

VINO NUEVO EN VIEJAS CUBAS: ARTISTAS, GALERISTAS Y MUSEOS/CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ANTIGUAS NAVES INDUSTRIALES

JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE *

Resumen

Este artículo analiza en cuatro diferentes niveles las políticas culturales conducentes a la reutilización de arquitectura industrial para albergar arte contemporáneo. El objetivo es, a través de un estudio comparativo, calibrar lo apropiado de los resultados, tanto en términos del respeto mostrado a los edificios como en cuestiones del impacto social.

This paper discusses four different levels of cultural policies regarding the reuse of industrial architecture as a shelter for contemporary art purposes. The aim is to gauge, by means of a comparative study, the accuracy of the results, both in terms of the respect shown to the buildings as well as in matters of social impact.

* * * * *

Fábricas para la creación artística: estudios o residencias de artistas

Sin negar el debido interés a famosos precedentes históricos, como el *Bateau Lavoir*, una antigua fábrica de pianos en Montmartre donde tuvieron sus estudios el joven Picasso y otros artistas del París de la *Belle Époque*, la masiva apropiación por parte de los artistas de edificios mercantiles e industriales en desuso es una tendencia cultural reciente, que comenzó a gran escala hace aproximadamente cincuenta años. Es en este lapso de tiempo cuando definitivamente han ido quedando obsoletas y en abandono las arquitecturas decimonónicas de ladrillo y hierro colado que habían surgido en torno a puertos mercantiles o en las afueras de ciudades populosas, en cuyos alrededores se acinaban las viviendas obreras. Al encontrarse en desuso y con difícil reciclaje en el mercado inmobiliario —en avanzada ruina, infestadas de plagas, sin equipamientos sanitarios, terriblemente frías en invierno—, estas naves parecían condenadas al abandono; sin embargo, han resultado inmensamente atractivas para colonias de artistas que aprecian en esos grandes espacios la posibilidad de crear y almacenar obras de gran tamaño, además de un escenario ideal para reu-

* Profesor Asociado en el Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Museología e Historia del Arte Contemporáneo.

niones, fiestas, debates, «happenings». De hecho, no sería exagerado decir que tanto la historia social del mundo del arte en el último medio siglo como los cambios de materiales y dimensiones que se han introducido en las obras de arte, han sido determinados en gran medida por la ocupación, legal o no, de estos vastos espacios por parte de los artistas del expresionismo abstracto americano, del pop art, del minimalismo, etc...¹.

No por casualidad fue en Nueva York, la nueva meca del mundo artístico después de la Segunda Guerra Mundial, donde surgieron a partir de los años cincuenta los primeros artistas que se instalaron en almacenes portuarios, idea luego secundada por iniciativas más organizadas, como las cooperativas de viviendas para artistas en almacenes del SoHo fundadas por George Maciunas y los seguidores del movimiento Fluxus en los años sesenta, o las rehabilitaciones de edificios neoyorquinos como talleres de artistas y espacios expositivos conocidas por las siglas PS (abreviatura de *Primary School*, por tratarse de antiguas escuelas): la primera de ellas, PS1, fue fundada en 1971 por Alanna Heiss. Y así fue como se salvaron de la piqueta edificios y hasta barrios enteros de lo que son hoy consideradas joyas de la «arqueología industrial» americana, un patrimonio arquitectónico que no era todavía ni apreciado ni defendido y que gracias a la iniciativa de marginales, se puso de moda en Nueva York, tal y como han estudiado eminentes sociólogos².

Con el tiempo la reutilización de almacenes y edificios industriales para estudios de artistas se ha convertido en algo también común en otras metrópolis. Especialmente en Londres, que presume de ser la ciudad europea con la mayor población de artistas, pues ha habido en los últimos veinte años, un número espectacular de edificios industriales rehabilitados por cooperativas y asociaciones de artistas que proporcionan apartamentos y talleres baratos a sus afiliados, como *SPACE Art Services*, creada en 1968, o *ACME Studios*, fundada en 1972³. Otra capital en la que otras iniciativas similares están proliferando llamativamente en los últimos años es el Berlín reunificado, donde las antiguas fábricas de cerveza del distrito de Prenzlauerberg —un barrio industrial del antiguo Berlín Este— son ahora lugares de socialización y creación, ocupados por artistas que producen y muestran allí

¹JENNIFER, W. et al., *The Artist in the Changing City*. Londres: British-American Association, 1993.

²SIMPSON, C. R., *SoHo: The Artist in the City*, Chicago-Londres: Univ. of Chicago Press, 1981. ZUKIN, S. *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore-Londres: John Hopkins Univ. Press, 1982. BRONER, K. *New York face à son patrimoine. Préservation du patrimoine architectural urbain à New York: Analyse de la méthodologie. Étude de cas sur le secteur historique de SoHo*, Bruselas: Pierre Mardaga éditeur, 1986.

³JONES, S., *Survey of Group Studio Provision* Londres, National Artists Association, 1995.



Fig. 1. Richmond House, Norte de Londres: un antiguo garaje transformado en estudios para artistas por la asociación SPACE.

