

EL MODELO IVAM-CENTRE DEL CARME COMO REFERENTE MUSEOGRÁFICO EN ESPAÑA

MAITE IBÁÑEZ GIMÉNEZ

Universita de València - Estudi General

RESUMEN

Hoy en día las exposiciones temporales han conseguido un protagonismo independiente con respecto al museo. En los noventa, las muestras del IVAM-Centre del Carme abrieron nuevos vínculos entre los proyectos artísticos nacionales e internacionales. Por esta razón, el Centre del Carme es revisado como un ejemplo de la museología española, a través de su peculiar espacio arquitectónico (un emblemático convento valenciano) y las muestras experimentales.

ABSTRACT

Nowadays, temporary exhibitions have got an independent character in relation to the museum. In the nineties, IVAM-Centre del Carme's displays opened new links between national and international artistic projects. For this reason, the Centre del Carme is reviewed as a Spanish museology's example, thorough its peculiar architectonic space (an emblematic Valencian convent) and the experimental exhibitions.

"El Convento del Carmen representa, considerando episodios del coleccionismo al margen, el primer y único hito de la historia de la museística en la Comunidad Valenciana en el siglo XIX. Su propia subsistencia hoy la debemos a ese trascendental hecho, es decir, a la enérgica actuación de la Academia de San Carlos que lo convierte en Museo de la Desamortización".

Julián Esteban Chapapría¹

La exposición temporal se ha convertido a lo largo de la historia en una fórmula maestra para presentar los proyectos artísticos. El sentido político y social que ha envuelto el mundo de las exposiciones, así como el diálogo generado entre la obra y el espacio, interviene y de alguna forma manipula nuestro encuentro con la pieza. Consecuentemente, el estudio de los medios técnicos y estéticos que participan en la introducción de los trabajos en la sala, dirige y guía nuestra percepción de la historia del arte, hasta el punto que resulta muy complicado pensar en una pieza al azar, sin imaginarla expuesta.² El tratamiento contextual que han generado las presentaciones de las obras de arte es, por lo tanto, necesario en su estudio si consideramos el montaje como el principal causante de nuestra manera de mirar y, en muchas

ocasiones, un nuevo soporte o fórmula de creación artística. Tal y como afirma Josep María Montaner, cada época ha exigido a la arquitectura saber encontrar un espacio adecuado para presentar las obras de arte contemporáneas. Y podríamos añadir, además, que cada escenario artístico ha configurado una particular dialéctica entre continente y contenido.³ De la misma

¹ ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, "Impostación del patio del Embajador Vich en el ex convento del Carmen", Valencia, *Loggia: Arquitectura y restauración*, n° 12, Universidad Politécnica de Valencia, 2001, p. 26.

² La clasificación de la historia del arte está dominada por un criterio cronológico y su evolución se reúne tanto en las paredes del museo como en las páginas de los catálogos que originariamente sirvieron para registrar las colecciones. En este sentido, existía una manera de pensar históricamente la obra, donde el acondicionamiento espacial se convierte en un ejercicio cambiante. Tal y como afirma Stephen Bann la *h* se construye a través de la conexión de la pieza y su clasificación en la sala por períodos. En un primer momento el montaje se organiza en la galería progresiva, que permite una organización de las obras a través de secuencias presentadas en cada una de las salas. STEPHEN BANN, *The inventions of history. Essays on the representation of the past*, Manchester University Press, 1990.

³ Tal y como afirma Luís Alonso Fernández, las condiciones globales sobre las que ha madurado la exposición se asientan en: la concepción social, las necesidades de la propia pieza y la estructura o leyes del contenedor. ALONSO FERNÁNDEZ, Luís, *Museología y museografía*, Barcelona, Del Serbal, 1999.



