

INMACULADA REAL LÓPEZ
(ED.)

MUSEOS

para la democracia
sociocultural



Museos para la democracia sociocultural

Museos para la democracia sociocultural



INMACULADA REAL LÓPEZ
(ED.)

EDICIONES TREA

Esta obra deriva del Proyecto PID2023-147691NA-Ioo financiado por MCIU / AEI / 10.13039/501100011033 / FEDER, UE.



Primera edición: marzo, 2025

Motivo de cubierta: Sala del Museo Casa de la Moneda (2024).
Fotografía de Inmaculada Real López

© de los textos: sus respectivos autores, 2025

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
Pol. Industrial de Somonte · M.^a González la Pondala, 98, nave D
33393 Somonte · Cenero · Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
Producción: Patricia Laxague Jordán
Corrección: Almudena Zapatero
Maquetación: Almudena Zapatero

Depósito legal: AS 00321-2025
ISBN: 978-84-10263-96-3

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Introducción	9
INMACULADA REAL LÓPEZ	

PARTE I. LOS MUSEOS Y EL PATRIMONIO DISONANTE

1. Una revisión del patrimonio colonialista en los museos de Occidente	19
CELIA TEJADO-MORENO Y SARA NÚÑEZ IZQUIERDO	
2. El Museo del Prado y las obras confiscadas durante la Guerra Civil y la posguerra. Informe de una investigación	41
ARTURO COLORADO CASTELARY	
3. La revitalización del arte marginal a través del museo. La Casa Museo de la Tía Sandalia de Villacañas	53
INMACULADA REAL LÓPEZ	

PARTE II. MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y ESPACIOS ALTERNATIVOS. LA REVITALIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO

4. Las Kunsthallen como alternativas a los museos de arte contemporáneo	77
ANNA KODL Y JESÚS PEDRO LORENTE	
5. La democratización de la cultura en Francia. El Musée d'Art Moderne André Malraux (muma) como punto de partida	99
INMACULADA REAL LÓPEZ	

- 6. Arte Contemporánea no Museu Nacional de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa** 117
SOFIA MARÇAL

PARTE III. MUSEOLOGÍA INCLUSIVA Y EL USO DE LA TECNOLOGÍA.
MIRAR AL FUTURO FRENTE A LA HERENCIA DEL PASADO

- 7. Crear museos para todos de la mano de la tecnología** 129
CRISTINA ZÚÑIGA ORTIZ
- 8. Nuevas tecnologías en los museos. De la paradoja en la visita a la disrupción comunicativa** 157
LUIS WALIAS RIVERA
- 9. Auge, decadencia, prohibición, revisionismo, museologización y exhibición del neón y el arte electrográfico** 179
FRANCISCO JAVIER GALÁN PÉREZ, ANNA MARIA BIEDERMANN Y ANA MARÍA GALÁN PÉREZ

Las Kunsthallen como alternativas a los museos de arte contemporáneo¹

ANNA KODL² | JESÚS PEDRO LORENTE³

Un término polisémico y sus orígenes sociológicos en la Ilustración y el Romanticismo

El término *Kunsthallen* ha sido definido por Markus Walz (2023), en el *Dictionnary of Museology*, recientemente editado a instancias del ICOM, del siguiente modo:

Originally, a German proper noun for buildings or institutions exhibiting fine arts either as exhibition halls or as art museums. Other languages use this borrowed word for art exhibition centres, especially ones that focus on contemporary art (p. 268).

Así pues, en diferentes idiomas la terminología ha cobrado significados distintos, como sucede con la palabra latina *museum*, que en francés o inglés se conservó para designar colecciones científicas, mientras para las artísticas se adoptaban otros vocablos —como *musée* o *art gallery*—, que es lo que propusieron algunos románticos alemanes, como el lingüista Joachim Heinrich Campe, quien animó a sus compatriotas a usar para cualquier museo de arte la denominación *Kunsthalle* (Tabor, 1992). Ese nombre se escogió de hecho con bastante frecuencia en el siglo XIX para designar pequeños museos de arte (Plagemann, 1967) o incluso uno tan importante como la Staatliche Kunsthalle en Karlsruhe, que es el museo de arte del estado de Baden-Wurtemberg y ha mantenido aquella designación no latina y, por tanto, más

¹ Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Museos de arte moderno/contemporáneo en España: su engarce territorial e internacional», del que es IP1 Jesús Pedro Lorente, y de la tesis doctoral de Anna Kodl: *Kunsthallen as contemporary art venues: A review of their development in the European public sphere*, defendida en la Universidad de Zaragoza el 24 de junio de 2024. Debido a su reiterado uso en el texto, las palabras alemanas *Kunsthalle* y *Kunstverein* van sin cursiva —salvo cuando su uso sea metalingüístico—, recurso que sí se utiliza para los demás términos extranjeros.