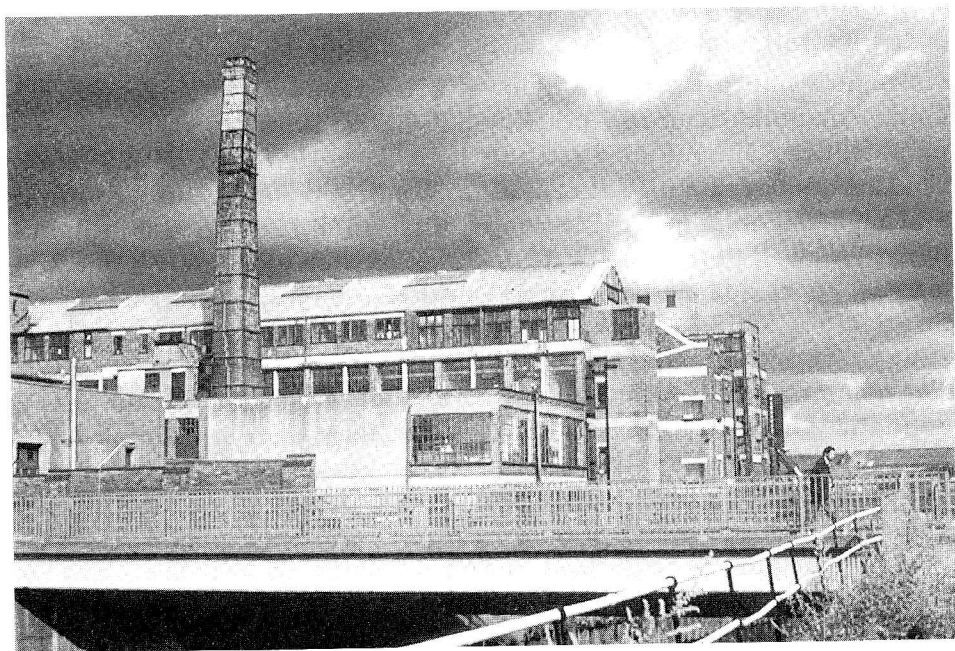


Fig. 2. Fábrica en Carpenters' Road, Este de Londres, el mayor complejo de estudios para artistas en la ciudad, gestionado por la asociación ACME.



Fig. 3. Centro Tacheles en el «barrio artístico» del antiguo Berlín Este: artistas-okupas.

sus obras a los visitantes, a los que venden también bebidas y cafés en chiringitos improvisados. Ninguna de las grandes aglomeraciones urbanas españolas tiene hoy por hoy un «barrio artístico» de nivel comparable, pero aunque aún estemos lejos de la densidad de población artística que arrojan algunas zonas de Londres o Berlín, no les va muy a la zaga el Poblenou en Barcelona, que era antaño un barrio industrial y desde las Olimpiadas de 1992 es un hervidero de estudios de artistas, en el que destacan sobre todo el inmenso recinto de las industrias textiles Saladrigas Freixa entre las calles Llull y Joncar, la antigua fábrica de zapatos y productos de cuero que llaman *El Submarino*, y unas naves industriales del Pasaje del Marqués de Santa Isabel, donde la *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya* tiene instalados desde 1997 dieciséis estudios en alquiler para miembros de la asociación⁴.

⁴LUCEA, B., Artists' neighbourhoods: Three case studies in Barcelona. En REMESAR, A. (ed.) *Waterfronts of Art*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona (serie «Monografies psico-socio-ambientals»), en prensa. En esa misma publicación también se encontrará pormenorizada reseña de grupos y asociaciones de artistas plásticos alternativos en otras ciudades comparables a Barcelona en un texto mío titulado: *Art neighbourhoods: ports of cultural vitality*. Se trata de demostrar cómo la globalización de la economía ha afectado a las ciudades portuarias; pues, antiguamente, todas tenían una zona de tinglados, silos o almacenes que han ido quedando obsoletos por la invención de los *container* —contenedores metá-

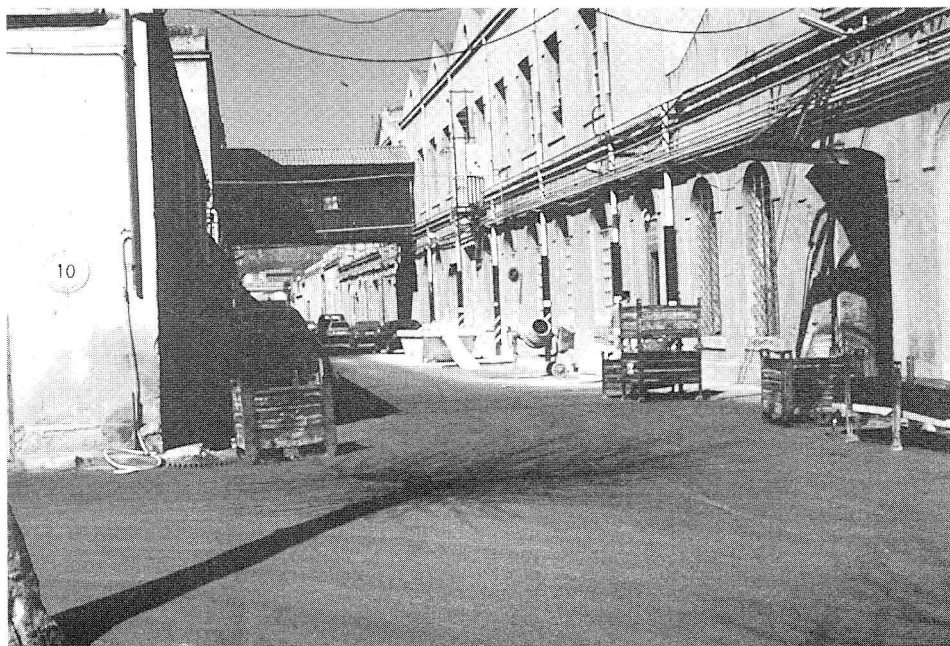


Fig. 4. Estudios para artistas abiertos por la AAVC en antiguas industrias del Poblenou, Barcelona.

Sin embargo, dejando a un lado las grandes capitales, cuyas zonas fabriles son tan atractivas para iniciativas artísticas, hay también en cada ciudad, por pequeña que sea, ejemplos aislados de arqueología industrial reciclados para fines artísticos. Un caso habitual son los mataderos municipales que fueron construidos a finales del siglo XIX y principios del XX en las afueras del casco urbano y que han ido quedando en desuso a raíz de la circulación de camiones-frigorífico.

Más lejos aún de las aglomeraciones urbanas, hay otras edificaciones que para los artistas, si se permite el juego de palabras, constituyen un filón por explotar: las cuencas mineras. También ellas van quedando abandonadas como consecuencia del desarrollo del transporte y del mercantilismo, pues la importación de carbón barato extra-europeo las ha hecho poco rentables. Así, desde 1994 una cooperativa de artistas funciona en Lieja en las instalaciones decimonónicas de una compañía de minas de carbón —el lugar se llama ahora *Space 251 Nord*— y más cerca de nosotros, en las antiguas minas de Ojos

licos fácilmente transbordables del camión al ferrocarril o al barco— cosa que ha hecho de algunas ciudades-puerto nuevos caladeros de artistas en busca de esos espacios abandonados.

Negros (Teruel), se suceden los proyectos de intervención artística así como los planes para crear un parque cultural⁵.