Fig. 1.- Instalación *Noli me tangere* de Marco Bagnoli en la sala del Embajador Vich, 26 enero-26 marzo 2000.

forma que situamos el período de los años sesenta y setenta como origen de los cambios significativos que definen las nuevas estructuras de la exposición temporal a nivel internacional, debemos señalar la década de los ochenta y noventa para vislumbrar un movimiento museográfico emergente en el contexto español. La focalización de nuestros planteamientos nos aproximan a la ciudad de Valencia, por ser importante referente de la exposición temporal en España durante ese periodo. Las actividades del IVAM y especialmente los proyectos desarrollados en el Centre del Carme, su lugar experimental, actuaron como *vaso comunicante* que creaba escenarios capaces de introducir los montajes presentados fuera de nuestras fronteras entre el público y el mundo artístico español, que disfrutaban por primera vez de ellos. Por esta razón, a través de las páginas de este artículo nos aproximaremos a la estrategia nacida de una dualidad espacial (nuevo contenedor y edificio histórico rehabilitado) y de una destacada política expositiva, que permitió a un centro joven plantear algunas de las ideas que han seguido otros museos españoles y continúan todavía en boca. De

esta forma, la singularidad de los espacios arquitectónicos *opuestos* del IVAM ejemplificaba la nueva conceptualización espacial promovida en torno a la presentación de las piezas.

Pero antes de señalar algunos de los detalles que argumentan esta afirmación y nos conducen al estado actual de la exposición temporal, debemos contextualizar su desarrollo histórico precedente, con el fin de integrar y comprender las actuaciones del museo valenciano. Realizando una sucinta revisión sobre los estudios que ha generado la exposición, recordamos que las medidas introducidas por Alfred H. Barr en el MoMA de Nueva York desde 1929 y más tarde los programas del Georges Pompidou, demuestran el relevante tratamiento de la obra que, alejada de su clásica actuación como elemento decorativo, la convertían en componente de la exposición, tomando como ingrediente la arquitectura y el *site-specific*, es decir, el significado de la pieza en el lugar.⁴ La exposición temporal era la consecuencia de la investigación del espacio en las artes plásticas y por esta razón poco a poco se reafirmaba la importancia de la experimentación dentro del montaje.

A partir de la década de los sesenta destaca la creciente presencia de la exposición en el museo, cuando algunas salas dedicadas a albergar la colección (permanente) cedieron su espacio para el montaje temporal. Consecuentemente, la exposición temporal se convertiría en el formato más conveniente y demandado para la introducción del arte contemporáneo, logrando en ocasiones su independencia con respecto al museo. A la presentación expositiva, que ya se había revelado como un componente de la obra, se incorporaban los cambios en el comportamiento de las piezas. En ocasiones de naturaleza precedera, apoyados en nuevas tecnologías y en elementos inmateriales (sonido, luz, olor, etc.), los trabajos artísticos multiplicaron formatos y tamaños. Desde ese momento, la configuración de las múltiples fórmulas para presentar las obras requeriría la

⁴ *Site-specific* corresponde al término utilizado para describir proyectos artísticos donde la localización de la obra es un componente integral de su significado. Desde los años ochenta esta expresión también ha sido aplicada a exposiciones que incluyen los proyectos de artistas cuyos trabajos se refieren o están inspirados en el lugar donde han sido mostrados. [...] *site-specific* connota la inseparabilidad de la localización en relación con el significado. Reesa GREEN, "The exhibited redistributed", *Thinking about exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 56.

creación y/o habilitación de nuevos escenarios de acción. Al mismo tiempo que surgía una amalgama de lugares ajenos al museo para mostrar la pieza, se consolidaban dos tipos de edificio que podemos calificar como *oficiales* dentro del mundo artístico: el edificio de nueva planta, construido como contenedor o "cubo blanco", y como segundo modelo, la rehabilitación de un espacio antiguo, normalmente ubicado en el casco antiguo de la ciudad o en circuitos apartados.

Esta *doble naturaleza* del espacio expositivo nos aportará algunas de las claves para comprender el nacimiento y posterior gestión del Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Desde la Segunda Guerra Mundial los nuevos proyectos artísticos exigieron a los clásicos edificios destinados a museo una adaptación gradual del viejo espacio al "nuevo arte".⁵ El conjunto de estas actuaciones daban la bienvenida a una especie de manifiesto en el mundo artístico. La búsqueda del sentido neutral del espacio museístico, por su construcción en blanco, sugería una ideología *ideal*, donde el arte moderno nacía de un espíritu predominantemente internacional.⁶ Por lo tanto, la internacionalización del museo moderno influiría de manera clara en nuestro modo de percibir las piezas.⁷ Y fue a partir de estos argumentos cuando los arquitectos (apoyados por comisarios y artistas) comienzan a construir los edificios en los años setenta siguiendo los preceptos de esa estética neutra e ideal.

