas tres o cuatro décadas, en uno de los principales arquetipos de la actividad global de nuestras sociedades en los países industrializados. Este tipo de edificio ha alcanzado una relevancia excepcional, como resultante privilegiado de una potente sinergia de fuerzas, tanto políticas como culturales, sociales y tecnológicas, estratégicas y mediáticas.¹

La ciudad ha sido, por excelencia, un lugar para la creación artística, y de hecho algunos de los nombres míticos e históricos de ciudades nos remiten a esa particularidad: Atenas, Roma, Constantinopla, Florencia, París, Londres, Berlín, Nueva York... Pero, ¿qué diferencia hoy a una ciudad creativa de otra que no lo es? Sin duda la respuesta es la presencia de instituciones relacionadas con la creación artística y cultural, con la comunicación, con el incentivo a la participación social en estos procesos. Y, ¿qué papel juega el arte en la ciudad contemporánea? Desde luego clave, aunque a menudo (y sobre todo desde el punto de vista institucional), se ha reducido a la apertura de espectaculares museos y centros culturales, cuando la cuestión tiene un calado y unas implicaciones mucho mayores. En esta situación ha sido clave el triunfo sin precedentes históricos conocidos de dos singulares casos, producidos en contextos históricos y geográficos diferentes: el Centro Pompidou en París y el Museo Guggenheim de Bilbao. Dos “monstruos sagrados”² según la crítica, que se han convertido en referentes míticos para la posteridad, y que más allá de los aspectos meramente técnicos, de gestión cultural y modelo expositivo, han sido elementos claves para la dinamización cultural y para el fomento del turismo, además de contribuir a la creación de una imagen urbana más moderna ligada a la vanguardia cultural y artística en ambas ciudades. Un aspecto éste decisivo en la globalización actual, cuando tantas urbes buscan una posición destacada en el panorama internacional que se vincula, de manera predominante, con la identificación entre una ciudad y un museo singular por su continente o por su contenido.

Precisamente, entre la inauguración de uno (1977, Centro Pompidou) y otro (1997, Guggenheim Bilbao), han pasado dos décadas en las que se ha producido una explosión y auge del museo, coincidiendo con el fuerte desarrollo experimentado por la industria cultural y del turismo, dentro de un nuevo contexto social (el de la postindustrialización) en el que *la*

¹ DETHIER, J., “Notas críticas respecto a la evolución de la arquitectura de los museos en Europa desde la irrupción en 1977 del Centro Pompidou. Diseño de estrategias alternativas para el futuro”, en Gómez de la Iglesia, R. (ed.), *Los nuevos centros culturales en Europa*, Bilbao, Grupo Xabide, 2007, pp. 29-52, espec. p. 31.

² *Ibidem*, p. 32.

*afluencia masiva de visitantes implicó la necesidad de multiplicar los servicios del museo, como exposiciones temporales y lugares de consumo, y comportó el crecimiento de las áreas dedicadas a dirección, educación y conservación.*³

Entrado el siglo XXI, este fenómeno no ha perdido fuerza ni mucho menos, pero sí se advierte la aparición de nuevas versiones del museo y del centro cultural, tanto desde el punto de vista arquitectónico como expositivo. Opciones que no son estrictamente originales, puesto que se remontan a iniciativas planteadas en el siglo XX, precisamente en la década de los 70, como el anti-museo estudiado por el profesor Josep María Montaner,⁴ pero que cobran energía tanto por las exigencias expositivas de los artistas y de las obras de arte contemporáneas, como por las reflexiones más recientes sobre la producción, difusión y recepción del arte actual. En este sentido son claves (y haremos alusión a las mismas a lo largo de este texto) las aportaciones de historiadores y críticos como Nicolás Bourriaud,⁵ Robert Cantarella y Frédéric Fisbach,⁶ o Catherine Grenier,⁷ entre otros.

Sin duda, estamos ante una etapa fascinante por su variedad y complejidad, que exige un análisis minucioso para desentrañar las características, singularidades, contrastes y coincidencias entre las diversas opciones que se plantean en la actualidad. Por esta razón, nos hemos planteado este trabajo como el análisis de una selección de casos de estudio que forman parte de una investigación en curso dentro del proyecto de investigación *Museos y barrios artísticos: arte público, artistas e instituciones*,⁸ desarrollado en la Universidad de Zaragoza, que nos permita una primera aproximación a una realidad bastante dispar y heterogénea, en la que sin embargo pueden singularizarse algunos tipos. Desde los criterios dominantes en el museo tradicional del siglo XX, como es el caso de la continuidad de la estética *white box* para la exhibición de obras de arte, insertadas en un nuevo contenedor, por ejemplo una fábrica (MAMbo, Bolonia, 2007), pasando por el desplazamiento del arte a nuevos contextos en los que se produce un fenómeno de descontextualización y extrañamiento, buscados de manera consciente (Colección Boros, Berlín, 2008), hasta la opción de diseñar

³ MONTANER, J. M., *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 8.

⁴ *Ibidem*, pp. 110-128.

⁵ BOURRIAUD, N., *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

⁶ CANTARELLA, R. y FISBACH, F., *L'Anti-musée*, Paris, Éditions Nouveaux Débats Publics, 2009.

⁷ GRENIER, C., *La fin des Musées?*, Paris, Éditions du Regard, 2013.

⁸ Este artículo forma parte de las investigaciones realizadas en el marco del proyecto *Museos y barrios artísticos: arte público, artistas e instituciones* (referencia HAR2012-38899-C02-0), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España) y desarrollado en la Universidad de Zaragoza, del cual es investigador principal el profesor Jesús Pedro Lorente Lorente.

un espacio de creación, destinado al intercambio de experiencias entre espectadores y artistas, en el que no hay colección permanente (Palais de Tokyo, Paris, 2000-2012). Estos tres singulares casos sirven, además, para ejemplificar la tensión entre diferentes formas de entender la exhibición de las obras de arte contemporáneas, la confrontación frente a modelos tradicionales en los que el espacio arquitectónico es un mero contenedor, cuya forma puede cambiar, pero que continúa siendo un elemento pasivo en la percepción del espectador, y ejemplos en los que el espacio, el contenedor, es considerado un elemento clave en la percepción de la obra, en tanto que provoca fuertes contrastes y establece nuevas relaciones con ella, o bien es concebido como un lugar de creación, de intercambio de productos, obras, actividades y experiencias culturales y artísticas.

No menos interesante es la reflexión acerca de los criterios de intervención en estos edificios, ya que, en los casos seleccionados, se trata de construcciones históricas que son restauradas para adaptarlas a un nuevo uso expositivo, introduciendo una función que a veces crea conflictos entre la historia (el valor documental del edificio) y la contemporaneidad (el hecho de reutilizarlo, haciendo prevalecer la nueva función).

Segunda parte. Casos de estudio

1. Museo clásico en contenedor nuevo: Museo de Arte Contemporáneo de Bolonia, MAMbo, (Italia), 2007

El Museo de Arte Contemporáneo de Bolonia (MAMbo) es un proyecto institucional público, con una fuerte repercusión urbanística que se sitúa en la estratégica y reconocida ciudad de Bolonia, una urbe identificada desde hace siglos con la cultura y el arte, no solo por su singular arquitectura, sino también por el destacado papel que ha jugado su universidad en la historia cultural europea.

El MAMbo forma parte de una red integrada por varios museos comunales (entre ellos el Museo Morandi/Casa Morandi, la Villa delle Rose y el Museo per la Memoria di Ustica), gestionados por el Ayuntamiento de Bolonia. Inaugurado el 5 de mayo de 2007, su origen está vinculado a la creación de la Galleria Nazionale de Arte Moderna en 1975, una institución muy activa que recogió el efervescente clima cultural de la ciudad en aquellos momentos.