Edificios mixtos de creación/complicidad artística

Si las iniciativas encaminadas a la reutilización de inmuebles para estudios de artistas era el punto donde parecía natural empezar este artículo, hay que considerar ya como un caso aparte el uso mixto de esa y otras funciones artísticas, promovido a un tiempo por colectivos artísticos de base y desde las alturas del poder. En realidad, es incluso la grandiosidad del propio edificio reutilizado lo que clasifica ya estos ejemplos en un distinto apartado, pues no dejan de ser iniciativas generadas de abajo a arriba, cuya identidad se identifica con cierta imagen de vida bohemia y ambiente contracultural, pero que no podrían plantearse en todo un monumento industrial de gran escala sin que llegasen apoyos desde arriba, gracias a la complicidad de los poderes políticos o económicos locales. Así pues, en esos casos no se trata únicamente de abrir talleres para artistas; esa utilidad sólo suele ser una pequeña parte de la variada gama de usos a que se dedica el gran edificio industrial reutilizado: si la inyección económica procede del mercado privado, habrá necesariamente espacios comerciales y puntos de venta, mientras que cuando el apoyo viene de fondos públicos lo lógico es añadir a los talleres algún uso dirigido al público, para así justificar la vocación social de la inversión. Es esta simbiótica multiplicidad funcional lo que garantiza el éxito de una intervención a gran escala, cuando un monumental edificio industrial en mitad de un erial suburbano se convierte en un gran semillero de creación y consumo de arte.

Gracias al apoyo de las administraciones públicas, esto es un fenómeno habitual en Francia, donde uno de los casos más impresionantes está activo desde 1993 en Marsella: es la *Friche Belle-de-Mai*, una antigua manufactura de tabaco de 40.000 m², que alberga —con permiso de su propietario, la tabacalera nacional SEITA— un complejo cultural que comprende estudios de artistas, espacios de exposición, una emisora de radio especializada en música y cultura alternativa, una sala de teatro, un bar y restaurante. Igualmente, en Darnétal, cerca de Rouen, una antigua fábrica de quesos funciona como *Centre d'Art 'Usine Fromage'*, un complejo que acoge usos artísticos diversos.

⁵Véase al respecto el libro de ARRIBAS, D., *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*, Calamocha: Centro de Estudios del Jiloca, Instituto de Estudios Turolenses, 1999.



Fig. 5. *Friche Bel de Mai, Marsella: un complejo mixto de teatro, radio, bar/restaurante y estudios para artistas en unas naves de la SEITA.*

Otro ejemplo francés es *Confort Moderne*, en Poitiers, un antiguo recinto comercial en las afueras de la ciudad reaprovechado ahora para talleres y eventos artísticos. En Inglaterra también hay algún caso equivalente por sus grandes dimensiones y porque —cosa menos habitual en la política cultural británica— se beneficia del apoyo de los poderes públicos: Saltaire, una aldea-modelo construida ex-novo por el industrial y urbanista utópico Titus Salt in 1853 en el cinturón textil de Bradford, es ahora un importante foco artístico gracias al pintor Jonathan Silver, que en 1987 compró un enorme inmueble fabril y ha ido instalando en él una combinación de tiendas de diseño, estudios para artistas, espacios de exposición temporal, y hasta una exposición permanente de obras que le ha regalado su amigo el artista pop David Hockney —quien, aunque se hizo famoso en California es natural de Bradford, por lo que las autoridades locales querrían contar en el futuro con un gran museo suyo—. Tampoco faltan casos parecidos en otras ciudades europeas: uno de los más famosos es el llamado *Les Halles de Schaerbeek* en Bruselas, instalado en el mercado cubierto de Sainte Marie, una nave que data de 1865, todo un símbolo de la primera arquitectura del hierro; aunque el mayor complejo que yo



Fig. 6. Les Halles de Schaerbeek, Bruselas: antiguo mercado transformado en lugar de conciertos, exposiciones y talleres.



Fig. 7. Kaapelitehdas, Helsinki: otro enorme complejo mixto de espacios para artistas y para el público, en una factoría portuaria de cables.

conozco es *Kaapelitehdas* en el puerto de Helsinki —era un recinto industrial de los años 30 para la producción de cables—. Éstos son algunos de los ejemplos más señeros de una red inter-europea de naves similares denominada *TransEuropeHalles*, que asocia iniciativas artísticas experimentales gestionadas por artistas e instaladas en almacenes, mercados, industrias, etc...⁶.

En España uno de los lugares pioneros asociados a esa organización europea ha sido *Tinglado 2*, una nave del Moll de Costa del Puerto de Tarragona, dedicado desde finales de los ochenta a talleres, exposiciones e instalaciones, con subvenciones de los diferentes poderes



Fig. 8. *Tinglado 2: una de las antiguas naves del puerto de Tarragona es ahora lugar para creación/exposición de arte gestionado por artistas.*

⁶Otros destacados miembros de esta asociación europea están también establecidos en recintos abandonados por la industria, y aunque abundan especialmente los ejemplos escandinavos como *Kulturhuset* en Bergen, Noruega —era una industria de sardinas en conserva—, o *Mejeriet* en Lund, Suecia —era una lechería—, no faltan representantes de cualquier otro país industrial, lo mismo alemanes como *Kultur Fabrik* en Coblenza o *Ufa-Fabrik* en Berlín —en los antiguos estudios de cine de la UFA—, que austríacos como *W.U.K.* de Viena —en una fábrica de locomotoras—, u holandeses como *Melkweg*, en Amsterdam —también era un centro lechero—, o suizos como *Rote Fabrik* en Zurich, o *L'Usine* en Ginebra. Para más información sobre la historia y expansión geográfica de esta red de asociaciones artísticas remito a los datos y al mapa publicados por la propia organización: *TransEuropeHalles, Circular, Revue du Conseil de l'Europe pour la recherche et documentation sur les politiques culturelles*, n. 19, juillet, pp. 28-29. El mismo número de dicha revista contiene también un artículo mío sobre este tema titulado: *Artistes, marchands d'art et musées comme agents de la revitalisation urbaine*, pp. 10-13.