Dentro del segundo modelo de espacio expositivo, la disposición de edificios antiguos para fines museísticos representa una práctica habitual en el panorama internacional, desde el desarrollo de las exposiciones universales.⁸ En España, la reutilización fue impulsada con motivo de la Desamortización, en 1838, cuando algunas iglesias, conventos y palacios pasaron a ser propiedad del Estado. Pero la etapa actual está protagonizada por una nueva línea de actuación, donde esos mismos edificios, en ocasiones, forman parte de los espacios más experimentales del arte contemporáneo en nuestro país. Consecuentemente, se comienza a plantear la necesidad de compatibilizar el respeto a los valores históricos y estéticos de las antiguas arquitecturas, con un programa museológico efímero y moderno.⁹ En este sentido debemos indagar en las cualidades que el IVAM (construido como nuevo contenedor) y



Fig. 2.— Instalación *Noli me tangere* de Marco Bagnoli en la sala del Embajador Vich, 26 enero-26 marzo 2000.

- ⁵ Dos ejemplos que ilustran estos cambios vienen del Stedelijk Museum de Ámsterdam, donde las pinturas fueron instaladas en muros móviles, se incluyeron muros de cristal desde el suelo hasta el techo y el clásico ladrillo rojo de su interior fue *lavado* al blanco. Posteriormente, la construcción del museo Georges Pompidou reforzaría este tipo de elementos/conceptos en las salas.
- ⁶ La migración de los artistas desde sus lugares de origen hacia los centros internacionales como París o Nueva York, promovía la formación de estéticas regionales obsoletas.
- ⁷ Según afirma Rudi Fuchs, "la separación entre los proyectos locales y los extranjeros no podía contemplarse en un museo de arte contemporáneo, porque podría destruir el sentido de internacionalismo. [Era por lo tanto necesario que] el espacio estuviese desprovisto de interferencias de la cultura local, porque de esta forma, cualquier obra de arte podría encontrar su democrático espacio." FUCHS, Rudi, "The museum from inside", en AA.VV., *L'exposition imaginaire: The art of exhibiting in the Eighties*, Gravenhage, Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989.
- ⁸ Sin embargo, la finalidad de estos espacios solía estar vinculada a los museos de ciencias.
- ⁹ Dentro de esta tipología, quizás el sector industrial haya sido el más abundante en materia de intervenciones y "ocupaciones" expositivas. Desde museos como La Regenta, el Centro de Arte Contemporáneo La Fábrica de Palencia, hasta salas de exposiciones de carácter experimental como el Tinglado 2 de Tarragona, Arteleku ubicado en una antigua fábrica de material eléctrico, etc.

el Centre del Carme (rehabilitado en las seleccionadas estancias de un monasterio del siglo XIII) aportan a la museografía en España. En líneas generales, la transformación de la escena expositiva se origina de la nueva visión de la obra y la arquitectura, concebidas ahora (ambas) como *ready-made*.

Podemos establecer algunos ingredientes fundamentales que favorecieron y permitieron asentar la trayectoria del museo valenciano como: la situación española del momento que reclamaba centros de esas características, la firme apuesta de la institución por la apertura al exterior, la ambiciosa política de exposiciones así como la integración de actividades (música, artes plásticas, cine, conferencias, talleres, publicaciones, etc.), entre otras.¹⁰ Durante la década de los ochenta, el ambiente museístico español comenzaba a salir de su letargo. Sin embargo, el espíritu renovador en la programación de las exposiciones temporales partía, una década antes, de la voluntad privada en manos de galerías y fundaciones de arte.¹¹



Fig. 3.— MIROSLAW BALKA: *revisión*, 1986-1997, IVAM-Centre del Carme, 24 de abril-29 de junio de 1997.



Fig. 4.— Imagen de la exposición JAMES LEE BYARS: *The Perfect Moment*, IVAM-Centre del Carme, 6 de octubre 1994-8 de enero 1995.

