

CENTROS Y MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO ANTE UN CAMBIO DE PARADIGMA: EL CASO ANDALUZ

CENTERS AND MUSEUMS OF CONTEMPORARY ART IN THE FACE OF A PARADIGM SHIFT: THE ANDALUSIAN CASE

Resumen

Los patrones que tradicionalmente han marcado diferencias entre centros de arte y museos se han visto sometidos a profundos cambios de paradigma en las últimas décadas. La generación de colecciones propias o el depósito de ajenas han supuesto problemáticas añadidas para estas instituciones, que han pasado de ser expositores de presentes a depósitos de futuros. Posibles soluciones pasarían por la puesta en valor de fondos artísticos y la articulación de almacenes museográficos.

Palabras clave

Centros de arte, Colecciones artísticas, Exposiciones de arte, Museografía, Museos.

Iván de la Torre Amerighi

Universidad de Málaga.
Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Filosofía y Letras. España.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Crítico de arte y comisario de exposiciones independiente. Sus investigaciones se centran en torno a las manifestaciones artísticas contemporáneas en España y Andalucía, las metodologías y problemáticas de la crítica de arte y las técnicas y procesos expositivos y curatoriales.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 07/V/2019
Fecha de revisión: 24/VIII/2019
Fecha de aceptación: 19/IX/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

The canons that have traditionally marked the differences between art centers and museums have been subjected to profound paradigm changes in recent decades. The generation of own collections or the deposit of others have created additional problems for art centers, which have gone from being present exhibitors to futures deposits. The possible solutions would go through the enhancement of artistic funds and the articulation of museographic stores that allow the transformation of invisible assets into visible and participatory reagents.

Key words

Art Centers, Art Collections, Art Exhibitions, Museography, Museums.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0002>

CENTROS Y MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO ANTE UN CAMBIO DE PARADIGMA: EL CASO ANDALUZ

1. EL CONCEPTO DE CENTRO DE ARTE EN ESPAÑA

Los Centros de Arte, en España, nacerán al cobijo de la iniciativa pública tras la asunción democrática, ante la anterior falta de

infraestructuras museísticas dedicadas a la exhibición e investigación del arte contemporáneo nacional e internacional. Durante la época precedente, los movimientos en este sentido habían quedado reducidos a la efímera reunificación de las antiguas colecciones del Museo Nacional de

23



Fig. 1. Vista exterior: Puerta de Tierra y Capilla de Afuera. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Sevilla. Fuente: Fotografía del autor.

Arte Moderno (MAM) en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) en 1968, si bien a partir de 1971 la colección decimonónica pasó al Museo del Prado, integrándose a partir de 1986 las colecciones contemporáneas del MEAC en el, entonces, denominado Centro de Arte Reina Sofía. Ese complejo proceso se extendería desde 1988 hasta la inauguración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en 1992¹, por lo que es plausible convenir que dicha institución creció a partir de una colección ya instituida, bien argumentadas sus líneas de actuación y bien definidas sus contadas aunque continuadas adquisiciones.

Unas pocas propuestas desarrolladas durante la dictadura franquista tendrían gran interés, bien por surgir de un impulso privado y partir de la voluntad por difundir una realidad artística regional, como el *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*, activo entre 1959 y 1967, cuyo espíritu recogería décadas después el *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA), inaugurado en 1995; bien por su imbricación en ámbitos periféricos tradicionalmente renuentes al arte de avanzada, como fue el *Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla*, tempranamente inaugurado en 1972, institución que supondría el germen conceptual del actual *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* (CAAC), en el cual quedaron integradas sus colecciones y personal a partir de 1997, siendo inaugurado al público al año siguiente.

Comenzada su andadura en la década de los ochenta, los centros de arte dedicados a las manifestaciones artísticas contemporáneas en España conocerían, fundamentalmente, un desmesurado auge durante el transcurso de las dos décadas siguientes, hasta la crisis del final del primer decenio del siglo XXI. No nacieron, sin embargo, con la vocación —por más que intentaran legitimarse a través de una escenografía arquitectónica espectacular— de emular el modelo germano de la *Kusthalle*, en su

traducción de *Casa de Arte* dinámica y abierta, predispuesta al debate y a la reflexión, liberada de la hipoteca que conllevaba una colección permanente², ni tan siquiera se pensó en reproducir el esquema de los FRAC —*Fonds Regional d'Art Contemporain*— franceses, en cuanto que espacios para la contextualización regional o local de colecciones estatales³.