² Doctora en Historia del Arte.

³ Universidad de Zaragoza.

germánica (Dresch y otros, 1993).⁴ Pero siempre ha sido más frecuentar el nombre de Kunsthalle a edificios expositivos de arte contemporáneo dependientes de un Kunstverein. Esa es también una palabra cuyo significado no da idea cabal del concepto designado, aunque se hayan usado algunas muy semejantes en otros contextos culturales: en inglés se tradujo literalmente *art union* y otras más raras para sus equivalentes en lenguas romances como *cercle artistique* o *círculo artístico*, pues mucho más habituales serían *société d'encouragement des arts* en francés, *società promotrice* en italiano, *asociación de promoción de las artes* en español, etc. (Lorente, 2013). Curiosamente, mientras unos ponían el énfasis en la unión de esfuerzos socio-artísticos, otros preferían especificar que el mecenazgo de las artes era su objetivo. Sus nombres podían variar y también sus actividades, pero básicamente eran colectivos ciudadanos que aunaban fuerzas para la organización de exposiciones, la adquisición en común de obras a artistas contemporáneos e incluso la creación de una colección artística propia.

Sus orígenes se remontan a finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando florecieron formas de sociabilidad y ocio educado, a través de asociaciones culturales, círculos de lectura u otras instancias de libre intercambio de ideas y encuentros ciudadanos. Jürgen Habermas describió estas formas de activismo cívico como una emergente «esfera pública» prolegómeno de la sociedad democrática moderna: ciertamente eran una alternativa al poder estatal o de estamentos linajudos. A medida que el Antiguo Régimen entraba en crisis y declinaba el mecenazgo aristocrático, tradicionalmente en manos de la nobleza o de la Iglesia, en toda Europa les tomaron el relevo las personas de clases medias, a veces individualmente, pero sobre todo de forma colectiva. Fue un sustrato sociohistórico denominado en alemán *Bildungsbürgertum*, que impulsó la formación de una ciudadanía educada, aficionada a las artes y al deporte. La idea de democratizar el acceso al arte y al patrimonio cultural se generalizó más allá de las elitistas *Wunderkammern* y galerías de arte cortesananas o de los museos y las instituciones estatales, entonces frecuentados por pequeñas minorías ilustradas, mientras que estas congregaciones de amantes de las artes atraían numerosísimos públicos (Bürger, 1977; Schmid, 1985; Fuhrmann, 2004). En el área cultural alemana, una de las más antiguas asociaciones de este tipo sería la Kunst-Societät, fundada en 1792 en Nuremberg, seguida en Karlsruhe por el Badischer Kunstverein,

⁴ Ya en 1818 se había fundado en la capital del Gran Ducado de Baden una asociación privada llamada Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen zu Karlsruhe (Asociación para la Organización de Exposiciones de Arte en Karlsruhe) con la particularidad de que el propio Gran Duque encabezaba la lista de fundadores, en la que un 40 % eran altos funcionarios de su corte. No era un típico Kunstverein y aún más peculiar fue que hasta 1846 no abriese su primera exposición de arte contemporáneo en una sede temporal, aunque en seguida se planteasen construir un contenedor permanente para albergar su creciente colección histórica y futuras exposiciones. Esta Kunsthalle, diseñada por el arquitecto Heinrich Hübsch, se comenzó a construir en 1865 combinando influencias renacentistas y neoclásicas, en sintonía con los puntos fuertes de sus fondos artísticos, y se inauguró en 1869 como Grossherzogliche Kunsthalle (Sala de Arte Gran Ducal).

en 1818, luego el Hamburg Kunstverein, en 1822, y siete años más tarde el Kunstverein Bremen (Behnke, 2001).