Dentro del sector oficial desde los años setenta el Palacio de Cristal y el de Velázquez en El Retiro, las salas Picasso en la Biblioteca Nacional o el MEAC ponen en marcha un ambicioso plan de exposiciones. Por su parte, en Valencia la sala Parpalló (inaugurada en 1980) presentaba grupos de artistas de todo el mundo, favoreciendo la introducción de las nuevas tendencias y soportes artísticos en la ciudad y desarrollando un programa realmente innovador.¹² La primera edición de ARCO se celebraba en 1982, el Museo Reina Sofía inauguraba su primera fase en 1986 y se constituía como Museo Nacional en 1990. Y en 1989, complementando el engranaje de estas expectativas en el mundo artístico español, nació el IVAM. Tras él, abrían sus puertas el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) en 1990, el Centro

¹⁰ Tal y como afirma Selma HOLO, sobre la proyección nacional del IVAM por delante de otros museos: "Cuando el Reina Sofía entró en crisis en 1995 el Estado se volvió hacia el IVAM con el fin de encontrar un modelo que resolviera el problema planteado. El hecho de usar un museo regional para esos fines refleja lo buena que es esa institución", *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*, Madrid, Akal, 2002, p. 144.

¹¹ En este sentido, destacamos la labor de la Fundación Juan March y Joan Miró, las galerías Theo en Madrid, Joan Gaspar en Barcelona y en los ochenta: Vijande, Soledad Lorenzo, Juana de Aizpuru o Carles Taché.

¹² Tal y como señala el profesor José Luis Clemente, "la sala Parpalló antes que el IVAM, había logrado normalizar la relación del público con el arte contemporáneo." En *El Instituto Valenciano de Arte Moderno, un modelo de nuevo museo en el Estado de las Autonomías*, tesis doctoral presentada en la Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) en 1993 o el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en 1995. En palabras de María Bolaños, “la década de los noventa abriría el camino a otras regiones españolas en la consolidación de museos y, sobre todo, nuevos edificios para el museo.”¹³

La estructura implantada en el IVAM desde su inauguración hasta 2002 (fecha en la que el Centre del Carme cierra sus puertas) estuvo generada por una doble actuación: la construcción de un centro de nueva planta cuyo objeto era renovar la imagen de la ciudad, y en segundo lugar, el uso de un centro antiguo cercano a éste como sala de exposiciones experimentales. Ambos espacios, situados en el barrio del Carmen, intentarán cumplir un cometido social y económico, además de artístico, favoreciendo la dinamización de una zona urbana degradada.¹⁴ Por otra parte, la estructura *bicéfala* del IVAM durante esos años permitió diseñar destacadas medidas de actuación. El intercambio de experiencias entre ambos lugares conformó la presencia de una dualidad de tendencias (cubo blanco y espacio rehabilitado), y consiguió articular un programa definido para cada espacio. Carlos Salvadores, director de las obras de rehabilitación, definía perfectamente esta integración a través de la siguiente frase: “En las arquitecturas del IVAM y del Centro del Carmen no está el tiempo y la diferencia, sino la razón y su unidad”.¹⁵ El Carme actuó, por lo tanto, como espacio alternativo dentro de la propia institución, cuando adopta la forma del “otro espacio” con respecto al moderno IVAM (denominado hasta 2002, Centro Julio González). La incorporación de este espacio actuaba como complemento a la programación del IVAM (inclinada al estudio de una visión histórica), permitiendo la formación de una política de exposiciones plural donde el Carme se encargaría de “lo más contemporáneo”.

Sin embargo, resulta muy significativo que la expectación despertada por el nuevo contenedor no ensombreciera o provocara el aislamiento de la zona experimental. El periodista Carles Gàmez planteaba, tras su inauguración, la duda sobre la composición de una verdadera identidad a través de la siguiente frase: “Las incógnitas que se plantean de cara al futuro son hasta qué punto el Centre del Carme conseguirá un protagonismo específico o quedará como un centro subordinado.”¹⁶ Contrariamente a esta idea, el desarrollo de las actividades del Centre del Carme consolidó su personalidad, construyendo



Fig. 5.- Instalación de Thierry de Cordier en el claustro del Centre del Carme correspondiente a la exposición *Espacio Mental*, 10 de octubre – 21 de julio de 1991.

un interesante sedimento a lo largo de sus casi trece años de existencia. La evaluación de algunas de sus actuaciones nos muestra detalles suficientes para situarle en un destacado lugar dentro de la museografía española. Asimismo, la presencia de este centro

¹³ “[...] El programa del museo es la ocasión prestigiosa de una brillante operación arquitectónica, en la que la primera obra adquirida para la colección del futuro museo es el edificio mismo”, BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 2000, p. 460.