Fig. 9. Arteleku: una antigua fábrica de ascensores en las afueras de San Sebastián, es un centro de ensayos de danza o teatro y de estudios para artistas.

públicos. Otra iniciativa comparable, aunque en este caso dependiente directamente de las autoridades, pues se trata de un servicio de la Diputación Foral de Guipúzcoa, es *Arteleku* (en euskera, «lugar para el arte»), un complejo de estudios de artistas y espacios de ensayo o exposición operativo desde 1987 en la antigua fábrica Easo de material eléctrico, en el barrio donostiarra de Loiola, y aunque nunca haya pertenecido a la mencionada red europea ha establecido sus contactos y su prestigio a nivel internacional. Otros casos cercanos más de base y más recientes son *Consonni* y *La Fundación* en sendas naves industriales de Bilbao, o *La Nau*, en una fábrica textil de Sabadell, y otros muchos podrían citarse en toda España si alguien tuviera paciencia de elaborar una lista de grandes edificios industriales en desuso donde se ha creado una atmósfera de complicidad entre talleres de artistas emergentes y el minoritario, pero importante, segmento social que frecuenta esos lugares para apoyar su supervivencia y respaldar al arte nuevo.

Dicho esto, lo importante no es seguir anotando aquí más ejemplos sino intentar, siquiera sea brevemente, una reflexión respecto a este fenómeno social de nuestro tiempo, y a todo buen admirador de Foucault le rondará la interrogación sobre si el secreto del éxito de

estos espacios no radica quizá en el morbo que suscita poder vagar libremente en imponentes naves industriales, que originariamente estaban diseñadas como recintos de control de los obreros que allí trabajaban, disciplinadamente ocupados en labores mecánicas repetitivas, encerrados en una arquitectura imponente, mientras que ahora, en cambio, dan cobijo al trabajo creativo de gentes anárquicas en sus horarios y hábitos de trabajo. Antes eran espacios vedados por tapias y verjas a la mirada de los curiosos, mientras que ahora los visitantes reciben una calurosa bienvenida, pues, como queda dicho, suelen tener un uso mixto, combinando la creación con la difusión pública, y aunque parte del inmueble se dedique a talleres de artistas plásticos y estudios de ensayo para arte dramático, quedan también muchos lugares accesibles al público: salas de exposiciones, de conciertos, de teatro, cine, danza...

Donde la cultura del *loft* se solapa con la del *white cube*

La referencia a espacios de uso mixto como lugar de contacto entre los creadores artísticos y otros sectores sociales, sirve de hilo argumental para ir adentrando este artículo un paso más en la esfera pública y en la «cultura oficial». Todavía no entraremos de lleno en el ámbito de los museos y espacios institucionales, pues me refiero simplemente a iniciativas que abren al público *lofts* industriales para la exhibición, más o menos comercial, de arte contemporáneo más o menos contestatario.

Buen número de ellas son aventuras pasajeras lideradas por grupos de artistas que, a falta de canales convencionales para la difusión de sus obras en circuitos culturales consagrados, se lanzan al ruedo como «galeristas alternativos» en espacios provocadoramente degradados. También en este tipo de lances ha surgido ya una red europea que coordina modestos «espacios gestionados por artistas» o, según reza la denominación en inglés que ellos utilizan: *Artists' Run Spaces*⁷: No faltan los ejemplos españoles, algunos tan veteranos ya como *Cruce* en Madrid, *L'Angelot* en Barcelona, *Purgatori* en Valencia, o *Trasforma* en Vitoria, miembros fundadores de «Red Arte», una asociación de

⁷A veces se trata de «sitios» en la web donde las obras aparecen en exposición virtual para internautas, pero a menudo son pequeñas salas instaladas en barrios deprimidos, como *BBB* en Toulouse, *B16* en Birmingham, *Catalyst Arts* en Belfast, *Cubitt* en Londres, *Peripherie* en Tubinga, *Raum für Kunst* en Graz, o el propio *Konstakuten* —lugar para el arte— en Estocolmo, que en 1999 actuó como anfitrión de todos ellos durante el *First European Seminar of Artists' Run Spaces*, al que tuve el gusto de asistir.

colectivos artísticos independientes nacida en 1994 y que tiene su sede organizativa allá donde se haya celebrado su último encuentro anual⁸.

Pero los artistas no son los únicos que se han aventurado a abrir galerías alternativas en espacios «en bruto». La estética provocadora de los *lofts* industriales con sus vastos espacios y sus muros de ladrillo, también está cada vez más de moda para el gran mercado del arte contemporáneo; y en tan gran medida que es frecuente ver cómo algunos galeristas profesionales de asentado prestigio emigran desde los barrios burgueses más «chic» a zonas que fueron típicamente proletarias.

Esto ocurrió en primer lugar en Nueva York, donde los marchantes de arte emergente acabaron siguiendo a los artistas que se habían instalado en los almacenes de mercancías del barrio entre el puerto y Houston Street, en el llamado SoHo⁹. El pistoletazo de salida lo dieron Leo Castelli, Illeana Sonnabend, André Emmerich y John Weber cuando en 1971 instalaron su galería en un antiguo almacén de jabón en el número 420 de West Broadway; seguidamente, hubo una estampida de marchantes que trasladaron sus galerías al barrio, y también otro tipo de negocios que convirtieron el SoHo en uno de los enclaves preferidos para neoyorquinos y foráneos: cafés a la europea, restaurantes de cocina internacional, tiendas de lo último en música, ropa firmada por jóvenes diseñadores de moda, etc. Este ambiente de extravagancia funcionó como un señuelo para muchos jóvenes profesionales que invirtieron verdaderas fortunas para instalarse en *lofts* de este barrio artístico con imagen contracultural, mientras que en la vecindad de los millonarios de «Uptown Manhattan» junto al Central Park sólo fueron quedando los marchantes de antigüedades.

Igualmente, en Londres, las últimas tendencias en arte no afloran apenas entre las enmoquetadas galerías comerciales del lujoso West End, sino en una nueva constelación de espacios expositivos instalados en antiguas fábricas y almacenes industriales de Covent Garden, Surrey Docks, Charlotte Road, y en general todo el East End. En París esta disgregación es algo menos clara, pero no deja de ser cierto que

⁸ARAMBURU, N. y GIL DE PRADO, E. (coord.) *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*, Vitoria-Gasteiz: Transforma, 1997. CASARES, N., (comis.): *Trashmedia. Muestra de videoarte, artedigital, artemultimedia, videoperformance, Artistas de la RED ARTE*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1998 (cat. exp.). El más reciente ha sido el VI Encuentro de la «Red Arte», organizado en Salamanca del 11 al 13 de noviembre de 1999 por el colectivo *La voz de mi madre*. Como en toda estructura asamblearia, han surgido divergencias, y algunos colectivos se han desgajado de esa red mayoritaria para formar otra organización llamada «Red de Artistas Gestores».