Algunas teorías defienden que el esquema que conformó la realidad de los centros de arte españoles fue el resultado conceptual de la evolución lógica de la idea de institución museística tradicional, noción que había entrado en una crisis de identidad durante los setenta, y que sufría de un amplio desinterés social debido a su anquilosamiento e inmovilismo, como fue ya señalado en la época⁴. Ante tal tesitura, se encontró el espejo en el cual mirarse en un nuevo patrón surgido en el mundo occidental a mediados de los sesenta del siglo pasado⁵, patrón que propugnaba la transformación del museo en centro: centro de arte, centro cultural, centro participativo y multidisciplinar, centro proclive a la experimentación creativa y a los últimos lenguajes que, sin renunciar a una breve colección permanente, por medio de la exhibición temporal del arte más reciente e inmediato, evolucionara hasta convertirse en expositor de presentes.

Desde otras perspectivas esa realidad se observó de modo diferente. Si en el resto de Europa y, fundamentalmente en Estados Unidos, la evolución de museo a centro de arte, y la posterior convivencia entre ambos formatos, se produjo como resultado del proceso de reflexión desatado tras la crisis cultural de la década de los sesenta, que obligó a replantearse la vigencia de los primeros, en España dicha transformación no derivó de tales consideraciones. En nuestro país se pretendió ahorrar pasos e interrogantes, desarrollando una vertiginosa carrera de inauguraciones de infraestructuras con anterioridad al desarrollo de unos objetivos claros sobre los cuáles éstas debían desarrollarse: “*No se trataba*

de desbordar o actualizar un modelo de museo que se creía obsoleto, sino de instrumentalizar las instituciones culturales para superar limitaciones políticas, culturales y sociales propias de una época anterior”⁶.

El hecho de partir de la asunción de unos valores democráticos y tratar de eliminar complejos históricos supuso una política fallida, aunque sin embargo no habría que desdeñar el efecto descentralizador y dinamizador, con limitaciones y errores de cálculo, que tuvo en la periferia, siendo en algunos casos interesantes “vehículos de transformación positiva de sus comunidades”⁷.

La necesidad de las Comunidades Autónomas y de las urbes más importantes, centros de poder político, económico y social, por encontrar una legitimación identitaria y alcanzar un carácter diferenciador a través del arte y la cultura, junto a un auge económico basado en los sectores constructivos y turísticos, supusieron una fórmula magistral de amplia proyección que potenció la emergencia de tal modelo de centro de exhibición y difusión cultural y artística.

2. CAMBIO DE PARADIGMA: DE EXPOSITORES DE PRESENTES A DEPÓSITOS DE FUTUROS

Hasta hace relativamente poco tiempo la diferencia fundamental entre un museo y un centro de arte era que el primero poseía una colección de obras patrimoniales propias —ya fueran éstas pinturas, esculturas, minerales, fósiles, trajes regionales o aperos de labranza— que en su gran mayoría guardaba y custodiaba en sus almacenes y que sólo en un pequeño porcentaje era exhibido y mostrado al público, aceptando a veces exposiciones temporales con colecciones de otros museos o coleccionistas, mientras que los segundos —generalmente especializados en artes contemporáneas— no tenían colección e iban llenando sus salas con exposiciones tempo-

rales de producción propia y ajena y colecciones de otras instituciones que se exhibían durante un tiempo limitado.

La Ley 8/2007 de *Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía* define museo, en su artículo 3.1., como:

“...instituciones de carácter permanente, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que, con criterios científicos, reúnen,



Fig. 2. Entrada Zona Expositiva: Atrio e Iglesia. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Sevilla. Fuente: Fotografía del autor.