Tras casi tres décadas de funcionamiento, la Galleria experimentó un importante proceso de transformación a partir de 1999, cuando se decidió su traslado a una nueva sede situada en la zona noroeste de la ciudad, cercana al centro histórico y la estación de ferrocarril. Este des-

plazamiento se produjo dentro de un proceso de reorganización interna de la institución, para adaptarla a los nuevos tiempos, y en relación con una relevante operación urbanística para transformar una antigua zona industrial en declive en un sector al alza dedicado a la cultura, la educación y las artes. El objetivo final era situar a Bolonia en el mapa internacional como una ciudad que a su singular y valiosa trayectoria histórica, en la que destaca su centenaria famosa universidad y su riquísimo patrimonio artístico, se añadía su proyección actual en el ámbito del arte contemporáneo.

*Bologna ha una nuova zona d'attrazione culturale, dove le istituzioni civiche e quelle universitarie s'incontrano e propongono un nuovo percorso urbano, non del tutto conosciuto e valorizzato anche da molti cittadini Bolognesi (...). Occorre immaginare una nuova mappa della nostra città, dove sono presenti una pluralità di centri, ognuno con la propria bellezza e vocazione (...). La Manifattura delle Arti rappresenta un fattore strategico per proiettare Bologna in Europa e a livello internazionale. È un'occasione fondamentale per dare ulteriore slancio alla sua capacità attrattiva e turistica, con una proposta culturale e artistica di grande qualità.*⁹

Como en situaciones precedentes (es obvio que el Museo Guggenheim de Bilbao es aquí un claro referente), las manifestaciones artísticas se utilizan en Bolonia como instrumento para revitalizar la ciudad y crear una nueva identidad urbana que forma parte de un proceso de reactivación del panorama artístico nacional en materia de arte contemporáneo. En este sentido la creación del MAMbo coincide con la puesta en marcha de otros proyectos como el MAXXI¹⁰ (Museo de las Artes del Siglo XXI, inaugurado en 2010, arquitecto Zaha Hadid) y el MACRO¹¹ (Museo de Arte Contemporáneo de Roma, abierto tras una profunda reestructuración en 2010, arquitectos Odile Decq y Benoit Cornette) en Roma, el Hangar Biccoca¹² y la Fundación Prada en Milán,¹³ el MADRE¹⁴ (Museo de Arte Contemporáneo DonnaRegina) de Nápoles, el Museo Castello Rivoli de Turín¹⁵ y la Fundación Punta della Dogana¹⁶ en Venecia, iniciativas que persiguen cambiar la imagen de Italia como un país exclusivamente vinculado al pasado, al patrimonio arqueológico e histórico [figs. 1, 2, 3 y 4].

⁹ MARI, A. (ed.), *Bologna che cambia. Manifattura delle Arti, ex Manifattura Tabacchi*, Bologna, Minerva Edizione, 2009, pp. IV-V.

¹⁰ <http://www.fondazionemaxxi.it/>

¹¹ <http://www.museomacro.org/>

¹² <http://www.hangarbicocca.org/>

¹³ <http://www.fondazioneprada.org/>

¹⁴ <http://www.madrenapoli.it/>

¹⁵ <http://www.castellodirivoli.org/>

¹⁶ <http://www.palazzograssi.it/en/museum/punta-della-dogana/>



Fig. 1. MAMbo. Fachada exterior. Estado actual. Foto de la autora.



*Fig. 2. MAMbo. Sala de exposiciones del primer piso.
Foto de la autora con permiso de la institución.*



Fig. 3. MAMbo. Sala de exposiciones del segundo piso. Foto de la autora con permiso de la institución.

El MAMbo se encuentra instalado en un antiguo Horno de Pan comunal, una construcción industrial que data de 1915, social y funcionalmente muy importante en la ciudad pero formalmente muy transformada a lo largo del tiempo, que se ha recuperado a partir de 1999, en una primera fase que se debe al arquitecto Aldo Rossi, continuando las obras sus colaboradores (arquitectos Marco Brandolisio, Giovanni Da Pozzo, Massimo Scheurer y Michele Tadini), quienes concluyeron la intervención.¹⁷ La decisión de situar en una fábrica este museo responde a una clara intención por parte de las instituciones, de valorar las huellas del pasado industrial

¹⁷ Los responsables de la intervención en su fase última y definitiva explican la misma de la siguiente manera: *nel progetto abbiamo dato ordine ai vari spazi, abbiamo ripulito un impianto già chiaro, cercando di far leggere la stratificazione costruttiva e storica mettendo in luce, dove possibile, le diversità ambientali. Abbiamo inserito in un contesto quasi consolidato alcuni elementi nuovi come i muri lapidei cui fanno riferimento le scale pubbliche, quelle che ordinano il percorso museale e che collegano il foyer con le parti alti così come le diverse quote urbane del porticato su via Don Minzoni e della ricostituita via del Porto. Nell'edificio sono state confermate funzioni eterogenee, non solo espositivi, quindi, ma anche didattiche e di ricerca come la biblioteca, la sala convegni, spazi per il pubblico e la ristorazione. Il tutto completato dalle zone curatoriali, istituzionali e dai depositi delle opere. Anche durante i lavori di realizzazione del progetto questa identità dell'edificio come luogo di rappresentazione e trasformazione ha continuato a persistere* [BRANDOLISIO, M., DA POZZO, G., SCHEURER, M. y TADINI, M., "L'identità di un edificio. MAMbo: il nuovo museo d'arte moderna a Bologna", en Scatata, R. (ed.), *MAMbo al forno del pane. Immagini di Raffaello Scatata dal cantiere del Museo d'Arte Moderna di Bologna*, Milano, Skira Editore, 2007, pp. 127-128].

de la ciudad y de establecer a la vez un paralelismo entre su función original (la producción) con el presente, cuando se presenta como un lugar donde se produce cultura, aunque su aspecto responde al ya canónico modelo del museo posmoderno.

El edificio forma parte de una zona industrial de gran relevancia histórica, pero abandonada durante años, ahora recualificada bajo la denominación *Manifattura delle Arti*, con la inserción de nuevos usos culturales (la Cineteca y la Filmoteca municipales, el Centro de Música y del Espectáculo de la Universidad de Bolonia) y sociales (una escuela infantil, un hogar de ancianos y un gran parque público forman parte del proyecto), activados dentro del programa “Bolonia, capital cultural europea 2000”.

En situación de abandono y degradación, la intervención en este edificio de tres plantas y 9.500 m² tuvo como objetivo recuperar algunas estructuras originales allí donde fue posible, aunque la mayor parte de la construcción fue adaptada a las necesidades expositivas de la institución, lo que supuso una profunda reforma estructural, adecuándolo al lenguaje arquitectónico contemporáneo con la sobriedad y el minimalismo como nota dominante del proyecto. En la planta baja se encuentran el ingreso y la espectacular sala de las chimeneas, que conserva el espacio original de la Panificadora, dedicada hoy a las exposiciones temporales, también otros servicios habituales en un museo contemporáneo como el bar-restaurante y la tienda-librería. En un nivel inferior se sitúa el Departamento de Educación y la Sala de Conferencias. El primer piso se dedica a mostrar la colección permanente, mientras en un piso intermedio se dispone la biblioteca-hemeroteca. Los pisos restantes son destinados a servicios (oficinas, depósito y áreas de servicio del museo). Un jardín denominado del Cavaticcio, en la parte posterior del edificio, conecta el museo con el resto de instalaciones del distrito cultural.

El resultado de la intervención ha sido la transformación de un espacio industrial abandonado y muy degradado, en un diseñado museo del siglo XXI que sigue la estética *white box* en las salas de exposición. Un museo que ofrece un contenedor neutro, blanco y minimal, al servicio de la exhibición de la colección de arte creada a partir de los fondos de la Galleria de Arte Moderna, aumentada con adquisiciones y donaciones que propone un recorrido a través de la historia del arte italiano de posguerra hasta la actualidad, con especial atención a las prácticas artísticas más experimentales y a la cultura visual del presente, incluyendo obras de artistas tan destacados como Giorgio Morandi, Renato Guttuso, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto y Alberto Burri, entre muchos otros.