⁹Un acrónimo de *South of Houston Street* que no debe ser confundido con el Soho de Londres, escrito con h minúscula.

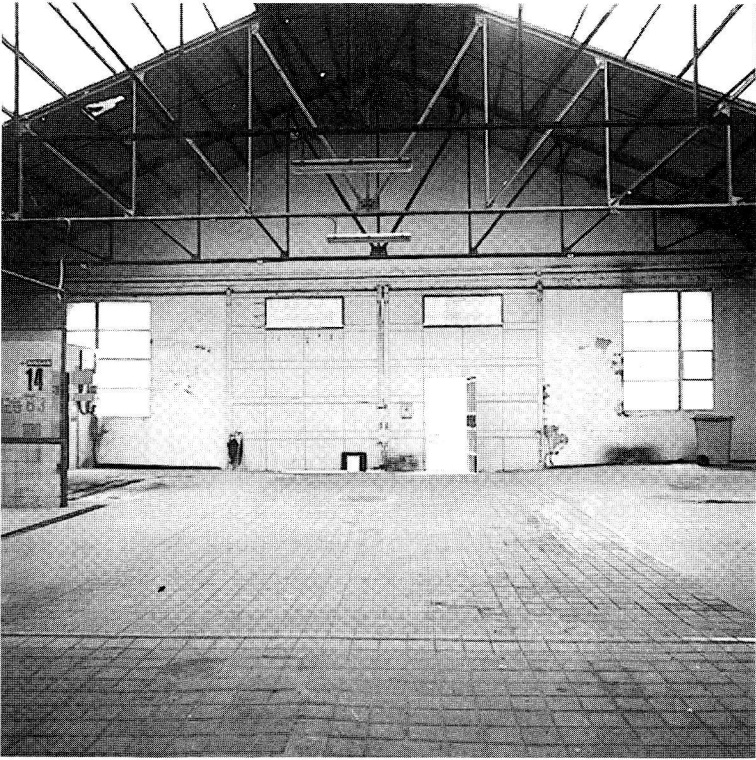


Fig. 10. Garaje Pemasas, Madrid: donde había coches ahora se exponen instalaciones y obras artísticas contemporáneas.

el mercado más clásico del arte de la parte central, tanto en la *rive gauche* como en la *rive droite* va quedándose descolgado de las últimas tendencias, las cuales uno más bien tiene que ir a ver en las galerías instaladas en antiguos barrios populares como el Marais y la Bastilla.

En Madrid, está ocurriendo algo parecido y la antigua concentración de marchantes de arte en la zona alta de Serrano-Salamanca está encontrando su contrapunto en el casco viejo, entre Atocha y Lavapiés, con 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. Muchas de estas galerías han seguido fieles a una estética elegante de barrio altoburgués, identificándose con el modelo tradicional de museografía moderna *white box* —luces frías y asépticas paredes blancas como de hospital—; pero otras, en cambio, prefieren cultivar una imagen contestataria, una estética cutre, y hasta han mantenido las paredes en bruto: es el caso del Espacio de Arte «Garaje Pemasas», establecida en un antiguo

garaje de 500 m² abierto tal cual, sin cambio decorativo alguno: aún se conservan baldosines amarillentos con el logo de Pirelli y las manchas de tubos de escape. Esta nueva estética está imponiéndose aún más en Barcelona, donde todavía ha sido mayor la desbandada desde los alrededores de Paseo de Gracia, donde sólo van quedando unas pocas galerías de alto standing, a la zona del casco viejo que es donde se concentran ahora casi todas las galerías y espacios alternativos, en antiguas tiendas, talleres, y almacenes del Born y del Raval.

El uso como museos y/o centros de arte contemporáneo

Un cuarto paso hacia el ámbito de lo público supone considerar el caso especial de los templos oficiales de la cultura. Albergarlos en edificios reutilizados es una práctica tan antigua en Europa como la propia historia de los museos públicos, pues desde la Revolución Francesa han sido incontables los edificios palaciales o religiosos abiertos al público como sedes de museos; pero ha sido en nuestra época postmoderna cuando esta tradición se ha visto reforzada. Eso sí, ahora ya no sólo se reutilizan para este fin imponentes palacios antiguos, sino que el ideal de edificio musealizable ha sido desmitificado hasta tal punto que también se recurre a arquitecturas pragmáticas como hospicios, hospitales, teatros, lavaderos municipales, baños públicos, y hasta a las torres-depósito de agua¹⁰. En una palabra, los museos y centros de exposiciones se han convertido en una de las herramientas favoritas para la conservación no sólo de «monumentos históricos» sino también de funcionales arquitecturas de nuestro patrimonio urbano de época más reciente, que también interesa ya como digno de ser conservado.

Sin duda el máximo exponente de esta tendencia museográfica, y el acto más cargado de simbolismo, ha sido la reapertura de fábricas, silos, naves y almacenes. De la misma forma que los revolucionarios franceses se sirvieron de palacios y conventos, símbolo del *Ancien Régime*, cuya rehabilitación como museos públicos hizo entonces accesibles a todas las gentes unos antiguos reductos de exclusividad y dominio, nuestra época post-industrial está utilizando esas arquitecturas emblemáticas de la pasada era industrial para disfrute público y un uso típicamente postmoderno. Primeramente el tipo de museo que se

¹⁰En Toulouse el Château d'Eau es desde 1974 la galería municipal de fotografía, en Madrid un depósito del Canal Isabel II funciona como sala de exposiciones desde 1987, en Escocia la pintoresca torre-depósito de Perthan es sede de la Fergusson Gallery.

antoja más natural para estos espacios parece que sea el museo industrial o de historia social, un uso del que no faltan ejemplos¹¹; sin embargo, muchas de las más exitosas operaciones de apertura al gran público de la arquitectura industrial han sido museos/centros de arte, y especialmente los dedicados al arte contemporáneo¹².