*adquieren, ordenan, documentan, conservan, estudian y exhiben, de forma didáctica, un conjunto de bienes, culturales o naturales, con fines de protección, investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, y sean creados con arreglo a esta Ley*¹⁸.

Y, del mismo modo, en un artículo anterior —el 2.2.— desglosa aquellas instituciones que no pueden ser consideradas ni museos ni colecciones museográficas, que serían:

*“...las bibliotecas, archivos, filmotecas, hemerotecas, centros de documentación, y centros destinados a la conservación y exhibición de especímenes vivos de la fauna y flora, así como los centros de difusión, interpretación o presentación del patrimonio histórico que carezcan de bienes culturales o naturales”*¹⁹.

Tradicionalmente se ha considerado a los Centros de Arte Contemporáneo como espacios que surgen por iniciativa pública para la promoción y la formación artística, y que, a diferencia de los museos, carecían de colecciones permanentes. En la actualidad esta definición no se ajusta a la realidad ya que, por una parte, existen numerosos Centros de Arte Contemporáneo que están generando colecciones propias de carácter permanente y que conviven con su programación de actividades temporales, como sucede en el *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. Y por otra parte, las funciones y objetivos de los Museos de Artes Plásticas se han complicado en las últimas décadas y el modelo tradicional de museos ha dejado de ser operativo, transformándose en espacios más dinámicos y lúdicos.

Así las cosas, un cambio de paradigma se ha venido testando en los últimos años, cuando no en las últimas décadas, al menos dentro del ámbito español, teniendo mayor incidencia en instituciones dedicadas al arte contemporáneo situadas en la periferia de los grandes núcleos y centros del poder político, como concurre en

el caso andaluz. Centros de arte y museos han comenzado a sufrir una profunda transformación que les ha llevado a intuirse a sí mismos como depósitos de patrimonio futuro. Esa intuición, sin embargo, no se expresa a partir de una libre voluntad por evolucionar, sino como condición sobrevenida derivada de unas políticas culturales en las cuales las administraciones públicas han entrevisto en estas instituciones de arte contemporáneo unos espacios idóneos para depositar los réditos de las inversiones en cultura y artes plásticas —exposiciones, becas, subvenciones, ayudas, programas formativos...— realizadas.

Estas inversiones, comúnmente, se definen en forma de obra artística, física, objetual, bien aquella que jóvenes creadores se ven obligados a *donar* como justificación de la beca desarrollada o de la subvención alcanzada, bien como resultado de las adquisiciones directas e indirectas con las cuales las políticas culturales han pretendido estimular el mercado y la producción creativa.

Las circunstancias que han llevado a la administración a entender como espacios idóneos los centros de arte —y no tanto los museos— para este trasvase, pasa por una certeza doble. En primer lugar, relacionada con el concepto de actualidad, del *ahora* creativo, que se asocia a éstos espacios, capaces de acoger sin necesidad de justificación pública las manifestaciones aún liminares y experimentales, los lenguajes e, incluso, los nombres aún no consolidados para el gran público. Por otro lado, quedaría justificada en el interés por parte de las políticas culturales de todo signo por preservar y perpetuar la idea de museo como todo lo contrario, pues pese a contar con infraestructuras al menos suficientes —en la mayoría de los casos— para el depósito, mantenimiento y conservación de la obra artística, aún serían considerados esos espacios sagrados que legitiman mediante el tiempo y la

fama un arte que es, ha sido y será apreciado y aceptado por la sociedad y la historia.

No parecen ser todavía conscientes los poderes públicos de que el cambio de paradigma no sólo opera en los objetivos y alcances que fundamentan la existencia y el futuro de los centros de arte, sino que comprende también los cánones que tradicionalmente han marcado las diferencias entre museo y centro de arte. Hasta hace relativamente pocas fechas la diferencia funda-



Fig. 3. Chema Alvargonzález. Vista escultura "Sombra azul". 2003. Centro de Arte Contemporáneo. Málaga. Fuente: Fotografía del autor.

mental entre ambas instituciones se centraba en una cuestión de carácter de los contenidos exhibidos (endógenos / exógenos) y de la profundidad e intensidad de sus acciones de promoción y dinamización de las artes y manifestaciones culturales más cercanas o contemporáneas.