Las obras se muestran organizadas de manera bastante convencional, de acuerdo a la evolución cronológica del arte italiano, presentándose

agrupadas en nueve áreas temáticas: *Arte e Ideología, 1968 Nuevas Perspectivas y Arte Povera, 1977 Arte y Acción, Forma 1, Informalismo, Arcangeli: el último naturalismo, Focus en Arte Contemporáneo Italiano y Nuevas Adquisiciones*. Desde el punto de vista del contenido, esta colección ofrece sin duda una de las visiones más completas del arte italiano contemporáneo que puede encontrarse en aquel país. La colección se enriquece y complementa, además, con periódicas muestras temporales como *Vertigo*, la exposición con la que se inauguró el MAMBO en 2007, comisariada por Germano Celant, curador del Museo Guggenheim de Nueva York, o *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte contemporanea italiana*, exhibida en mayo-junio de 2013.

En la actualidad el MAMBO es uno de los museos de arte contemporáneo italiano más activos y de mayor relevancia internacional.¹⁸ Es, además, un estimulante espacio de apoyo a la creación artística, financiando la producción de obras de jóvenes artistas italianos, y de intercambio entre creadores y público, que desarrolla programas de difusión a todos los niveles a través de su departamento educativo. Este organiza visitas guiadas, laboratorios para niños, familias y adultos, y lidera el proyecto DIDART, financiado por la Unión Europea, en el que participan museos de todo el continente, que nace en 2002 con el objetivo de construir una red internacional sobre la didáctica del arte contemporáneo. Es, también, un centro de investigación en el que se desarrollan estudios sobre diversos aspectos del arte actual. En este sentido la biblioteca, con una colección de más de 20.000 obras, entre ellas 3.000 relativas a publicaciones periódicas, constituye un punto de referencia para investigadores nacionales y extranjeros.

2. *Colecciones contemporánea en contenedores insospechados: Colección Boros, Berlín, 2008*

La búsqueda de espacios alternativos e inusuales como escenarios más apropiados a las obras de arte actual, ha conducido a la localización y restauración de lugares tan extraños como cárceles,¹⁹ bases submarinas²⁰

¹⁸ WILSON LLOYD, A., "Finding new life in the Arts", *The New York Times*, (Nueva York, 24-II-2008), [<http://events.nytimes.com/2008/02/24/travel/24dayout.html/>], (fecha de consulta: 1-VI-2013)].

¹⁹ Manifesta 8_2010 Murcia, también conocida como la Bienal Europea de Arte Contemporáneo, es una actividad artística itinerante por diversos lugares del continente y que en esta ocasión recalaba en España, utilizando como una de sus sedes la prisión de San Antón, en Cartagena [REVUELTA, L., "Manifesta <okupa>", *ABC cultural*, (Madrid, 31-VII-2010), p. 31].

²⁰ LIFE, Lieu International des Formes Emergentes en Nantes (Francia) [MARTÍ, O., "Una base de submarinos para las formas emergentes. El LIFE de Saint-Nazaire insufla vida cultural a un lugar que simbolizó la destrucción de la ciudad", *Babelia*, suplemento cultural del periódico *El País*, (Madrid, 29-XII-2007), pp. 30-31; "Transformación del búnker Alvéole 14", *Arquitectura COAM*, Madrid, 356, 2009, pp. 35-39]. Hemos estudiado este proyecto en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Patrimonio industrial y arte contemporáneo: una nueva geografía cultural", en *Actas de las Primeras Jornadas anda-*



Fig. 4. MAMBo. Sala de exposiciones temporales (2013, exposición *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte contemporanea italiana*). Foto de la autora con permiso de la institución.

o bunkers de la 2ª guerra mundial. Tipologías poco habituales hasta hace dos décadas en el arte contemporáneo, que sin embargo comparten un mismo espíritu: el de la ocupación del lugar y el *apropiaciónismo* que nace en Estados Unidos a comienzos de los 80, rasgos por otro lado muy característicos de la posmodernidad. De hecho, muchos artistas contemporáneos son invitados a ocupar y manipular estos lugares y espacios, en una nueva “expansión del objeto artístico”, que de alguna manera dignifica y “artistiza” (o estetiza, como diría Remo Guldieri) estos ‘espacios de desecho’. Una invitación recibida con entusiasmo por algunos artistas como Christian Boltanski, fascinados por las posibilidades de nuevas relaciones plásticas, intelectuales y emocionales suscitadas por el

encuentro entre la arquitectura histórica o industrial y las instalaciones contemporáneas. Al respecto, Boltanski ha expresado, con motivo de la inauguración de una serie de instalaciones suyas en el Hangar Bicoca en Milán (2010), un espacio dedicado al arte contemporáneo inaugurado en 2006, que: *la obra de arte es para mí como una partitura musical, tocada por el compositor cada vez de una manera diversa (...), una obra que dialoga de manera estrecha con el espacio arquitectónico en el que se instala, recibiendo y provocando nuevas sensaciones, porque éste se convierte en parte de la instalación.*²¹

En estos casos se mezcla la fascinación que producen herméticos y a la vez desafiantes edificios como los bunkers, una difícil y controvertida herencia de la historia, con la búsqueda de nuevas sensaciones (a veces desconcertantes) provocadas por la confrontación entre continente y contenido, mediante la exhibición en espacios insospechados, cuando

luzas de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública, (Sevilla, 25, 26 y 27 de noviembre de 2010), Sevilla, Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía, 2012, pp. 1-10, (edición digital).

²¹ FIORDIMELA, C., “Arte contemporanea e spazi museali. Christian Boltanski: così allestisco l’Hangar Bicoca”, *Il Giornale dell’architettura*, Torino, 86, 2010, p. 22.

no lúgubres por su historia, las obras de arte actual. Intervenciones que, con frecuencia, persiguen enfrentar de una manera distinta la historia, desactivando ideológicamente construcciones realizadas por los nazis, un pesado legado de difícil gestión, a través de la introducción de nuevos usos culturales.

En concreto la fascinación por los bunkers arranca, entre otras contribuciones, de las investigaciones y reflexiones realizadas por el teórico y artista francés Paul Virilio, que culminaron en el famoso texto *Bunker archéologie*,²² publicado en 1975 a raíz de la exposición *Bunker d'Archeologie* celebrada en el Museo de Artes Decorativas de París, organizada con sus fotos de los restos de las estructuras militares de la Muralla del Atlántico. Virilio ya señalaba el interés histórico y arquitectónico de estas imponentes y extraordinarias construcciones, preguntándose por qué no era reconocido su indiscutible valor cuando eran evidentes, por un lado, tantas reminiscencias culturales en ellas: las mastabas, las tumbas etruscas, las estructuras aztecas,²³ y por otro, su papel como precedente de la arquitectura brutalista. Estudios posteriores han profundizado en este sentido, destacando el indudable mérito del búnker como pieza representativa de la arquitectura moderna.²⁴ Al reconocimiento del interés de esta tipología, de tan oscuro y controvertido pasado, le siguió la protección y puesta en valor, a través del inventariado, catalogación²⁵ y declaración legal como bienes de interés cultural. Un ejemplo curioso en nuestro país, donde en comparación con Europa existen menos construcciones de este tipo, es la declaración como BIC desde 2011 del búnker del barrio barcelonés de El Carmel, en el Turó de la Rovira.²⁶ Y de la protección a la difusión, puesto que se han organizado verdaderos tours turísticos, incluyendo la publicación de guías para el viajero,²⁷ para acceder a estos lugares.

En paralelo al estudio, los bunkers han despertado la fascinación de los artistas, especialmente los fotógrafos, que han registrado su estado de abandono, su degradación, como una metáfora de la condición humana,

²² VIRILIO, P., *Bunker archéologie*, Paris, Galilée, 2008.

²³ *Ibidem*, p. 16.