Constituían un nuevo fenómeno urbano, expandido en paralelo al desarrollo de museos, con los cuales compartían no pocas cosas en común, sin ser exactamente lo mismo (Schmitz, 2001). Hacia 1840, rara era la ciudad del mundo cultural germánico que no tuviera su Kunstverein, de mayor o menor importancia en función de la categoría de cada ciudad, pues en las capitales territoriales la corte respectiva podía involucrarse en su apoyo, como sucedió en Salzburgo (Milla y Munder, 2001). Se estima que a mediados del siglo XIX ya había en la confederación germánica en torno a 14 000 Kunstvereine, con cada vez más socios (Svoboda, 1994).⁵ Su formidable desarrollo no solo fue numérico, sino también en términos de influencia, pues hacerse socio daba prestigio y permitía codearse con gente refinada de todo tipo de estatus, profesión, ideas o creencias.⁶ Por eso, su florecimiento debería ser estudiado desde el punto de vista de la historia del mecenazgo, de las exposiciones de arte y del desarrollo del consumo artístico en una economía capitalista de mercado (Koch, 1967; Vergoossen, 2011; Schmitz, 2001: 343).

Básicamente, estas sociedades de accionistas compraban a los artistas locales obras escogidas y las rifaban entre sus miembros, que pagaban una cuota anual fija. Era conveniente que se hubieran vendido todos los boletos para asegurar que ningún premio quedase desierto, así que muchas asociaciones permitían adquirir tantos bonos como se quisiera, incrementando a cambio las posibilidades de ganar en el sorteo. También se repartían estampas de algunas de las obras compradas para el sorteo, que así llegaban a ser una iconografía compartida en los hogares de todos, aunque solo el ganador recibiera en su casa el original. El día de la lotería solía constituir un importante evento social en la ciudad, cuya resonancia se amplificaba mostrando las obras sorteadas junto con otras en una exposición-venta abierta al público, pero los socios tenían el privilegio de entrar antes de la inauguración pública y así poder reservar anticipadamente la compra de sus obras favoritas. Como la asociación se quedaba una comisión en esa transacción, para mejorar sus finanzas y de paso promocionar las artes —o viceversa— se fueron organizando cada vez más exposiciones con obras a la venta, además de la exposición anual obligatoria. Eran muestras decididamente comerciales, en las cuales dominaban escenas del género, paisajes u otras obras de temas y estilos de fácil venta, que tuvieran un tamaño y precio ajustados, preferentemente firmadas por conocidos artistas locales, no por grandes maestros de reputación internacional.

⁵ Fundado en 1844 por el cardenal Friedrich Johann Joseph Cölestin Fürst zu Schwarzenberg, arzobispo de Salzburgo y Praga, para promocionar el arte contemporáneo a través de exposiciones.

⁶ Ni siquiera el puritanismo religioso les puso objeciones, a diferencia de lo ocurrido en Estados Unidos, donde las cada vez más severas leyes decimonónicas contra las loterías, apuestas y juegos de azar culminaron en 1910 con la prohibición total.

En muchos sentidos se podrían considerar como la antítesis de las instancias artísticas oficiales, en las que triunfaban las obras de gran formato, de temáticas grandilocuentes y de firmas consagradas, tanto en las exposiciones organizadas por las academias de arte como en los museos.

Esa división entre plataformas del «arte elevado» académico y del más comercial también podría interpretarse como una dialéctica entre políticas culturales verticalistas e iniciativas más horizontales, que creaban nuevos públicos y expandían la recepción social del arte. Los artistas ya no habían de trabajar constreñidos por el gusto de quienes les hacían los encargos, sino que producían libremente sin un destinatario concreto ni lazos sociales con posibles compradores, que adquirirían sus obras a través de estas instancias de intermediación. En un momento en el que los marchantes de arte todavía no eran abundantes, los Kunstvereine pusieron los cimientos de un mercado del arte que no solo floreció gracias a los entusiastas que adquirirían obras en sus exposiciones y rifas, sino también cuando a los premiados les tocaban en suerte obras de arte no deseadas, que vendían a terceros. Mientras los museos e instituciones oficiales almacenaban sus colecciones menos valoradas en las reservas, fuera de la vista del público, los socios de los Kunstvereine hacían circular el arte, incluso el de mediana o baja calidad. Lo cierto es que en aquellas exposiciones había poco de lo que luego quedaría consagrado en los manuales de Historia del Arte; en realidad, tampoco tenían un alto nivel atendiendo a los criterios de calidad de entonces, pues algunas asociaciones artísticas insistieron en organizar sus exposiciones sin el filtro previo de un jurado con autoridad para aceptar o rechazar. Pero eso era precisamente una de las cualidades que deberíamos valorar desde un punto de vista socio-político, pues sus estatutos eran radicalmente democráticos. Cualquier socio podía votar y ser elegido para los cargos del consejo directivo de la asociación, en una época en la que todavía las gentes de alta cuna dominaban en la política y en las academias de arte, eligiendo arbitrariamente a sus afines, independientemente de sus méritos.