En la actualidad tales definiciones cerradas e impermeables han dejado de tener sentido por no ajustarse a la realidad que viven ambas instituciones. Por un lado, existen numerosos centros de arte contemporáneo que están generando colecciones propias de carácter permanente desde antes de su inauguración, colecciones que conviven con su normal programación de actividades temporales, como por ejemplo el *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* (CAAC). Su colección no está permanentemente expuesta aunque periódicamente parte de dichos fondos forman parte de los discursos que sustentan diversas exposiciones colectivas de tesis. Caso parecido aunque no idéntico debido a las diferencias en su administración, es el del CAC de Málaga —centro de titularidad municipal pero de gestión privada por concurso—. Las obras adquiridas por medio del programa de adquisiciones del Ayuntamiento de Málaga, centrado en un doble foco: artistas de cercanía —malagueños y andaluces, principalmente— y grandes nombres internacionales que han desarrollado exposiciones individuales en el centro, son exhibidas de modo permanente en combinación con obras cedidas por coleccionistas privados.

Por otra parte, las funciones y objetivos de los museos de arte o de cualquier otra manifestación creativa o cultural se han complicado e intrincado en las últimas décadas y el modelo tradicional de museo ha dejado de ser operativo, transformándose paulatinamente éstos en espacios más abiertos, flexibles, dinámicos y lúdicos, con una mayor conciencia de la realidad del presente.

3. LA POLÍTICA DE ADQUISICIONES: DEL PATERNALISMO CULTURAL A LA RENTABILIDAD COLECCIONISTA. INICIARTE Y EL CAAC: UN CASO PARTICULAR

Como se ha venido señalando, varios factores iban a impulsar durante las décadas de los ochenta y noventa, sobre el territorio español, esa tendencia a multiplicar la creación de instituciones parangonables a la tipología del *centro-museo* como eje de los sistemas (también mercantiles) de las artes contemporáneas: la emergencia del *Estado de las Autonomías*, un repunte económico basado en la construcción y el turismo, y la inexistencia de un mercado coleccionista de arte o de iniciativas privadas estables.

De tal modo, los gobiernos autonómicos, de manera consciente o inconsciente, imitarán estos modelos pero circunscribiendo el sentido de su existencia a su utilidad como plataformas de visibilización del arte propio o regional, o bien entendiéndolos como receptores de las principales manifestaciones y corrientes artísticas internacionales. Los centros de arte quedarán transmutados en excusas para la construcción de edificios firmados por arquitectos de fama internacional o para la rehabilitación de monumentos históricos válidos por su carácter representativo, símbolos de la modernidad cultural, si el oxímoron fuese válido, del territorio en el cual se erigen. Por otro lado, los modelos de centros sin colección quedarán transformados en excusas pluscuamperfectas para que los gobiernos regionales justifiquen y suplan la falta de coleccionismo privado con iniciativas de adquisiciones artísticas públicas, a través de bolsas de compra, concursos, becas, exposiciones donde la obra de arte quede desnaturalizada como moneda de (inter)cambio.

La necesidad por aumentar una oferta de ocio cultural ligada a un turismo con mayor nivel de exigencia, las erróneas políticas culturales de

talante paternalista para con el arte de proximidad y la obligación por ofrecer un horizonte profesional a una base de creadores plásticos que no obtienen respuesta a través de canales mercantiles privados incapaces de acoger a un, cada año y promoción, mayor número de licenciados o graduados en las facultades de Bellas Artes, harán el resto. La oferta —con independencia de la calidad de la producción— se inflaciona y la excelencia de las adquisiciones institucionales decrece, por mor de un malentendido concepto de democratización de la cultura dentro del cual cabe el aserto de que cualquier manifestación creativa (de todos) debe ser preservada (para todos).