²⁴ Entre ellos, ROLF, R., *Bunker Typology*, Osnabruck, Beetstizwaag, 1980; DILLER, E. y SCOFIDIO, R., *Back to the front: Tourism of War*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1995; obras citadas en POSTIGLIONE, G., "El Muro Atlántico: el búnker y/como la arquitectura moderna", en *¿Renovarse o morir? Experiencias, apuñestias paradojas de la intervención en la arquitectura del Movimiento Moderno*, Actas del VI Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico, (Cádiz, 2007), Cádiz, Fundación DOCOMOMO Ibérico y Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, 2008, pp. 63-68.

²⁵ DONATH, M., *Bunker, Banken, Reichskanzlei, Architekturführer Berlin 1933-1945*, Berlin, Lukas Verlag, 2008.

²⁶ PALOMO, A. G., "La retaguardia de Gaudí", *Ling*, 47, 2014, pp. 22-24.

²⁷ RONCHETTI, G., *La linea gotica. I luoghi dell'ultimo fronte di guerra in Italia*, Parma, Mattioli 1885, 2009.

creadores empeñados en retar al tiempo y a su letal efecto sobre algunas instalaciones, retratando lugares abandonados que generalmente están ligados a la historia o que tienen especiales connotaciones sociales o simbólicas. Una manera de reivindicar el respeto a algo tan frágil como la memoria histórica, en un momento de frenético culto a la novedad. Son muchos los casos que pueden citarse, desde el fotógrafo holandés Elmar Dam, editor con otros profesionales de la revista *Explanation*,²⁸ a la tarea de documentación de los bunkers nazis abandonados en la costa de Normandía realizada por Jean y Louise Wilson,²⁹ artistas inglesas que formaron parte del famoso movimiento *Young British Artist* y que participan con unas impactantes y hermosas fotografías en la exposición *Ruin Lust. Artist's Fascination with Ruins from Turner to the Present Day*,³⁰ organizada por la Tate Britain en Londres (marzo-mayo 2014), o el fotógrafo holandés Martín Roemers quien ha convertido sus imágenes en un libro y una hermosa exposición: *Relics of the cold war*.³¹

Con todos estos precedentes, era lógico que en algún momento surgiera la iniciativa de reutilizar estos espacios, abandonados y cerrados en gran parte. El caso con más éxito mediático en la última década ha sido el de la Colección Boros, que se exhibe en Berlín desde 2008. Este ejemplo sigue iniciativas precedentes como la Contemporary Art Tower, CAT,³² de Viena (2001). En ambos nos encontramos frente a obras monumentales realizadas por orden de Hitler entre 1942 y 1945, que se imponen visualmente en el espacio público y que están asociadas a episodios dramáticos para austriacos y alemanes.

Centrándonos en la Colección Boros,³³ esta se exhibe en el bunker construido en 1942 en Reinhardstrasse, en el centro de Berlín, en Mitte, uno de los barrios de moda de la capital alemana. El proyecto ha sido

²⁸ www.explonation.com. Sobre este profesional y las prácticas de “exploración” de lugares abandonados puede consultarse RAMÍREZ, C., “Safaris entre escombros”, *EPS*, suplemento del diario *El País*, (Madrid, 19-IX-2010), pp. 62-67.

²⁹ Exposición *Tempo Suspense* de Janet y Louise Wilson, celebrada en el Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2010. Información sobre esta exposición en: PEÑA LOMBAO, M., “Entre cortinas”, *ABC Cultural*, (Madrid, 18-XII-2010).

³⁰ DILLON, B., *Ruin Lust. Artist's Fascination with Ruins from Turner to the Present Day*, catálogo de la exposición, London, Tate Publishing, 2014.

³¹ ROEMERS, M., *Relics of the cold war*, Hatje Cantz Publishers, 2009. Sobre este fotógrafo puede consultarse: HUETE MACHADO, L., “Restos de una guerra muy fría”, *EPS*, suplemento del diario *El País*, (Madrid, 18-IV-2010), pp. 65-73.

³² FORADINI, F., “bunker di Vienna”, *Abitare*, 2, 2006, pp. 96-99. Acerca del proyecto de transformación, puede consultarse la página web del MAK, y también LEFAIVRE, L., “De-bunkered. Peter Noever of the MAK Center recycles a Nazi anti-aircraft tower into a contemporary art gallery”, *Architecture*, 90, 2, 2001, pp. 60-62, (http://www.mak.at:80/en/the_mak/sites/expositur/mak-tower_2).

³³ SACHS, N., “Boros collection and residence (Realarchitektur)”, *Industria delle costruzioni*, 45, 417, 2011, pp. 16-21.

realizado por el estudio berlinés Realarchitektur³⁴ (Jean Casper, Petra Petersson y Andrew Strickland) y tenía como objetivo la transformación del bunker nazi en un museo privado y una vivienda de lujo de 450 m² (un moderno loft de aires miesianos y cuidado mobiliario de diseño), instalada en el ático añadido a la construcción original. Aquí ya no se trata de una iniciativa pública como en el caso del CAT austríaco, sino de un particular, el publicista de origen polaco Christian Boros, propietario de una importante colección de arte contemporáneo que incluye trabajos de los últimos 90 años de todas las disciplinas artísticas, entre los que se encuentran algunos de los más famosos artistas actuales: Damian Hirst, Olafur Eliasson, Santiago Sierra, Thomas Ruff, Ai Wei Wei, Dirk Bell, etc. Esta colección es accesible sólo a través de visitas guiadas mediante cita previa en grupos reducidos de 12 personas. Una primera presentación de la colección se realizó entre 2008³⁵ y 2012, recibiendo 120.000 visitantes, que la conocieron a través de 7.500 visitas guiadas.³⁶ En 2012 se cerró temporalmente para volver a abrir con una nueva reordenación de los fondos, más amplia en esta ocasión, la cual que puede visitarse en la actualidad.

Boros compró el bunker en 2003, añadiendo una nueva etapa como museo privado a la radical e insólita vida del mismo, todo un singular testimonio de la propia historia alemana. Ésta se inicia con su construcción bajo el nazismo, tras el fin de la segunda guerra mundial fue utilizado como cárcel por el ejército soviético, sirvió como exótico almacén de frutas tropicales bajo el gobierno de la República Democrática Alemana y su último destino fue discoteca de música techno y club sadomasoquista tras la reunificación [figs. 5, 6 y 7].

El edificio original es un macizo refugio antiaéreo de planta cuadrangular, construido en 1943 por el arquitecto Karl Bonatz,³⁷ sensiblemente menor que el CAT de Viena, de 18 m de altura (5 pisos), si bien con gruesos muros de 3 m de espesor de hormigón. En este caso el criterio de intervención ha sido la eliminación de partes sustanciales del edificio, porque las 120 habitaciones originales de techos muy bajos destinadas a refugiar a 3.088 berlineses, no se adecuaban bien a las necesidades expositivas de la colección. Por esta razón, los arquitectos han derribado muros y techos para crear una laberíntica estructura de 80 espacios de diversas dimensiones (algunos de doble y triple altura, desde 2 a 20 metros) y 3.000 m² de superficie expositiva. Hay que subrayar que en este edificio ha sido

³⁴ Más información sobre este proyecto y sobre el estudio que ha realizado la intervención se encuentra en su página web: <http://www.realarchitektur.de/>

³⁵ CASPER, J. y SCHRYEN, A., *Boros Collection/Bunker Berlin*, Berlín, Boros Foundation, 2009.

³⁶ Datos proporcionados por la Fundación Boros en su página web.

³⁷ DONATH, M., *Bunker...*, *op. cit.*, pp. 38-39.