Podrían citarse antecedentes históricos como la apertura en 1958 del *Moderna Museet* de Estocolmo en unos astilleros abandonados; pero la carrera por la rehabilitación de edificios industriales como museos de arte contemporáneo ha encontrado el punto de referencia principal, una vez más, en Nueva York, donde surgieron en los setenta y ochenta importantes ejemplos como la *Dia Art Foundation* y sobre todo el *New Museum of Contemporary Art*, abierto en un antiguo almacén de Broadway en 1977. En 1992, contando ya con el precedente vecino de este museo de Marcia Tucker, surgió en el SoHo neoyorquino otro museo que abrió casi puerta con puerta, en otro almacén de Broadway en desuso, el *Guggenheim Museum-SoHo*¹³.

¹¹Nada parece más apropiado para conservar y explicar un antiguo recinto industrial que un museo o centro de interpretación dedicado a la actividad que albergaba: abrir un museo del ferrocarril en una antigua estación de tren (la de Delicias en Madrid, la de los FEVE en Gijón), o en una antigua nave industrial instalar un museo de la industria (distintas subseces del Museo de Historia de la Ciencia, Técnica e Industria de la Generalitat de Cataluña) o de la cultura obrera (el de Gavá), y en una mina crear un museo dedicado al mineral que en ella se extraía (el Museo de la Sal en Cardona, Barcelona), o un parque cultural minero (en Río Tinto, Huelva —en cambio en Cabárceno, Cantabria, se optó por un parque zoológico—). Cf. SOBRINO, J., *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 331-348.

¹²La bibliografía sobre arquitectura de museos de arte contemporáneo es extensísima, así que remito a los textos y referencias recogidas por una de las máximas especialistas sobre este tema en nuestro país, María Ángeles Layuno Rosas, autora de una tesis doctoral por la UNED (Departamento de Historia del Arte, 1997) titulada *Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España. La arquitectura como arte* (publicada en microfichas en 1998), y coordinadora de un reciente monográfico de la *Revista de Museología*: Cf. LAYUNO ROSAS, M. A., *Arquitecturas alternativas para el arte contemporáneo*, *Revista de Museología*, n.º 17 (Junio), 1999, pp. 54-61. Allí se publicó también un artículo mío titulado: *Museos y contexto urbano. El caso de los museos de arte contemporáneo*, *ibidem*, pp. 44-53.

¹³Esta nueva sub-sede del Guggenheim dedicada a exposiciones temporales respondía a una doble estrategia: por un lado descongestionar el famoso edificio de la Quinta Avenida, por otro lado acercar la colección de la fundación a públicos diferentes. Thomas R. Krens, que acababa de incorporarse como director del Guggenheim en 1988, fue el principal motor su dispersión en varias sedes, incluso en varios países, con nueva sede en Bilbao desde 1997, y un centro de exposiciones en Berlín. Hasta entonces Krens había sido director del *Williams College Museum of Art*; ya en aquel puesto había lanzado en 1988 la idea de crear un Museo del Minimalismo en una factoría textil abandonada en la vecina North Adams (Massachusetts), y cuando se convirtió en el director del Guggenheim quiso que esta fundación instalase allí la colección Panza recién adquirida y aún por acomodar. Como es sabido, el patronato del Guggenheim acabó dando marcha atrás, pero el proyecto del *Massachusetts Museum of Contemporary Art* (Mass-MoCA) aún habría de seguir adelante en dicha factoría con el respaldo de las autoridades políticas locales. Para una introducción a estos modelos internacionales de actuación cultural remito a lo sintéticamente recogido en LORENTE, J. P., *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*. Aldershot-Brookfield-Singapur-Sydney: Ashgate International Publishing Ltd., 1998, pp. 252-258. También se hallará una condensada



Fig. 11. Museo Guggenheim del SoHo, Nueva York: un antiguo almacén de mercancías musealizado por Arata Isozaki.

A nivel europeo ha sido Francia, como en tantas ocasiones, quien ha abierto camino en esta política museística, sobre todo desde la inauguración en 1979 del *Centre d'Arts Plastiques Contemporain* (CAPC) de Burdeos, en un vasto almacén aduanero del puerto, los entrepôts Lainé¹⁴. Otras ciudades francesas se lanzaron luego a salvar sus antiguos mercados de hierro: en 1985 el mercado de pescados de Rennes reabrió como *Halle d'Art Contemporain*, un antiguo mercado en Pont-en-Royans aloja desde 1985 el *Centre d'Art Contemporain* «La Halle», y un año más tarde 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 Reino Unido tampoco

panorámica internacional en el ensayo de JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., Los museos de arte contemporáneo. En CALVO SERRALLER, F., *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets, 1993, pp. 135-160. Otro breve texto en donde se comparan los más influyentes ejemplos internacionales es el de GIANNETTI, C., Edificios industriales como espacios para el arte y la cultura. En VV.AA. *I Seminario Internacional de Arquitectura Industrial*, Vitoria-Gastéiz: Trasmorra, 1998, pp. 69-72.

¹⁴Cf. GUILLEMETEAUD, F., *L'esprit du lieu. L'entrepôt CAPC/Musée Bordeaux*. París: Editions Scala, 2000.



Fig. 12. Tate Gallery, Liverpool, de dock portuario a museo de arte contemporáneo.

está falto de ejemplos similares, desde el *Museum of Modern Art* de Oxford en una antigua fábrica de cerveza a naves, mercados, industrias, y almacenes reciclados como el *City Arts Centre* y la *Fishmarket Gallery* de Edimburgo, cerca de Bradford, o el *Quay Arts Centre* de Newport, todos creados en los años ochenta. El ejemplo más deslumbrante surgió en Liverpool con la restauración de un enorme muelle, el Albert Dock, luego abierto al público como un complejo comercial, residencial y cultural, cuyo buque insignia es la *Tate Gallery of the North* inaugurada en 1986. Ahora la sede elegida para la nueva sección de la Tate Gallery ha sido una central eléctrica en desuso en el sector londinense de Bankside, cuya apertura está prevista para poco después del año 2000. Este hecho ya cuenta con el precedente de Malmö, la mayor ciudad del sur de Suecia, donde el empresario local Fredrik Roos abrió en 1988 un museo de arte contemporáneo llamado *Rooseum*, instalado en una antigua central eléctrica, y prácticamente todos los demás países europeos tienen un rosario museográfico de ejemplos equivalentes¹⁵.