En el caso que nos ocupa, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales presentó el 10 de febrero de 2006, en el marco de la *Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO*, el programa *Iniciarte* [Iniciativa de Apoyo a la Creación y Difusión del Arte Contemporáneo]. Dicho programa distribuía su impulso en cuatro ejes de acción: las *Ayudas* a proyectos de investigación o formación, de producción, y de difusión; los *Premios*, que incentivaban y distinguían la trayectoria de artistas emergentes; un *Programa de Adquisiciones*, dedicado a apoyar la industria artística, cuyas obras entrarían a formar parte de la colección de la Junta de Andalucía; y un *Soporte de Apoyo a Proyectos*, orientado al desarrollo de propuestas propias¹⁰.

Durante el primer bienio de vida (2006-08), asesorados por una comisión de expertos, a través del programa *Iniciarte* se adquirieron un total de 60 obras de 39 artistas, que entraron a formar parte de unos fondos que ya se denominaban *Colección de Arte Emergente* de la Junta de Andalucía¹¹. En el siguiente bienio (2008-2010) la colección alcanzó casi el centenar de piezas, de distintos materiales y soportes. Con el recrudecimiento de la crisis, el cierre en 2010

del *Espacio Iniciararte*, ubicado en la desacralizada iglesia hispalense de San Julián, *Iniciararte* pasó a quedar sin presupuesto y en suspenso hasta su reformulación en 2013 en base a un proyecto de convocatorias públicas para la selección de proyectos expositivos de jóvenes artistas en las tres salas con las que en la actualidad cuenta, en Sevilla, Córdoba y Málaga.

Lo importante de este necesario preámbulo es la situación real de los fondos vinculados a tal proyecto, y su depósito y custodia actual en el *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC)*, lo que ha supuesto una problemática de índole doble y diferenciada: la dificultad o desinterés de los coordinadores curatoriales, internos o externos, por integrar dichos fondos en los discursos expositivos del centro, que por otro lado siguen una línea coherentemente planificada de actuación; y los conflictos que la entidad física, volumétrica, de dicha colección conllevan para

los espacios de reserva y almacenaje de la institución, así como de los recursos, materiales y humanos, que deben ser empleados para su conveniente conservación, preservación y mantenimiento.

4. PROBLEMÁTICAS ESTRUCTURALES DE ACTUALIDAD Y FUTURO

Una de las cuestiones fundamentales que atisga a toda institución en la actualidad bascula sobre la invalidez conceptual y de gestión que ha animado la realidad de la colección dentro del museo y, más especial e incoherentemente, dentro de unos centros de arte que, en teoría, disponen de una capacidad de almacenaje limitada.

Las dificultades no solo son detectables a nivel teórico sino que alcanzan categorías infraestructurales, en base a unas necesidades, las de la colección, que no fueron contempladas



Fig. 4. Cristina Lucas. Instalación "Alicia". 2009. Vista de la Interior de la Fachada de Puerta de Tierra desde el Patio del Ave María. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Sevilla. Fuente: Fotografía del autor.

en el desarrollo arquitectónico del edificio que alberga la institución, por cuanto no se previeron espacios ni zonas pertinentes para unos aportes continuados e indefinidos a dichos fondos, cuestiones que han debido solventarse conforme cambiaba el paradigma que animaba la idea generatriz del centro de arte.

Cabría preguntarse si las dificultades actuales surgen de la confusión existente en las esferas políticas entre dos conceptos que son tenidos por sinónimos: fondo y colección. En el caso de los fondos, frente a la colección, no hay un



Fig. 5. Vista de la Entrada. Museo de Málaga. Palacio de la Aduana. Málaga. Fuente: Fotografía del autor.

proceso de selección de modo significativo, ni la voluntad o intención de conformar un conjunto coherente. La colección, por el contrario, si debe ser concebida como fuente y resultado de un proceso científico¹². Resulta importante remarcar unas diferencias que no siempre son tenidas en cuenta a la hora de gestionar los activos artísticos de unas instituciones como éstas.

En la mayor parte de los centros de arte contemporáneo, el espacio de almacén y las áreas de reserva son considerados por el gran público como espacios vedados, ocultos, desconocidos. Aquello que podría ser comprensible en la institución museo en cuanto que templo sagrado, debido a la naturaleza de las obras que preserva, pierde todo sentido al referirse a piezas u objetos artísticos que deben ser consideradas tanto realidades presentes cuanto apuestas de futuro.