Fig. 5. Colección Boros, Berlín. Exterior.
Fuente: CASPER, J. y SCHRYEN, A., *Boros Collection/Bunker Berlin, Berlín, Boros Foundation, 2009.*



Fig. 6. Colección Boros, Berlín. Interior.
Fuente: CASPER, J. y SCHRYEN, A., *Boros Collection/Bunker Berlin, Berlín, Boros Foundation, 2009.*



Fig. 6. Colección Boros, Berlín. Interior.
Fuente: CASPER, J. y SCHRYEN, A., *Boros Collection/Bunker Berlin, Berlín, Boros Foundation, 2009.*

la naturaleza de la colección, las características de las obras de arte y la opinión de los mismos artistas respecto a su exhibición, las que han condicionado las decisiones tomadas en la restauración. Algunas salas han sido creadas específicamente para mostrar obras concretas como la instalación *Berlín Colour Sphere* (2006), de Olafur Eliasson, o una monumental instalación de Ai Wei Wei de seis metros de altura; en otros casos, se ha buscado ofrecer intencionalmente perspectivas inusitadas de las obras de arte. En este sentido podría hablarse casi de *apropiaciónismo* (término utilizado para designar una corriente artística posmoderna que surge en los años 80) por parte del arte con-

temporáneo respecto al patrimonio monumental, subrayando el hecho de que han sido las necesidades expositivas las que han predominado por encima de los valores históricos y documentales del búnker.

Es preciso añadir que el edificio estaba inventariado y protegidas sus fachadas y las cajas de escaleras, no así el resto del interior. Antes de la intervención, el búnker estaba cubierto de pinturas y grafitis, algunos de estos han sido parcialmente cepillados y la superficie rugosa resultante de esta operación sirve ahora como fondo abstracto a las obras de arte provocando una sorprendente (y contradictoria) contaminación visual. Otras salas han sido pintadas de blanco, de acuerdo con la tradicional museología *white box* tan extendida en el arte contemporáneo.

Tras la remodelación, el búnker se ha convertido en un atractivo turístico más de la capital berlinesa³⁸ y los críticos del prestigioso diario norteamericano *The New York Times* lo recibieron con una cascada de elogios: *un espacio que no tiene rivales en su idiosincrasia, uno de los activos más extremos de la capital alemana*,³⁹ *un hito en la ciudad*,⁴⁰ siendo similar la acogida entre la prensa alemana: *un lugar con una turbulenta historia, ahora espléndidamente remozado como espacio para el arte*,⁴¹ mientras el coleccionista es descrito como *un cliente inusual con un sofisticado gusto artístico*.⁴²

Sin embargo, estas iniciativas pueden suscitar cierto recelo. Sin duda son proyectos que presentan considerables ventajas desde el punto de vista del turismo cultural internacional, pero la pregunta clave (más allá de la reflexión acerca de si se trata de intervenciones respetuosas con los valores de los edificios, que también es pertinente) es si el arte contemporáneo puede servir para domesticar el indeseable legado de la segunda guerra mundial, como se pregunta la historiadora del arte y periodista polaca Katarzyna Jadozinska en relación al CAT de Viena,⁴³ o si el museo Boros no representa más que la afirmación del ego de un cliente ignorante o indiferente respecto al valor histórico del edificio como expresa el archi-

³⁸ GÓMEZ, J., "El búnker de un millonario. Una antigua fortaleza nazi sirve de vivienda-museo al rico Christian Boros", *El País*, (Madrid, 20-VIII-2013), [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/19/actualidad/1376938783_572726.html], (fecha de consulta: 20-VIII-2013)].

³⁹ TZORTZIS, A., "In a Berlin war bunker, Christian Boros creates a showcase for art", *The New York Times*, (Nueva York, 12-VII-2007), [http://www.nytimes.com/2007/06/12/arts/12iht-bunker.1.6105187.html?_r=0], (fecha de consulta: 8-III-2013)].

⁴⁰ EDDY, M., "Contemporary Art Finds a Shelter in Berlin", *The New York Times*, (Nueva York, 27-IX-2012), [http://www.nytimes.com/2012/09/28/arts/28iht-bunker28.html?_r=0], (fecha de consulta: 8-III-2013)].

⁴¹ NUSSER, S., "The New Past: The Boros Collection in Berlin", [<http://www.goethe.de/kue/bku/msi/en4151025.htm>], (fecha de consulta: 8-III-2013)].

⁴² KAPPINGLER, C., "Boros Art Collection, Berlin-Mitte-Art in a bunker with a certain frisson", *Architektuer Aktuell*, 342, 2008, pp. 120-129.

⁴³ JADOZINSKA, K., "Bunkers with art", *Herito, Heritage, culture & the present*, (5-I-2011), [<http://www.herito.pl/en/articles/bunkers-with-art—2>]. Html, (fecha de consulta: 26-I-2013)].

tecto alemán Norbert Sachs: *quizás se trata solamente de un trabajo notable que muestra la capacidad proyectual de los arquitectos. La decisión compete al visitante. En cualquier caso, el proyecto plantea preguntas sobre la actitud de la sociedad.*⁴⁴ Lo cierto es que frente al éxito obtenido por el edificio en el medio profesional, como muestran los numerosos premios que ha recibido,⁴⁵ la visita puede provocar un cierto malestar por la transformación de un edificio cargado de memoria en un lugar de moda, en el que las huellas de la historia se han tratado como algo material, como un mero escenario de fondo para la presentación de las obras de arte, prescindiendo de su valor documental,⁴⁶ puesto que este búnker, finalmente, puede ser considerado como un palimpsesto de la historia alemana, un lugar en el que la historia ha ido dejando huellas, estratos que nos hablan de los avatares del país desde los años 40 del siglo pasado hasta hoy.

3. *El anti-museo: el centro cultural como laboratorio para la creación artística, el Palais de Tokyo de París, 2001*

*Il Palais de Tokyo è uno spazio interdisciplinare, dove l'arte contemporanea dialoga con la musica, la moda, la letteratura, il design, l'architettura. Un laboratorio di esperienze.*⁴⁷

Si existe un caso fascinante en los últimos quince años en la cultura artística europea, probablemente sea el Palais de Tokyo de París. Presentado como un espacio abierto, como un laboratorio para la creación artística, el Palais responde a una iniciativa estatal, en la línea de una política institucional francesa que desde hace décadas busca consolidar el liderazgo de París en el ámbito del arte contemporáneo y cultural, y que completa una red de espacios expositivos inaugurados recientemente como son el Quai Branly de Jean Nouvel y la Cité de l'architecture et du patrimoine, concebida por Jean Louis Cohen. Más aún, puede decirse que el Palais de Tokyo viene a ser, en la mente de sus impulsores, el heredero de lo que supuso el Centro Pompidou tres décadas atrás. Si bien formal y conceptualmente los dos casos son muy diferentes, puesto que

⁴⁴ SACHS, N., "Boros...", *op. cit.*, p. 16.

⁴⁵ Seleccionado para el pabellón alemán de la Bienal de Venecia de 2006, la prestigiosa revista *Wallpaper* lo incluyó entre los 101 edificios más excitantes del mundo en 2007 y en 2008 recibió el Architecture Award for concrete, y fue nominado al Premio Mies van der Rohe en 2009.

⁴⁶ *Aparentemente hay una gran demanda de lugares inusuales en la actualidad, por su autenticidad, por su aura, y los arquitectos han sido capaces de satisfacer esta demanda. Sin embargo, el visitante sale con un cierto malestar sobre este lugar histórico cuyo oscuro pasado sirve ahora exclusivamente para la presentación del arte y del ego del coleccionista, y en el que, sin establecer distancia alguna, se han tratado todas las huellas como materiales y como símbolos, no documentos* (KAPPINGLER, C., "Boros...", *op. cit.*, p. 128).

⁴⁷ NICOLIN, P., *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Milano, Postmediabooks, 2006, p. 81.

el Pompidou es un museo con colección y el Palais se concibe en todo caso como un anti-museo y como un espacio de producción, sin embargo su intención, responder de la manera más adecuada a las necesidades de producción y recepción del arte contemporáneo, es la misma, aunque el contexto y la naturaleza de los eventos artísticos haya cambiado de manera tan sustancial [fig. 8].