¹⁴ Como afirma Pau RAUSSEL, “en esta tesitura del nuevo papel de la urbe, un fenómeno relativamente reciente que se manifiesta en todo el espacio globalizado, ha marcado la estrategia de las políticas urbanas: la utilización de los museos como elemento de anclaje, representación y arrastre de la excelencia urbana”, en “Museos y excelencias en las ciudades”, AA.VV., *XV Congreso Nacional de Amigos de los Museos. Museos y ciudades. Nuevos escenarios para el desarrollo*, Valencia, Xarxa de Museus, Diputación de Valencia, 2007, p. 25.

¹⁵ SALVADORES, Carlos, “En las arquitecturas del IVAM no está el tiempo y la diferencia, sino la razón y su unidad”, *Las Provincias (Habitar)*, Valencia, 11 de febrero de 1989.

¹⁶ GÀMEZ, Carles, “La ‘kunsthalle’ del barri del Carme”, Valencia, *El Temps*, 20 de febrero de 1989, p. 76.

formaría parte de una estrategia para configurar y proyectar el proyecto "IVAM" durante su primera década de vida.

No obstante, consideramos necesario desglosar a continuación las características del Centre del Carme desde de un doble enfoque, como continente y como contenido, para comprender la singularidad de su disposición arquitectónica y de su programación de actividades. En primer lugar, el Centre del Carme se integraba dentro de los llamados espacios alternativos que enlazan con la tipología arquitectónica conocida como *kunsthalle* cuyo origen expresa un concepto abierto de espacio cultural y expositor del arte de nuestro tiempo. Este grupo de centros cuentan con la finalidad de promover debates y encuentros sobre el arte actual, a partir del fomento de la participación directa de los artistas y del público. Sin embargo, siendo fieles al grado de intervención de este tipo de espacios alternativos en la museografía española, la arquitectura fabril ocuparía un protagonismo superior a los edificios religiosos. Si consideramos la particularidad de la reutilización de un espacio conventual o iglesia como museo de arte contemporáneo, el abanico de posibilidades puede ser mayor: Museo Patio Herreriano, Centro de Arte Contemporáneo de Andalucía, Centre d'Art de Santa Mónica, etc. Pero el modelo experimental no debe albergar una colección, ni sus oficinas y departamentos. Por lo tanto, aquello que vinculamos a la *kunsthalle* y que "elige" este tipo de construcciones para desarrollar sus programas, tiene una presencia reducida. Junto a esta exigua participación dentro de los circuitos nacionales, nos encontramos habitualmente con espacios que no llegan a configurarse como centros, ya que su integración en el mundo de las exposiciones es intermitente y nada consolidado. Contamos con los ejemplos de la Capilla Fonseca (Salamanca), desvinculada actualmente de su programa contemporáneo, y la iglesia de Verónicas (Murcia) que, desde 2002, mantiene una política expositiva de destacado interés. De esta forma, el Centre del Carme acogía un programa museográfico dentro de un tipo de edificio prácticamente inédito.

La ordenación del espacio expositivo del Centre del Carme quedaba establecida a partir de tres contextos fundamentales: el refectorio del siglo XIV (conocido como sala del Embajador Vich, por *contener la impostación de un fragmento del antiguo cortille del palacio renacentista*), la galería moderna



Fig. 6.- Instalación, *La luna en un cesto* de Francesc Torres. IVAM-Centre del Carme, 2 de mayo - 30 junio de 1996

correspondiente a la última ampliación, entre 1900-1913, conocida como sala Ferreres y el claustro renacentista construido en el siglo XVII. Estos tres escenarios permitieron articular discursos plurales y flexibles que requerían espacios abiertos, jardines, pasillos, galerías blancas o lugares de fuerte presencia arquitectónica donde, en ocasiones y a pesar del reto para el artista, el espacio no permanecía omitido ni enmascarado. El entramado arquitectónico, compuesto por la convivencia armónica de las numerosas capas del pasado, ofrecía un entorno peculiar, cuya nueva lectura presentaba resultados próximos a la modernidad. "El papel de la arquitectura histórica se convierte así en elemento generador de una obra arquitectónica eminentemente contemporánea, cuya realidad vendrá determinada por las propias necesidades del programa."¹⁷ Por lo tanto, la presencia de la arquitectura del Carme implicaba una *resemantización* a partir de una nueva función comunicativa que la desvinculaba de su origen. No debemos olvidar que el edificio estaba considerado como "uno de los ejemplos más llamativos de adaptación arquitectónica con que contaba Europa".¹⁸

Dentro del segundo apartado relativo a los contenidos del centro, resulta fundamental detenernos

¹⁷ FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*, Barcelona, Ariel, 1996.