En el actual contexto, las instituciones dedicadas a la adquisición, conservación, salvaguarda, estudio, exposición, difusión y transmisión de un legado patrimonial material o inmaterial se hallan inmersas en unos procesos de reconversión que les ha llevado a transformarse en empresas de gestión (y rentabilización) cultural. Empresas que consideran al visitante como verdadero eje del centro, y a su afluencia como medida de su éxito y magnitud en torno a la cual re-organizar constantemente la oferta.

Mientras el *museo-centro-empresa* se preocupa por la rentabilidad, por la generación de ingresos propios o por el acceso a fuentes alternativas de financiación, por insertarse en circuitos de ocio y turísticos, en el interior de sus superestructuras ya se detectan fricciones a nivel conceptual y práctico en torno a los fondos y las colecciones. A un lado se alinean quienes se aferran a la conservación y la investigación como prioridad de la institución, al otro quienes se decantan por la difusión y la exhibición como factores de supervivencia¹³.

5. CONCLUSIONES Y POSIBILIDADES DE SOLUCIÓN

El cambio de paradigma que hemos venido señalando, aquel que pasa por el deslizamiento del centro de arte contemporáneo —y en menor medida del museo— de expositor de presentes a depósito de futuros puede, precisamente, ser integrado y homogeneizado positivamente a partir de una búsqueda de alternativas plausibles para los fondos y colecciones.

Todas estas opciones afectarían a la entidad, accesibilidad o ubicación de los espacios de almacenaje. En primer lugar, sería posible, con la debida adaptación, hacer accesible y visitable el almacén —por ejemplo, para visitas grupales programadas, actividad que ha dejado de ser excepcional¹⁴—, lo cual multiplicaría la oferta expositiva de la institución al tiempo que permitiría acercar al público a una realidad que le es desconocida (reserva visitable). En la misma línea, sin facilitar el acceso, si sería posible al menos hacer visible ese espacio (reserva visible). Un ejemplo palmario ha sido precisamente operado no en un centro de arte contemporáneo sino que ha sido desarrollado dentro de una institución más tradicional. En el *Museo de Málaga*, reabiertas sus puertas en diciembre de 2016 en el rehabilitado Palacio de la Aduana, y donde se han reunido las colecciones de los antiguos *Museo Arqueológico* y *Museo de Bellas Artes* de la capital malacitana, el proyecto museográfico encargado a la empresa Frade Arquitectos, contempló la inclusión dentro del discurso expositivo de un almacén visitable, un espacio que a día de hoy es uno de los más valorados por los visitantes.

No cabe olvidar que la experiencia directa del espectador con respecto a los fondos es una cuestión primordial en los centros museísticos, algo que ha sido evidenciado por diversos teóricos:

“La necesidad natural de acumular y conservar, que está en la base de la economía, no parece ser específica del museo, aunque éste recoja y conserve objetos. Por el contrario, el museo remite explícitamente a la experiencia intuitiva —ver y oír, sobre todo— y en eso se diferencia del laboratorio y se acerca al libro de imágenes, a lo audiovisual, o incluso a lo multimedia. La intuición —es decir, la aprehensión sensible directa— ocupa un lugar principal en el museo...”¹⁵.

En una línea paralela, y atendiendo a unos procesos que ya son habituales como propuestas expositivas en el arte contemporáneo (el traslado, o ficción de traslado, del taller del artista a



Fig. 6. Detalle de la Sala de los Armarios. Almacén Visitable. Museo de Málaga. Málaga. Fuente: Fotografía del autor.



Fig. 7. Vista Sala General. Almacén Visible. Museo de Málaga. Málaga. Fuente: Fotografía del autor.

las salas del museo y la conversión de las mismas en un espacio de descubrimiento y encuentro con la intimidad creativa del autor y con el fondo de obras que generalmente atesora de cara a futuros proyectos o como parte de una colección propia que guarda para sí y no sale al mercado del arte), no sería descabellado plantear la mudanza de parte de los fondos y/o colecciones hasta unos espacios de reserva y almacén externos a la institución museística. Con este desplazamiento se liberaría a ésta de espacios que le son muy necesarios, creando a su vez nuevos ámbitos que podrían quedar transformados en espacios de exhibición pública (sin perder sus cualidades de almacén), permitiendo al público generalista acercarse a la intimidad e interioridad de la institución museística, multiplicando mediante esta sencilla articulación, también, la oferta expositiva de determinadas zonas o territorios necesitados de ella.