En origen, el Palais ocupaba el ala izquierda de un monumental y clasicista edificio situado en un lugar céntrico de la ciudad, la colina de Chaillot, como parte de la Exposición Internacional de París de 1937,⁴⁸ dedicada al tema *Art et techniques dans la vie moderne*. Concebido como un edificio con dos alas gemelas, el complejo se concebía como un palacio con función museística, la denominación de Tokyo procede de la avenida cercana con el mismo nombre. En un segundo momento se decidió llamar al ala este Museo de Arte Moderno de París (allí instalado desde 1947), mientras el ala oeste conservó la denominación de Palais de Tokyo, utilizándose para diversos usos: depósito de obras procedentes de diversas instituciones francesas como el Museo d'Orsay o el mismo Museo de Arte Moderno; de 1977 a 1986 recibe el nombre de Museo de Arte y Ensayo; entre 1982 y 1985 aloja temporalmente al Centro Nacional de Fotografía y en 1986 comienzan las obras de reforma para adaptarlo a sede de la *Maison de l'image, Fondation européenne des métiers de l'image*. En un nuevo giro de la historia, en 1995 se pone en marcha el proyecto del Palais de Cinéma, que conlleva la construcción de salas de proyecciones, biblioteca y archivos, pero en 1998 esta institución se traslada a una nueva sede diseñada por Frank Gehry en el centro cultural de Bercy y es en este momento cuando se plantea el concurso promovido por el Ministerio de Cultura francés, para diseñar un novedoso espacio dedicado a la cultura y el arte contemporáneo, un lugar para la creación contemporánea que aproximara al público a las distintas formas de expresión artística actual.

La filosofía que inspiraba el proyecto se basaba en las ideas de los comisarios Nicolas Bourriard y Jérôme Sans⁴⁹ quienes, frente al concepto tradicional de museo, concebían este espacio como un lugar de encuentro, de producción, un concepto que se basa en el cambio de naturaleza de la obra de arte concebida no como un objeto acabado y dispuesto para

⁴⁸ Una aportación reciente sobre la historia de este edificio y de todos los usos que ha recibido desde su inauguración hasta el presente se encuentra en *L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, monográfico de la revista *Palais de Tokyo Magazine*, 15, número especial primavera 2012, publicado con motivo de la reapertura del edificio tras la segunda fase de remodelación realizada entre 2010 y 2012. Asimismo, debe consultarse la página web del estudio Lacaton y Vassal, responsables de la intervención: <http://www.lacatonvassal.com/>.

⁴⁹ VILLENEUVE, M., "Un site à habiter. Interview Nicolas Bourriard & Jérôme Sans", en *L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, monográfico de la revista *Palais de Tokyo Magazine*, 15, 2012, pp. 120-132.



Fig. 8. Palais de Tokyo. Vista del hall utilizado como espacio expositivo (2011). Foto de la autora.

la contemplación, sino como un agente activo, *un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores (...) generador de comportamientos y de potenciales reutilizaciones.*⁵⁰ De acuerdo con la teoría de la estética relacional formulada por Bourriaud, *la obra de arte puede entonces consistir en un dispositivo formal que genere relaciones entre personas o surgir de un proceso social, un fenómeno que he descrito con el nombre de estética relacional cuya principal característica es considerar el intercambio interhumano en tanto que objeto estético de pleno derecho.*⁵¹ Siguiendo esta teoría, los artistas de la postproducción (término usado por Bourriaud), entre los que incluye a Pierre Huyghe, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo o Philippe Parreno,⁵² producen obras que deben ser usadas activamente por la gente, por el público; obras que parten de la realidad, para ofrecer relatos alternativos que a menudo requieren escenarios diferentes a los utilizados en los circuitos artísticos habituales. En este sentido, Bourriaud cita y hace suya la definición de arte del creador Mike Kelley: *el arte debe ocuparse de lo real,*

⁵⁰ BOURRIAUD, N., *Postproducción...*, *op. cit.*, p. 17.

⁵¹ *Ibidem*, p. 35. Sobre la teoría de la estética relacional debe consultarse BOURRIAUD, N., *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

⁵² BOURRIAUD, N., *Postproducción...*, *op. cit.*, p. 55.

*aunque poniendo en cuestión todas las concepciones de lo real. Transforma siempre la realidad en fachada, en representación, y en una construcción. Pero también plantea la pregunta sobre el porqué de esa construcción.*⁵³

El museo tradicional resulta claramente insuficiente ante estos requerimientos, porque *los artistas de la postproducción inventan nuevos usos para las obras (...) pero asimismo trabajan en un nuevo recorte de los relatos históricos e ideológicos, insertando los elementos que los componen dentro de escenarios alternativos.*⁵⁴ En este sentido, el encargo para definir un nuevo espacio cultural en la capital francesa como el Palais de Tokyo ofreció a Bourriaud y Sans la posibilidad de reflexionar en profundidad acerca de cómo dar una respuesta adecuada a esta nueva condición del arte actual. La propuesta realizada por los dos comisarios independientes franceses es por tanto producto de un meditado análisis colectivo sobre la función de un centro cultural, concebido como un espacio público permeable, inestable, abierto a la vida, a las experiencias y a los encuentros entre productores (artistas, los propios comisarios) y público, un lugar de investigación y producción, no solo de exhibición. La tentativa misma de los comisarios es llegar a conferir el estatuto de obra de arte a estos encuentros. El continuo desplazamiento de la naturaleza de la obra de arte, iniciado —si queremos retroarnos en el tiempo—, con las vanguardias de comienzos del siglo XX, da un paso más aquí, puesto que ya no estamos tratando (sólo) con los objetos producidos por el artista, sino con el encuentro crítico, activo entre creadores, comisarios y público, que se convierte en una obra de arte en si misma. Es la relación entre todos los agentes citados la que se convierte en arte, de acuerdo con la estética relacional propuesta por Bourriaud. Una labor de análisis en la que Sans y Bourriaud parten de la necesidad de reinventar las instituciones artísticas, planteándose muchas preguntas acerca de qué función deben cumplir las obras de arte en la actualidad, en qué contexto y cómo deben ser mostradas, de tal manera que el contenedor (antes pasivo y diseñado solo como un fondo estéticamente bello o provocador —por ejemplo en el caso de los búnkers—) cobra un papel activo como elemento dinamizador que no sólo dialoga con las obras, sino que facilita que sucedan cosas dentro de él. En palabras de Jérôme Sans:

Gli ultimi dieci anni sono stati la dimostrazione della necessità di reinventare le istituzioni d'arte contemporanea, tenendo presente le diverse modalità attraverso le quali gli artisti lavorano. È necessario restituire questi spazi agli artisti che devono abitare questi luoghi. Si sente il bisogno di ridurre il white cube ad una scala più umana, di infondere in queste stesse istituzioni anima e spirito, esperienza e rischio. La nostra

⁵³ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 53.