¹⁵En Bélgica el *Provinciaal Museum voor Moderne Kunst* de Ostende fue creado en 1986 en un taller y almacén de los años cuarenta. El *Museum Van Hedendaagse Kunst* de Amberes fue inaugurado en 1987 en un silo de grano restaurado. En Holanda uno de los casos más veteranos es el famoso complejo de arte contemporáneo *Witte de With* en un almacén/taller rehabilitado de Rotterdam, y en Tilburg, al sur del país, una factoría abandonada fue recuperada



Fig. 13. El Rooseum, Malmö: una central eléctrica que alberga la más activa fundación para el arte contemporáneo en Suecia.

En España uno de los primeros casos surgió en 1989 con la *Fundació Espai Poble Nou*, en la barriada barcelonesa ya aludida al comienzo de este artículo, donde una fábrica de asfalto fue convertida en un centro de arte contemporáneo de corta vida, aunque no debe minusvalorarse su papel como inspirador de similares proyectos, realizados o no —el gran proyecto de convertir en un centro de cultura contem-

en 1992 por la Fundación de Pont para el arte contemporáneo, mientras que en 1995 el primer edificio de hormigón armado en Holanda, la factoría Wiebengahal en Maastricht, se rehabilitó para albergar el *Bonnefantentmuseum*. En Alemania desde 1991 el *Ludwig Forum für Internationale Kunst* de Aquisgrán ha sido instalado en una vieja fábrica de paraguas; una antigua fábrica de munición alberga al ZKM de Karlsruhe; unos depósitos de gas en Oberhausen son desde 1994 un lugar de intervenciones artísticas de vanguardia llamado *Gasometer*, y en Berlín una estación de tren, la *Hamburgerbahnhof*, es desde 1996 la nueva sección de la *National Galerie* dedicada al arte contemporáneo. Al este de Viena la ciudad austríaca de Krems tiene una nueva *Kunsthalle* desde 1995 en una manufactura de tabaco. En Schaffhausen, Suiza, el coleccionista de arte contemporáneo Urs Rasmüller remodeló en 1982-83 una antigua factoría textil de principios de siglo, para crear un nuevo museo, las *Hallen für Neue Kunst*. En Basilea, entre 1976 y 1980, fueron rehabilitados unos edificios industriales para el nuevo museo de arte contemporáneo, el *Museum für Gegenwartskunst*. En los 1500 metros cuadrados de las antiguas *Teintureries Lyonnaises* de Pully, Lausana, se creó en 1991 el *F.A.E. Musée d'Art Contemporain*. Finalmente, la antigua fábrica de cerveza Peroni en Roma está siendo rehabilitada para futura sede de la *Galeria Comunale d'Arte Moderna*.

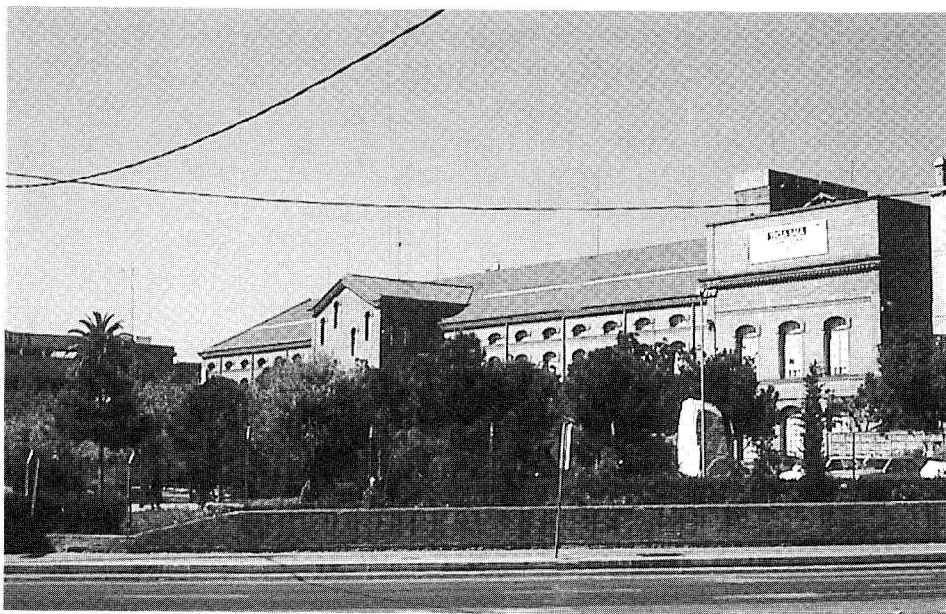


Fig. 14. Las industrias textiles Tecla, en Hospitalet de Llobregat, funcionan como centro de exposiciones de arte contemporáneo y de talleres de divulgación artística.

poránea la antigua fábrica de cervezas «El Águila» en Arganzuela (Madrid), parece que ha sido definitivamente aparcado—. El caso más impresionante sigue siendo desde luego el *Centro Cultural Tecla Sala* de l'Hospitalet, instalado en un recinto de 6.000 m² de un antiguo molino y fábrica de tejidos, cuyo aspecto original ha sido por desgracia desvirtuado ahora por una mayestática intervención arquitectónica en la entrada que no le hacía ninguna falta¹⁶. Otras veces se ha optado ya desde el principio por reutilizar edificios industriales pero sin conservar su aspecto en bruto, como si bastase con guardar memoria de ellos a través de su mera silueta exterior, así ha ocurrido en Las Palmas de Gran Canaria con la antigua fábrica de tabacos «La Regenta», transformada en 1987 en un lujoso Centro de Arte Contemporáneo; o en el Museo Pablo Serrano de Zaragoza, unos antiguos talleres industriales que apenas guardan recuerdo de su aspecto original. Esta ha sido también la opción que por fin ha prevalecido en Sevilla para la sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, aunque en este

¹⁶Sobre éstos y otros casos en España véanse, además de la bibliografía citada en las dos notas anteriores, los diversos artículos recogidos en LORENTE, J. P., (coord.) *Espacios para el arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1997.