Esta realidad, éstas ideas, aunque no hayan sido desarrolladas en toda su extensión, ya han sido

tenidas en cuenta por museólogos, museógrafos, conservadores y directores de museos:

32

“Al ritmo que ha ido aumentando la conciencia sobre la conservación preventiva de las colecciones almacenadas, se han generado diversas tipologías de almacén que han enriquecido a las tradicionales salas de reserva: propuestas de almacenes visitables, almacenes externos, espacios de almacenaje comunes a varias instituciones, etc. Con ellas comenzó la reflexión y el debate sobre las ventajas y desventajas de estas propuestas dinámicas de reservas, al tiempo que se iba redefiniendo el almacén tradicional”¹⁶.

Mediante unos simples mecanismos de traslación, de migración —tanto física cuanto conceptual—, sería posible transformar un *activo invisible* en un *reactivo visible* a partir del espacio participativo que permite todo dispositivo expositivo, ya sea éste entendido bien como acto creativo de eco dialógico y crítico¹⁷, bien como recurso que incremente la potencia del conocimiento y del pensamiento¹⁸.

NOTAS

- ¹CHINCHILLA GÓMEZ, Marina. “Una mirada profesional sobre la creación de Museos”. *Revista Museos.es* (Madrid), 1 (2005), pág. 54.
- ²FRANCÉS GARCÍA, Fernando. “Modelos públicos de gestión privada”. *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España* (X Jornadas de Museología, 2006, Pamplona) (Madrid), 12 (2007), págs. 89-97.
- ³Ibidem, pág. 91.
- ⁴HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. “Evolución del concepto de museo”. *Revista General de Información y Documentación* (Madrid), 1 (1992), pág. 93.
- ⁵MARTÍN MARTÍN, Fernando. “Reflexiones en torno al museo en la actualidad”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 7 (1994), págs. 274-275.
- ⁶JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra, 2014, pág. 220.
- ⁷Ibidem, pág. 222.
- ⁸“Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía”. *Boletín oficial de la Junta de Andalucía* (BOJA), 205 (2007), pág. 9.
- ⁹Ibidem.
- ¹⁰GARCÉS HOYOS, Cristina y SÁNCHEZ BLANCO, Pedro. *Iniciarte ceroseis*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007, págs. 7-11.
- ¹¹GARCÉS HOYOS, Cristina. *Iniciarte cerocho*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2009, pág. 75.
- ¹²DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François. *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin, ICOFOM, 2010, págs. 26-27.
- ¹³JIMÉNEZ-CLAVERÍA, Luis. “Museos: de templos del arte a empresas de gestión cultural”. *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España* (X Jornadas de Museología, 2006, Pamplona) (Madrid), 12 (2007), págs. 79-80.
- ¹⁴MUÑOZ-CAMPOS GARCÍA, Paloma. “Espacios para el tratamiento y conservación de colecciones”. *ICOM Digital. Revista del Comité Español del ICOM* (Madrid), 3 (2012), pág. 28.
- ¹⁵DELOCHE, Bernard. *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes*. Gijón: Trea, 2002, pág. 100.
- ¹⁶HERRERO DELAVENAY, Alicia. “De almacén a centros de conservación de colecciones”. *ICOM Digital. Revista del Comité Español del ICOM* (Madrid), 3 (2012), pág. 10.
- ¹⁷DE LA TORRE AMERIGHI, Iván. “El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista... Aproximaciones al debate y la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad”. *Revista Historia Autónoma* (Madrid), 4 (2014), pág. 170.
- ¹⁸DIDI-HUBERMAN, Georges. “La exposición como máquina de guerra”. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (Madrid), 16 (2011), pág. 25.