¹⁸ HOLO, Selma, *Op. Cit.* p. 145.

en su programa de actividades que, junto con el componente arquitectónico configuraron su personalidad y denominación como *alternativo*. Porque la perennidad de las presentaciones en las salas estaba dando paso a un tipo de dinámica de renovación constante, y el Centre del Carme se hacía eco de estas transformaciones. Hablamos de un centro de arte y no un museo, donde se reafirmaba el valor de lo efímero, idea reforzada por una de las premisas fundamentales del arte contemporáneo que defiende su propia temporalidad. Es decir, que la organización de estas muestras presentaba el momento y la época con la que convivían.

Uno de los discursos generales que revelaron las exposiciones del Centre del Carme estaba vinculado con la idea de originalidad a partir de sus diferentes montajes *ex profeso*. Gracias a las connotaciones arquitectónicas del centro, los artistas pudieron abordar la investigación de sus trabajos. El objetivo común por parte de los autores consistía en la composición de la fluidez de un concepto que, además, multiplicase sus efectos. De esta manera, la exposición como *obra de arte* construía en las salas un laboratorio de ideas a partir de la conceptualización de un montaje. Tal y como afirmaba Daniel Buren: "Cada vez más el tema de la exposición tiende a no ser la exposición de obras de arte, sino la exposición de la exposición como obra de arte."¹⁹ Por esta razón, la ambición de los proyectos presentados durante el período de actividad del centro consistían en capturar la presencia del lugar y encontrar ciertas estrategias para *forzarlo* a complementar la obra. A modo de trazos, los trabajos representaron al edificio a través de la paradoja de estar físicamente presente pero temporalmente *remoto*. Porque el discurso de la exposición como obra de arte generaba la conceptualización de una única narración. Por esta razón, la arquitectura del Centre del Carme (a pesar de su reciente transformación) será recordada por todos a través de sus exposiciones.

Pero el impulso favorecedor de la política de exposiciones del IVAM de la mano del Centre del Carme no se consolidaba únicamente a partir de este tipo de **consideraciones estéticas, que pueden acercarse a meras valoraciones subjetivas. Contamos con una serie de datos que permiten dilucidar algunas claves de su presencia y resumiremos en los siguientes puntos: En primer lugar, y como núcleo generador del resto de actuaciones, debemos señalar**



Fig. 7- Exposición SOLEDAD SEVILLA: *El espacio y el recinto*, en la sala Ferreres. 6 de febrero - 27 de mayo de 2001

la participación de las exposiciones del Centre del Carme dentro del programa global desarrollado por la institución, ocupando un destacado protagonismo. Si tenemos en cuenta que de las 300 exposiciones presentadas entre 1989 y 2002, el Carme organizó 74, podemos confirmar que el 24,6% de las muestras realizadas por el IVAM fueron cogidas en su espacio experimental. Sin duda, esta maniobra representa una importante apuesta de la institución hacia el tipo de manifestaciones artísticas vinculadas con las nuevas tendencias. En segundo lugar, los soportes presentados a lo largo de sus exposiciones revisaron mayoritariamente instalaciones, donde el centro, como lugar de creación y ensayo, apostaba por la riqueza de los montajes a través de los proyectos *in situ*. Debemos recordar que su nacimiento coincide con un momento en el que España carecía de espacios de arte contemporáneo que potenciasen la experimentación en sus montajes. Se apoyaba por lo tanto,

¹⁹ BUREN, Daniel, "Exposition d'une exposition", *Documenta V*, [cat. expo], Kassel, 1972, pp. 17-29.