*idea sul Palais de Tokyo era quella di costruire un laboratorio, una piattaforma aperta all'esperienza, uno spazio per la cultura emergente. Un luogo che avesse un altro spirito rispetto ad altre istituzioni (...). Il Palais de Tokyo è riuscito quanto meno a mostrare che era possibile reinventare il modello classico istituzionale, dove ogni cosa è in ordine al suo posto, in uno strumento flessibile e reattivo. Direi che a più di tre dall'inizio, siamo felici che un progetto effimero si sia imposto come struttura permanente.*⁵⁵

De acuerdo con estas intenciones, el Palais ha recogido desde su inauguración una serie muy diversa de actividades, a menudo exhibidas de manera simultánea, con la voluntad de mostrar la heterogeneidad de la producción cultural contemporánea: cine, video, fotografía, instalaciones. Carente de colección permanente, el Palais ha invitado a artistas a ocupar de diversas maneras el edificio, a veces en muestras más largas, otras acciones de un solo día como *24h Foucault, festival del pensamiento*, celebrado del 2 al 3 de octubre de 2004, concebido y materializado por el artista suizo Thomas Hirschhorn como una maratón de actividades en torno al filósofo francés con ocasión de los veinte años de su muerte⁵⁶. Actividades que se han convertido en algunos casos ya en referentes de la plástica contemporánea, como la exposición monográfica *Anywhere, anywhere, out of the world*, del artista Philip Parreno, quien por primera vez en la historia reciente del Palais ocupó completamente los 22.000 metros cuadrados del edificio con *una serie aparentemente inabarcable de instalaciones, películas, sonidos invenciones, robots y esculturas*.⁵⁷ Intervenciones, ocupaciones artísticas como las de Liam Gillick, Thomas Hirschhorn o Henrique Oliveria⁵⁸ que pueden ser interpretadas como reveladoras operaciones de interpretación del contexto expositivo por parte de los creadores.⁵⁹

En cuanto al aspecto formal del edificio, la situación en la que se encontraba en 1999 era difícil y contradictoria. Vaciado interiormente en el proceso de rehabilitación para destinarlo a un nuevo uso como Palacio del Cine (función que no llegaría a recibir), del edificio clasicista original se conservaba en perfecta situación el exterior, pero el interior se encon-

⁵⁵ NICOLIN, P., *Palais...*, *op. cit.*, pp. 79-80.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 65-72.

⁵⁷ MORA, M., "El laberinto poético y tecnológico de Philippe Parreno asombra en París", *El País*, (9-XI-2013), p. 43. En este artículo la exposición se califica como íntima, plural e interactiva, recogiendo la intención del artista a través de sus propias palabras: *se trata de que el público circule libremente, sin autoritarismos, que elija su recorrido y forme parte de la exposición y comparta con otros la experiencia de ver cómo el arte aparece y desaparece, y continúa, el protagonista es el espacio, el tiempo pasado en ese espacio, pero el arte debe producir subjetividad, ayudar a llevar la mirada lejos del pensamiento único; favorecer lo plural contra lo individual, abrir vías de encuentro, quebrar las normas y promover la alteridad contra la identidad formateada. Sobre todo cuando vivimos una crisis como esta, que ha acabado con la ilusión de que la política puede cambiar las cosas.*

⁵⁸ *Baitogogo*, exposición de Henrique Oliveira, dentro del ciclo "Nouvelles Vagues" (21.06.2013-09.09.2013). Sobre esta interesante exposición puede consultarse: <http://palaisdetokyo.com/fr/exposition/exposition-monographique/Henrique-Oliveira>.

⁵⁹ NICOLIN, P., *Palais...*, *op. cit.*, p. 19.

traba desmantelado en gran parte, habiendo perdido la decoración y los revestimientos originales. Todo un reto sobre qué hacer, cómo actuar en la intervención, que planteaba las opciones de reпристinar lo desaparecido, devolviendo el edificio a su imagen original o acabar el proceso de demolición interior, transformándolo luego con una intervención de cuño más contemporáneo. Ninguna de estas dos fue, finalmente, la opción elegida puesto que la propuesta ganadora en el concurso fue la de los arquitectos franceses Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal, que decidieron respetar la situación del monumento tal y como había llegado a 1999, inspirándose en la filosofía del proyecto que requería un espacio abierto a la interpretación por parte de los artistas y a múltiples usos [figs. 9, 10, 11 y 12].

Siendo fieles a esta intención y también a su propia poética arquitectónica en la que es muy importante la realización de proyectos sencillos a costes reducidos, Lacaton y Vassal diseñaron una intervención mínima que respondiera a la necesidad de generar un lugar abierto, flexible y adaptable a actividades de naturaleza muy diferente. Esta intervención (los arquitectos utilizan incluso la palabra “instalación”⁶⁰) se ha llevado a cabo en dos fases: la primera concluida en 2001⁶¹ afectó a una parte mínima de la construcción (8.700 metros cuadrados, de ellos 5.000 dedicados a la exposición), la segunda, diez años después,⁶² ha integrado el resto de espacios, un total de 22.000 metros cuadrados que hacen del Palais el centro cultural de mayores dimensiones en Europa (parte de la planta baja que no era todavía accesible, todo el ala lateral que se enfrenta al ala donde se sitúa el Museo de Arte Moderno, así como la planta sótano donde estaban las salas de cine). En esta segunda fase, los arquitectos han seguido la intención inicial de hacer más transparente y fluido el espacio, desvelando su amplitud, más que evidente en la grandiosa galería que se enfrenta al espacio entre ambas alas. El resultado es una intervención que desmaterializa la monumentalidad del complejo histórico⁶³ y potencia la expresividad del espacio en su aspecto de obra desnuda de estética casi industrial, con la moderna estructura del hormigón y las instalaciones a

⁶⁰ *Le terme d'installation était inscrit lui-même dans le titre du concours, sans doute pour qualifier le caractère provisoire et ponctuel du projet. Ce qui importait était de rouvrir le lieu au public et aux artistes, donc créer des conditions de confort et d'usage dans ce lieu plein de potentiel, mais devenu impropre à toute utilisation* (Casaro, D., “Comme un paysage sans limite. Interview avec Lacaton et Vassal”, en *L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*, monográfico de la revista *Palais de Tokyo Magazine*, 15, número especial primavera 2012, pp. 97-109, espec. p. 101).

⁶¹ Sobre esta fase puede consultarse: LORIER, M. C., “Dé-frichage pour l'art. Site de création contemporaine, Paris”, *Techniques&Architecture*, 458, 2002, pp. 70-75; S. A., “Palais de Tokyo (Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal)”, *Lotus International*, 113, 2002, pp. 58-61.

⁶² BOUTOUILLE, M., “Sur le chantier du Palais de Tokyo”, *Connaissance des Arts*, 702, 2012, pp. 94-97.

⁶³ NICOLIN, P., *Palais...*, op. cit., p. 39.



Fig. 9. Palais de Tokyo. Vista del hall utilizado como espacio expositivo (2011). Foto de la autora.



Fig. 10. Palais de Tokyo. Exposición *La Triennale, intense proximité* (2012), Fotos André Morin. Fuente: <http://lemagazine.jeude-paume.org/blogs/shelleyrice/2012/06/15/Intense-proximity-an-archaeology-of-space-and-Time/>

la vista, llena de lugares íntimos y laberínticos, que sin lugar a dudas sorprende al espectador.

La sensación final de los arquitectos es satisfactoria, puesto que consideran que han alcanzado el equilibrio entre un lugar vivo y un espacio de presentación del arte, donde los espectadores se pueden sentir libres. Frente al museo tradicional que impone una distancia entre ellos y las obras, Lacaton y Vassal consideran que la imperfección evidente del edificio puede hacer sentir más cómodos a los visitantes.⁶⁴ Por su parte, la crítica arquitectónica ha recibido con gran satisfacción y con numerosos elogios esta intervención. La reputada *Architectural Review* la califica como una asombrosa y sublime

⁶⁴ CASCARO, D., "Comme...", *op. cit.*, p. 105.