Espacios «alternativos» a los museos decimonónicos desde el punto de vista artístico y urbano

Avanzado el siglo XIX, mientras los más poderosos monarcas en Baviera, Prusia o Austria rivalizaban entre sí y con otras cortes más modestas por dotar a sus capitales de imponentes museos, en las demás ciudades del área germánica donde los estamentos del poder no estaban a la altura de tal competición político-cultural, sus «templos» artísticos eran las llamadas Kunsthallen, fundadas por los respectivos Kunstvereine. Inicialmente esas asociaciones solían desarrollar sus actividades en locales de alquiler, pues solo a medida que su programación expositiva cobraba pujanza y rendía bene-



Fig. 1. Kunsthalle de Hamburgo, construida en 1867 en estilo historicista, pues es un museo de Historia del Arte (foto JPL).

ficios se planteaban erigir edificios con ese fin; pero si habían de construirlos por sus propios medios no podían permitirse grandilocuencias monumentales. Ni siquiera en la rica Basilea, donde el próspero Basler Kunstverein preveía ya desde su fundación en 1839 construir su propia sede, si bien esperó con paciencia más de 33 años pagando salas alquiladas, mientras generosamente dedicaba un 10 % de sus cuotas de afiliación a la compra de obras artísticas para el museo público de arte situado junto a la catedral.⁷ En cambio, todo se desarrollaba con mayor rapidez y ambición si se contaba con el apoyo de las autoridades, que a veces por motivos de orgullo local estaban deseosas de contar con algo parecido a un emblemático museo, como sucedió en Bremen⁸ y Hamburgo,⁹

⁷ Hasta que en 1867 el ayuntamiento les cedió gratis un terreno edificable en la elegante avenida Steinenberg, donde se inauguró en 1872 la flamante Kunsthalle, con la peculiaridad de que además de exposiciones temporales de arte contemporáneo tenía una galería permanente con una muestra retrospectiva de arte local o suizo de los últimos trescientos años, cuya instalación y mantenimiento sufragaba con los beneficios del restaurante, diseñado por Carl Brünner, el nuevo lugar público de moda para la buena sociedad, y también su hermoso jardín, cuya fachada está decorada con esgrafiados de Arnold Böcklin, Albert Wagner, Rudolf Schweizer y Emil Meier. Posteriormente, el alquiler de espacios se convirtió en la mayor fuente de ingresos, con los que se pagó la ampliación de 1898, que permitió albergar allí la colección de arte público hasta la construcción del Kunstmuseum (Gloor, 1989).

⁸ El Kunstverein de Bremen recibió gratis del ayuntamiento el solar donde erigir la Kunsthalle en una zona de ensanche urbano, junto a la puerta este de la antigua muralla (Herzogenrath, 2001).

⁹ La corporación de Hamburgo otorga cada año generosa financiación a la Hamburger Kunsthalle, que en agradecimiento reserva en su patronato algunos puestos a sus representantes (Klippgen y Verstl, 2019).

ciudades libres hanseáticas orgullosas de su propia autonomía, cuyas corporaciones no solo ayudaron a erigir sus respectivas Kunsthallen en 1849 y en 1867, sino que siempre han apoyado económicamente a los Kunsvereine que las siguen gestionando. De hecho, por la amplitud de sus colecciones ambas instituciones se convirtieron en importantísimos museos, sin llamarse así (fig. 1). El concepto de museo estaba más ligado a la oficialidad, así que en alemán ese término durante el siglo XIX se usaba más bien para los gestionados por las autoridades, aunque tampoco esa diferenciación estaba clara, pues también los hubo de titularidad privada (Grasskamp, 1981).