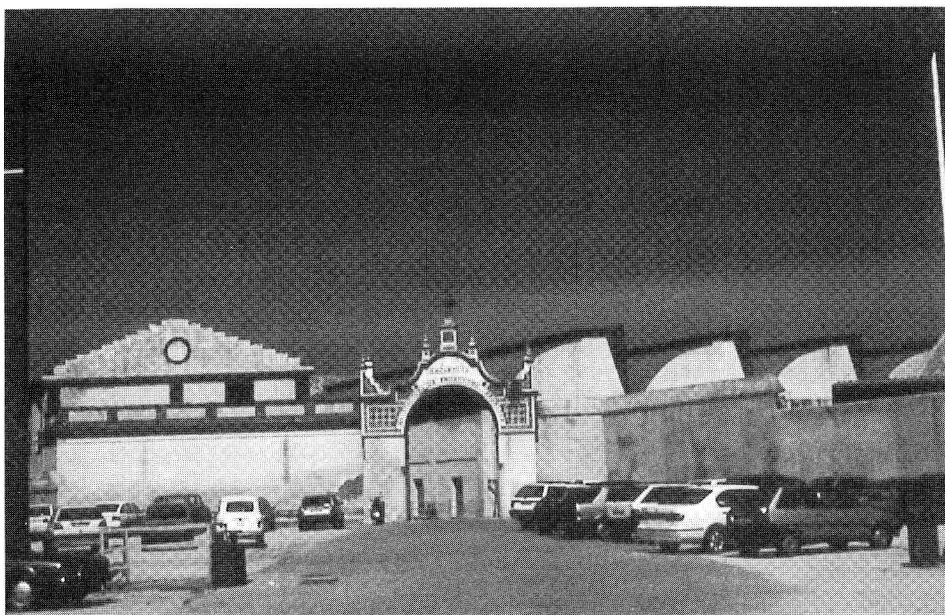


Fig. 15. El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en la antigua fábrica de lozas de la Cartuja de Sevilla.

caso es más fácil de justificar esa prevalencia de una fuerte intervención arquitectónica, pues ya quedaba poco de la antigua factoría de lozas de la Cartuja, cuyos restos arquitectónicos se superponían además a los del antiguo monasterio¹⁷.

En cambio, una perfecta simbiosis de memoria industrial y novísimas colecciones artísticas conviven desde 1995 en un polígono industrial de La Coruña donde Unión Fenosa mantiene un museo de arte contemporáneo que comparte sede con un museo de la electricidad. Ésta y otras fundaciones del sector privado, en donde el dinero invertido se mide con mucho cuidado, están dando un óptimo ejemplo frente al afán de grandezas de los políticos, que dan alas a la megalomanía de tantos arquitectos: así, mientras que los museos de las administraciones públicas no han respetado apenas la identidad de los edificios industriales en que se instalaban, la nueva generación de centros privados está dando lecciones de exquisita integración del continente y el contenido. Desde 1994 va avanzando lenta pero cuidadosamente la recuperación de las instalaciones decimonónicas de un

¹⁷La larga restauración del recinto de la antigua factoría de lozas de la Cartuja fue descrita en RUIZ GONZÁLEZ, B., (dir.) *La cartuja recuperada: Sevilla 1986-1992*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992 (cat. exp.).



Fig. 16. El Centro de Arte Contemporáneo «La Fábrica», antes un antiguo molino en Abarca de Campos (Palencia).

molino-fábrica de harinas junto al Canal de Castilla en Abarca de Campos (Palencia), donde el marchante Evelio Gayubo mantiene activo su Centro de Arte Contemporáneo «La Fábrica». La conservación y puesta en valor de históricas industrias rurales es igualmente el primer objetivo del proyecto de un museo hidráulico y centro de cultura contemporánea en los Molinos del Río Segura (Murcia), que está llevando adelante el arquitecto y pintor Juan Navarro Baldeweg. Otro arquitecto y animador cultural, Rafael Tous, abrió en Barcelona, junto al céntrico Mercat del Born, un antiguo almacén de productos coloniales como sede de la Fundación Metrónom de Arte Contemporáneo, que funcionó con gran éxito desde 1984 hasta 1990 como iniciativa privada¹⁸ y ha reabierto con nuevos bríos a partir de 1995 con el apoyo financiero de los poderes públicos. También en Barcelona, cabe citar la creación en 1884 de la Fundación Tapies en un edificio de Lluís Domènec i Montaner, antigua sede de la editorial Montaner i Simón, y en 1999 la inauguración del nuevo Centro de Exposiciones

¹⁸CALVO SERRALLER, F., (dir) *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. Vol. 2: *El contexto*, Madrid: Mondadori, 1992, pp. 278-279.

de La Caixa en la antigua fábrica de hilados Casaramona, diseñada por Puig i Cadafalch.

Conclusión: un cóctel atractivo

Muy lejanos van quedando los tiempos en que sólo los artistas bohemios y otras poblaciones marginales deseaban ocupar y recuperar edificios en estado de abandono. La arquitectura industrial se ha convertido ya en algo tan generalmente apreciado, que ha acabado por ensanchar y redefinir la antigua noción de patrimonio¹⁹. Razón de más para considerar el cóctel antiguo espacio industrial + últimas tendencias artísticas, todavía más atractivo en el futuro próximo... Si el gran público tiene cada vez más interés por conservar y visitar antiguos edificios industriales, es posible que su curiosidad conduzca en algunos casos a un acercamiento al mundo del arte actual, que quizá se halla demasiado divorciado de la gente, de los no iniciados. Y también sería estupendo que, gracias al interés público por la arqueología industrial, los artistas y galeristas recibiesen, en estos tiempos de ajuste económico, ayudas para mantener en activo las naves y *lofts* que son sus lugares habituales de trabajo y exposición. Quizá se haya terminado el tiempo de las potentes intervenciones políticas y arquitectónicas en edificios industriales, pero haya llegado la hora de apoyar más a las iniciativas de base que, como he intentado mostrar, es donde comenzó todo este proceso de recuperación patrimonial.

¹⁹Sobre las cambiantes estrategias en la definición y valorización del patrimonio recomiendo una meditada lectura de BALLART, J., *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona: Ariel, 1997; aunque para una crónica de las expectativas y frustraciones que han conllevado algunos ejemplos recientes me remito a los testimonios recogidos en NEYRET, R. (dir.), *Le patrimoine atout du développement*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992. Muy sorprendentes son las reflexiones sobre el papel de los colectivos artísticos e intelectuales en la historia de la conservación del patrimonio que expresa GAMBONI, D., *La face cachée du procès de constitution du patrimoine: destructions, déclassements, disqualifications*. En POULOT, D., (ed.), *Patrimoine et modernité*, París-Montréal: l'Harmattan, 1998. De este mismo libro proceden también dos interesantes textos del propio Dominique Poulot y de David Lowenthal que ha publicado HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Documentos para la historia de la restauración*, Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 150-166.