Figs. 11 y 12. Palais de Tokyo. Exposición La Triennale, intense proximité (2012), Fotos André Morin. Fuente: <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/shelleyrice/2012/06/15/intense-proximity-an-archaeology-of-space-and-time/>.

experiencia, como una romántica ruina que evoca Detroit o Chernobyl,⁶⁵ mientras la prestigiosa *Domus* la considera como uno de los mejores espacios dedicados al arte en la actualidad.⁶⁶

Tras un largo proceso, no exento de dificultades y vaivenes funcionales, el Palais de Tokio se ha convertido en una exitosa máquina de producir experiencias y actos culturales entre los que se encuentran exposiciones temporales, talleres, publicaciones, encuentros entre artista y público, estancias creativas, para lo que cuenta con diversas instalaciones en las que cobran especial importancia, además de los espacios de exhibición y producción, lugares como la librería, la cafetería y el restaurante. Para facilitar esta diversidad de usos, el horario es diferente al de un museo, puesto que está abierto todos los días desde mediodía hasta medianoche. Sin duda la intervención arquitectónica, que da carta de naturaleza a una tendencia en la restauración monumental en la línea del reciclaje, de una restauración minimal o povera⁶⁷ que ha tenido numerosos seguidores,⁶⁸ es un elemento decisivo que ha influido en la difusión y éxito de este nuevo modelo, pero es preciso puntualizar que el prototipo del Palais no es estrictamente innovador, puesto que sin duda un referente fundamental fue PS1⁶⁹ (Contemporary Art Center), un espacio artístico alternativo situado en una antigua escuela pública abandonada que da nombre a este espacio (Public School 1), inaugurado en 1976 y gestionado por el Institute for Contemporary Art, una organización sin ánimo de lucro fundada en 1971 por Alana Heiss, en el que

⁶⁵ *The gutted Palais is astonishing, a visually sublime experience... a Romantic ruin reminiscent of Detroit or Chernobyl* (AYERS, A., "Fun Palais", *Architectural Review*, 231, 1.384, 2012, pp. 44-51, espec. p. 51).

⁶⁶ *Il Palais de Tokyo è diventato una mecca per gli amanti dell'arte contemporanea a livello mondiale. Secondo Charles Saatchi, il Palais de Tokyo, attualmente, è uno dei migliori spazi dedicati all'arte, a livello sia architettonico sia culturale, insieme ad altri casi, quale quello dell'Arsenale di Venezia: spazi nudi e senza orpelli, semplicemente pronti a qualsiasi formalizzazione per il sempre mutevole mondo dell'arte contemporanea* (HERRERO, G. y MARCOS, M. J., "Demolizioni espositive", *Domus*, 959, 2012, pp. 38-57, espec. pp. 42-43).

⁶⁷ Hemos tratado este tema en HERNÁNDEZ, A., "Lo cutre es cool. Estética, arte contemporáneo y restauración monumental en el siglo XXI", en Arce, E., Castán, A., Lomba, C., y Lozano, J. C. (coords.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2012, pp. 477-491, y HERNÁNDEZ, A., "L'estetica del deterioramento e dell'imperfezione: una tendenza in crescita nel restauro architettonico", *Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro*, Roma, Istituto Poligrafico e Zacca dello Stato, 50, 2012, pp. 1-18.

⁶⁸ Más información sobre este proyecto en MCGUIRK, J., "Destruction was preservation; architects Ricardo Carvalho + Joana Vilhena Arquitectos", *Icon*, 77, 2009, pp. 38-40; COHN, D., "Museum of Design & Fashion, Lisbon (Ricardo Carvalho + Joana Vilhena Arquitectos)", *Architectural Record*, 197, 9, 2009, pp. 66-71.

⁶⁹ Sobre esta institución puede consultarse: MONTANER, J. M., *Museos...*, *op. cit.*, pp. 116-117, (<http://momaps1.org/>), y SMITH, R., "More spacious and gracious, yet still funky at heart", *The New York Times*, (Nueva York, 31-X-1997), [<http://www.nytimes.com/1997/10/31/arts/art-review-more-spacious-and-gracious-yet-still-funky-at-heart.html>], (fecha de consulta: 28-VIII-2013)].

durante más de dos décadas se han celebrado exposiciones y actividades, entre otras talleres para artistas, con un profundo carácter experimental y crítico frente al *establishment* artístico.

A su vez, el impacto del Palais ha sido más que evidente en el mismo París, donde han surgido otros proyectos que siguen ese mismo espíritu como Le 104,⁷⁰ una antigua funeraria reconvertida en centro cultural autogestionado, situado en el distrito 19 de la capital francesa; también en el resto de Francia, resultan muy significativos ejemplos como La Friche,⁷¹ en Marsella, o LU. Le Lieu Unique,⁷² en Nantes. En Europa son numerosos los ejemplos que podrían citarse. En el ámbito italiano, por ejemplo, destaca el Hangar Bicocca,⁷³ en Milán, una antigua instalación industrial para la que se han creado obras *ex profeso* como la imponente *Siete palacios celestes*⁷⁴ del artista alemán Anselm Kiefer. En España son referentes de estas nuevas prácticas artísticas y culturales, por ejemplo, la Tabacalera en Madrid o Fabra i Coats y Hangar, en Barcelona, singulares casos de prácticas artísticas contemporáneas estudiadas en el artículo de la profesora María Pilar Biel Ibáñez que forma parte también de este monográfico. A destacar en concreto en el ámbito del panorama artístico español el singular caso del Matadero de Madrid, entre otras cuestiones (además de ser un interesantísimo caso de recuperación de un imponente conjunto de arquitectura industrial⁷⁵), por su papel de apoyo a la creación artística a través del proyecto *Abierto por obras*, desarrollado en una primera fase

⁷⁰ Una historia completa del edificio y de su transformación se encuentra en DESMOULINS, C., *Reconversion des anciennes pompes funèbres de Paris en centre de création artistique, Le 104. Atelier Novembre*, París, Anteprema et Archives d'Architecture Moderne, 2009.

⁷¹ DELLA CASA, F., *La Friche la Belle de Mai. Project Culturel-Projet Urbain/Marseille*, Arlès, Actes Sud, 2013.

⁷² CATSAROS, C., *Le Lieu Unique. Le chantier, un acte culturel*, Nantes, Actes Sud, 2006. Hemos estudiado este proyecto en: HERNÁNDEZ, A., "Patrimonio industrial y arte contemporáneo...", *op. cit.*

⁷³ SOMMARIVA, E., "Riapre l'Hangar Bicocca con un progetto di April Architects", *Domus*, 939, 2010, p. 6; COIGNARD, J., "A Milan: sacree bicoque [Sacred Bicocca: in Milan]; Architects: April", *Connaissance des Arts*, 720, 2013, p. 48.

⁷⁴ TRAMONTANO, F., "I Sette Palazzi Celesti: Anselm Kiefer alla Bicocca [The Seven Heavenly Palaces: Anselm Kiefer at Bicocca]", *Casabella*, 69, 1, 2004-2005, pp. 154-158; BELPOLITI, M., "The memory of oblivion", *Log*, 11, 2008, p. 83.

⁷⁵ La recuperación del grandioso y funcional conjunto diseñado Luis Bellido entre 1908 y 1925, a orillas del río Manzanares, en el sur de la ciudad, para convertirlo en una *nueva ciudad de la creación* es uno de los proyectos urbanísticos y de rehabilitación más interesantes de la capital madrileña de los últimos años, en el que se han producido restauraciones tan singulares como la intervención de Arturo Franco y Fabrice Van Teesler en la nave 16 como sede para Intermediae, o la adaptación de dos naves para Cineteca, según proyecto del estudio estudio ch+qs (arquitectos José maría Churtichaga y Cayetana de la Quadra Salcedo). Sobre el conjunto de las intervenciones puede consultarse: "Centro de Creación Matadero, Madrid", *AV Monografías*, 159-160, España 2013, pp. 28-53. Además hemos estudiado este caso en HERNÁNDEZ, A., "El museo como reclamo turístico de la ciudad. Caixa Fórum Madrid y el Matadero de Madrid", en *Integración y resistencia en la era global. Evento teórico X Bienal de La Habana*, 2009, La Habana, Bienal de La Habana, SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, pp. 133-146.

por Teresa Velázquez y luego por Manuela Villa⁷⁶. Este programa desde 2007 ha promovido la realización de proyectos *site-specific*, instalaciones diseñadas por artistas actuales de naturaleza efímera y de manera específica, para la antigua cámara frigorífica del matadero de Madrid, un imponente espacio de más ochocientos metros cuadrados, donde se han expuesto obras de once artistas nacionales e internacionales a lo largo de los últimos siete años.

⁷⁶ RUIZ, E. (coord.), *11 artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica sitio específico*, Madrid, Matadero Madrid, 2011.