Otro rasgo distintivo inicial era que las Kunsthallen ponían el foco en el arte más cercano en términos cronológicos y geográficos, mientras a los museos de arte se les suponía entonces destinados a un repertorio artístico más extendido en el tiempo y más internacional. Wolfgang Kemp describió esa meta museística institucional con palabras muy elocuentes: «einer neuen Gemeinschaft der Kunstwerke alle Zeiten und Nationen» [«una nueva comunidad de obras de arte de todos los tiempos y naciones»] (Kemp, 1984: 42). Los museos representaban la materialización institucional de la Historia del Arte que tan brillantemente estaba naciendo como disciplina académica en las universidades de habla alemana, a menudo con profesores expertos en el arte renacentista italiano. No es que el mundo de la alta cultura internacional y la erudición fuera ajeno a las Kunsthallen, de hecho, la de Kiel se creó en 1909 gracias a la colaboración de la Universidad Christian-Albrechts con el Kunstverein de Schleswig-Holstein; pero en general eran espacios más vinculados al esparcimiento lucrativo, donde uno acudía dispuesto a pagar dinero a cambio de obtener delectación y experiencias de amena socialización. Formaban parte de ese amplio «complejo expositivo» decimonónico al que se refería Tony Bennett al interpretar la episteme moderna de Foucault en relación con una amplia oferta de espectáculos, en cuya cúspide se situaban los museos y las exposiciones universales, como dispositivos de adoctrinamiento cívico. Pero mientras los primeros museos se ubicaban preferentemente en los epicentros históricos del poder, las Kunsthalle solían enclavarse en zonas burguesas de expansión urbana, a ser posible en distritos comerciales y bien comunicados (Schmitz, 2001). Buen ejemplo es la Kunsthalle Darmstadt, que, aunque fundada por el Kunstverein für das Großherzogtum Hessen [asociación artística del Gran Ducado de Hesse], que estaba bajo el patrocinio del Gran Duque, no se localizó junto a su palacio, sino que, tras pasar por varias sedes temporales, su ubicación definitiva en 1889 fue la decimonónica Rheinstraße, más allá de la puerta oeste de la antigua muralla, cerca de dos estaciones de tren, la Main-Neckar-Eisenbahn y la Ludwigsbahnhof: un nuevo distrito animado con otras amenidades de la vida social y cultural como el Casino (fig. 2).¹⁰

¹⁰ Las bombas de la Brandnacht el 11 de septiembre de 1944 destruyeron completamente esta parte de la ciudad denominada Mollervorstadt; de la Kunsthalle quedó solo el pórtico y en 1956-1957 el refundado Kunstverein construyó en su solar un nuevo edificio que ha sido muchas veces reformado y ampliado.



Fig. 2. Kunsthalle de Darmstadt junto a la estación de tren (tarjeta postal de principios del siglo xx).

En todo caso, aunque las Kunsthallen solían identificarse como espacios dedicados preeminentemente al arte contemporáneo, no era esa una declarada especialización, pues algunas expusieron también arte histórico u otros materiales arqueológicos, científicos o técnicos e incluso los incluyeron en su colección (Sheehan, 2000; Schmitz, 2001). Al albur de donaciones, legados testamentarios, premios no recogidos u otras circunstancias azarosas, recalaban en propiedad materiales variopintos de desigual calidad.¹¹ Por su escaso interés público y porque no sobraba ni el espacio ni el dinero para montar una exposición permanente en detrimento de las exposiciones temporales, que aseguraban más visitantes e ingresos económicos, se depositaron o donaron a museos, como hizo reiteradamente el Kölnischer Kunstverein en favor del Wallraf-Richartz-Museum. Eso sí, los elementos artísticos colocados como vistosa decoración suntuaria del edificio se convirtieron con el tiempo en un legado patrimonial del que las Kunsthallen se han sentido orgullosas, conservándolo para la posteridad. Sus retóricas arquitecturas y su decoración constituyen un conjunto histórico monumental, casi una *Gesamtkunstwerk* emblemática de un periodo cultural e incluso político. Era su edad dorada, cuando la revista *Kunst für Alle* jaleaba todas aquellas exposiciones de arte contemporáneo alemán con lisonjeras dosis de populismo y nacionalismo.¹² Otro tanto ocurría en su entorno, por ejemplo en Buda-

¹¹ Cuando Gustav Pauli fue nombrado director de la Bremer Kunsthalle, describió su colección como algo «mehr zu beseitigen als auszubauen galt, die jedenfalls nicht zum Kern einer modern gerichteten Sammlungstätigkeit werden konnte» [«a ser eliminado en lugar de ampliado, que en cualquier caso no podía convertirse en el núcleo de una actividad de colección dirigida moderna»] (Pauli, 1936).