Fig. 8.- Imagen de la sala Ferreres.

la llamada *nueva gramática artística*, que concebía la exposición como género experimental.²⁰

En tercer lugar, el Carme abría al público español la posibilidad de conocer nuevos artistas. Así, algunos de los autores que exponen por primera vez en España fueron presentados de la mano de este lugar, como: Pier Kirkeby, Fischli/Weiss, Robert Wilson, Hamish Fulton, Michael Craig-Martin e Isamu Noguchi. Sus salas, asimismo, también introdujeron las primeras retrospectivas en España de Gilberto Zorio, Tony Cragg, Signar Polke o Matt Mullican, entre otros. Consecuentemente, algunos de los proyectos de estos autores formaron parte de las adquisiciones para la colección del museo, construyendo la historia de los fondos que ahora conocemos. (Destacamos las obras de Bruce Nauman, Richard Serra, Allan McCollum, Cristina Iglesias, Juan Uslé, Carmen Calvo, etc.),²¹

La inclusión del Centre del Carme en los circuitos artísticos internacionales estuvo potenciada por la coproducción e itinerancia de algunos de las exposiciones, así como la colaboración de comisarios, artistas y teóricos en los proyectos de la institución. Resulta interesante señalar que las muestras organizadas por el centro valenciano establecieron relaciones con otros espacios que mayoritariamente compartían algunas de sus características: lugares en ocasiones no diseñados como museos, alejados del clásico diseño del contenedor aséptico, cuya función se centraba a la exhibición y organización de actividades multidisciplinares, (CAPC de Burdeos, Galerie Nationales Jeu de Paume en París, Kunsthalle de Düsseldorf, Portikus de Frankfurt, Serpentine Gallery de Londres, Stedelijk Museum

de Ámsterdame, etc.). Como siguiente punto, destacamos la programación de una serie de actividades multidisciplinares que combinaban los conciertos, performances, talleres, conferencias y la edición de la *Col·lecció Centre del Carme*, que permitió la creación de publicaciones concebidas por los propios artistas, y que complementaban los proyectos en la sala.

Sin embargo, y retomando el concepto de dualidad espacial promovido a través de los dos centros de exposiciones valencianos, resulta curioso comprobar cómo, cuatro años después del cierre del Centre del Carme como sala de exposiciones del IVAM, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) anuncia la apertura de La Capella del MACBA. A partir del 22 de diciembre de 2006 el nuevo recinto pasaba a complementar las actividades del edificio de nueva planta. El espacio, antigua capilla del Convent dels Àngels situado a pocos metros del museo, se incorporó como sala de exposiciones ofreciendo un interesante contraste entre el histórico edificio y la contemporaneidad del arte que exhibe. Por lo tanto, podemos afirmar que el llamado "desdoblamiento de sede", inaugurado desde el IVAM se ha convertido en una nueva fórmula para presentar las obras de arte contemporáneo. Quizás deberíamos plantearnos, desde estas reflexiones, la incorporación de una *nueva tipología* de espacio expositivo cuando, fuera de nuestras fronteras, otros centros de exposiciones están introduciendo el ingrediente experimental a partir de contextos ajenos a los edificios diseñados como nuevos museos. Contamos con el ejemplo del Museo Serralves de Oporto, compuesto por la Casa Serralves, originariamente concebida como casa particular *art déco* (1925-1944) y el Museo Serralves, diseñado por Álvaro Siza, teniendo en cuenta las

²⁰ TEJEDA, Isabel, *Instalación y nuevos medios en la colección del IVAM: espacio, tiempo, espectador* [cat. expo.], Valencia, IVAM, 2007.

²¹ La política de adquisiciones del IVAM establece una serie de criterios para la composición de la colección, que se resume en los siguientes apartados: 1. Obras pertenecientes al movimiento abstracción-creación de la década de los treinta, cuyo núcleo central lo constituye la colección Julio González. 2. Informalismo, con el fin de enriquecer las colecciones del IVAM de Millares, Tàpies, Saura y Chillida. 3. Piezas del Pop-Art, que amplían y sirven de complemento de las colecciones del IVAM del Equipo Crónica y Eduardo Arroyo. 4. Artistas Valencianos. 5. Adquisición de obras representativas de aquellos artistas contemporáneos a los que el IVAM dedica exposiciones. Centrado en los años 1970-1990. 6. Fotografía. Fuente: *Memorias del IVAM* (1989-2003).