¹² Esta revista, publicada en Múnich entre 1885 y 1944, fue la mayor publicista de las exposiciones de arte contemporáneo y de otras actividades de las Kunsthalle (Lewis, 1993).

pest, donde la Asociación Nacional Húngara de Bellas Artes ya había fundado en 1877 su equivalente de una Kunsthalle en la calle Andrassy, pero en 1896 se erigió el imponente Múcsarnok [salón de arte en húngaro], en la simbólica plaza de los Héroes, como parte de las patrióticas celebraciones del milenio de Hungría, en las que también figuró un monumental contenedor expositivo croata, que en 1898 se llevó a Zagreb como pabellón de exposiciones artísticas el Umjetnički Paviljon, en medio de una verde avenida que comunica la ciudad histórica con la estación de ferrocarril.

Por cierto, hablando de política, aunque las Kunsthallen nacieron para ofrecer cobijo al arte preeminentemente local, en un contexto tan nacionalista en seguida se pusieron al servicio del país respectivo. Ya desde 1840 —ocho años antes de que se fundara el actual Estado confederal suizo— los Kunstvereine de Berna, Basilea y Zúrich forjaron una unión federal denominada Schweizer Kunstvereine que se encargaría de organizar cada dos años la Allgemeine Schweizerische Kunstausstellung [exposición artística general suiza] de forma rotatoria en la Kunsthalle de turno hasta 1960. Sin llegar a trabar tal estructura estatutaria, esa colaboración en red también surgió en seguida entre algunas asociaciones alemanas, por afinidades geopolíticas, pues desde 1836 los Kunstvereine de Darmstadt, Friburgo, Karlsruhe, Mainz, Mannheim y Estrasburgo programaron actividades bajo un paraguas común renano denominado Rheinischer Kunstverein, mientras que en el norte los de Bremen, Hannover, Lübeck, Greifswald y Rostock colaboraron desde 1843 para organizar conjuntamente exposiciones itinerantes. Un similar sistema en red aunaría luego ambiciosos proyectos colaborativos entre las Kunsthallen de Hamburgo, Hannover, Stuttgart y otras grandes ciudades en distintos puntos cardinales. Más difícil tenían estas complicidades los museos dependientes de las respectivas autoridades estatales o locales, que competían entre sí en muchos frentes culturales, empezando por la adquisición de colecciones. Mientras los Kunstvereine podían seguir en cada momento el cambiante gusto artístico con compras atrevidas y haciendo expurgo en sus reservas para donar obras ya añejas a los museos públicos, estos no podían enajenar colecciones de sus registros ni adquirir lo que no gustase a sus autoridades, como experimentó Hugo von Tschudi al perder su puesto de director de la Nationalgalerie de Berlín por comprar cuadros impresionistas franceses, aborrecidos por el emperador Guillermo II.¹³ Por

¹³ En el cambio de siglo, algunas Kunsthalle empezaron a contratar directores profesionales que marcaron nuevas orientaciones curatoriales, sin levantar tan decisivas reacciones en contra (Junge, 1992). Una preferencia por panorámicas con coherencia educativa caracterizó a Alfred Lichtwark, que había sido profesor antes de ser director de la Hamburger Kunsthalle entre 1886 y 1914, consagrando al romanticismo alemán como fermento de las renovaciones artísticas ulteriores. Esa fue también la apuesta de Fritz Wichert, director de la Kunsthalle Mannheim entre 1909 y 1922, muy atento al arte moderno francés desde Manet, mientras su sucesor, Gustav F. Hartlaub, entre 1923 y 1933 fue paladín de la Neue Sachlichkeit. Por su parte, Gustav Pauli no solo convirtió a la Kunsthalle de Bremen en baluarte del impresionismo francés y alemán, sino que además emprendió la reorganización de los espacios expositivos con criterios más modernos, lo que le valió

eso, las Kunsthalle estuvieron más abiertas a los rebeldes de la Secession alemana y austríaca, que en el cambio de siglo rompieron con las academias oficiales y hasta crearon sus propias Kunsthallen, como el pabellón expositivo que el grupo liderado por Klimt, Moser y Olbrich construyó en Viena.