Fig. 9.- Exposición: SUSY GÓMEZ: *Algunas cosas que llamaba más*, 18 de mayo-16 de julio 2000

necesidades expositivas de las obras realizadas a partir de los años sesenta. Otros proyectos de estas características nos conducen al MoCA Getten Contemporary (antiguo almacén) que complementa al nuevo MoCA Grand Avenue de 1986, y el MoMA de Nueva York que, tras su ampliación, trasladó su sede a una antigua fábrica de Long Island, que se ha convertido en el MoMA Queens.

Tras realizar una rápida revisión sobre las características del Centre del Carme, consideramos que su estructura y funciones quedan perfectamente integradas en la línea de actuación de la *kunsthalle* o espacio alternativo, al no constituirse exclusivamente como lugar donde se expuso el arte más reciente, sino también por promocionar la creación de debates y encuentros sobre el arte actual. La apertura de las líneas de programación que aportan estos lugares, han traspasado rápidamente las barreras convencionales del museo. Y dentro de esa búsqueda de revitalización de propuestas y acercamiento con el público, Juan Manuel Bonet afirmaba: "Los museos padecen una excesiva especialización. Es necesario abrirlos a otras manifestaciones artísticas como el mundo literario, la música y la arquitectura, de forma que están más conectados con la sociedad".²² Sin embargo, a



Fig. 10.- Exposición de Tony Oursler en el Centre del Carme, 8 de febrero-15 de abril de 2001.

pesar del carácter empírico propio de estos espacios, la voluntad de instituciones, artistas y críticos promueve una débil apertura de nuevos conjuntos, así como una proliferación de exposiciones temporales escasas. Porque la otra cara de estos edificios plantea la ausencia de modernas infraestructuras capaces de responder a todas las necesidades técnicas.

El impulso actualmente continuador de la vida de estos lugares se genera a partir de artistas que, a modo de laboratorio, los utilizan como inspiración, para probar nuevas ideas y ensayar soluciones. Como resultado de esta evolución, el contexto de la exposición temporal ha dejado de ser homogéneo y estable para interactuar en la trama de lo múltiple y subjetivo. En esta línea de análisis la profesora Milagros Müller afirmaba: "el nuevo arte requiere de un espacio incompatible e incomparable con el existente, un espacio "otro", pluridimensional, a la

²² BONET, Juan Manuel, "Instituto Valenciano de Arte Moderno. Nuevos museos. La función del museo de arte ante el siglo XXI", Madrid, *Revista de Museología*, nº 7, 1996, p. 16.

vez real y conceptual".²³ Tal y como hemos señalado al comienzo de este artículo, a pesar de que la obra ha trazado las leyes de creación de espacios para su montaje, no podemos detenernos tan sólo ante su comportamiento y requerimiento como eje activo de los lugares de exposición. Las connotaciones de los espacios originarios frente a la respuesta actual, vulneradora de su primitivo uso, la búsqueda de la traslación del entorno doméstico de los artistas (talleres, estudios, casas, etc.) a la sala, la superación de los clásicos programas expositivos de los museos, la activación de barrios o centros históricos, la creciente colaboración con redes de patrimonio, el desafío para los arquitectos *rehabilitadores*, el desarrollo de la socialización de los comportamientos artísticos a partir de la atención de la didáctica y los estudios de público, conformarían algunas de las razones que han permitido a los espacios alternativos contar con un importante atractivo para continuar creciendo en nuestros días.

Por su parte, la trayectoria del Centre del Carme, nos acerca a un momento puntual dentro de la historia de las exposiciones en España. Sin embargo, desde el momento en que nuevas ciudades entran en los circuitos culturales y artísticos, el museo valenciano reduce su protagonismo, a lo que debemos sumar la pérdida de su espacio experimental. Hubo un intento de creación de galerías de arte en los alrededores de los dos edificios (recordemos Pecado Mir-Arte, en la calle Na Jordana), pero la concentración de espacios artísticos en torno al museo, lamentablemente, no se ha conseguido. Faltan todavía muchos proyectos para ser impulsados dentro de la museografía valenciana. Quede constancia, hasta entonces, de su interesante aportación al mundo de las exposiciones temporales durante los noventa.

²³ MÜLLER, Milagros, "La arquitectura redefinida por el arte contemporáneo", *Noticias del ICOM, Arquitectura y museografía*, nº 3, París, UNESCO, 2003, p. 8.