Pero si esos espacios programaban y colaboraban en red con los de otras ciudades, al mismo tiempo también fueron formando *clusters* con otras instituciones culturales locales que florecían a su arrimo, incluidos algunos proyectos museísticos. Uno de los más ambiciosos iba a ser el eje cultural proyectado en Mannheim, al celebrar la ciudad su tricentésimo aniversario con una Gran Exposición Internacional de Arte y Horticultura en 1907, cuando se urbanizó Friedrichsplatz con fuentes de agua, jardines y edificios *art nouveau*, destacadamente la monumental Kunsthalle (fig. 3) diseñada por Hermann Billing e inaugurada en 1909, que comenzó a funcionar como museo de arte de la ciudad mientras se planificaba en frente una Mannheimer Gallery, que nunca se materializó.¹⁴ Donde sí se haría realidad con el tiempo un tándem semejante fue en Baden-Baden, cuya Kunsthalle había tenido varias sedes temporales hasta que se encargó a Herrmann Billing —el arquitecto que había diseñado la de Mannheim— un edificio inaugurado en 1909 en el parque Lichtentaler Allee, donde muchos años después ha llegado a construirse un museo, unidos ambos edificios por una pasarela sobrevolada.¹⁵ A principios del siglo xx, conforme entraban en crisis económica las iniciativas privadas, fueron ellas las que buscaron esos emparejamientos, como sucedió en la capital suiza, cuya Kunsthalle se erigió en 1918 frente al Museo de Historia de Berna, que había sido construido veinticuatro años antes en una zona de expansión al otro lado del río (Schneemann, 2018).¹⁶ Quizá el más emblemático ejemplo de esa tendencia en el nuevo siglo sería la urbanización de la colina Lorensberg en Göttingen, con motivo del Gran Jubileo conmemorativo del tricentésimo aniversario de la ciudad sueca en 1923, con una magna exposición para la que se construyó un complejo de edificios diseñados por los arquitectos Sigfrid Ericson y Arvid Bjerke, en torno a Götaplatsen, la coronación de la más moderna avenida que antes del parque de atracciones se abre en una plaza cívica, donde se alza en el centro el ayuntamiento

ser llamado como director de la Hamburger Kunsthalle, donde dio su apoyo a los expresionistas alemanes. Entre el impresionismo y las vanguardias se situó Wilhelm Barth, el primer conservador profesional de la Kunsthalle de Basilea desde 1909.

¹⁴ Por esa razón, reuniendo fondos públicos y privados, la Kunsthalle de Mannheim tiene una gran colección de arte de un amplio espectro histórico y para acogerla mejor, dándole espacio también a las muestras temporales, el ayuntamiento pagó en 1979 una ampliación arquitectónica (Hille, 1994; Lorenz, 2017; Von Gerkan y Goetze, 2018).

¹⁵ Debido a la inflación a principios del siglo, el ayuntamiento hubo de hacerse cargo de lo que pasó a denominarse Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, que dejó de ser privada; pero sí lo es el Museum Frieder Burda construido al lado en 2004 y unido por una pasarela que simboliza la colaboración entre ambas instituciones.

¹⁶ Y en 1933 se inauguró también el Museo Alpino de Suiza, justo enfrente de la Kunsthalle, que se convertiría en modelo paradigmático en el siglo xx.



Fig. 3. Friedrichsplatz en Mannheim, con la Kunsthalle al fondo (tarjeta postal de 1921).

y a ambos lados el Museo de Arte y la Göteborgs Konsthall.¹⁷ Un simbolismo político también reafirmado en Helsinki cuando se convirtió en la capital del nuevo Estado de Finlandia, pues, combinando iniciativa pública y privada, fue erigida en la zona residencial de Töölö, frente al Museo de Ciencias Naturales, la flamante Kunsthalle inaugurada en la primavera de 1928 con una gran exposición de arte reciente finlandés. El sumun de esta línea de progresiva «oficialización» política de unos espacios para el arte contemporáneo serían la clasiquizante Haus der Kunst construida entre 1933 y 1937 por iniciativa de Adolf Hitler en el nuevo eje urbano de Múnich y la homónima de Berlín, escaparate del arte nazi desde 1935 a 1943.

Renacer de las Kunsthallen en dialéctica con el MOMA, paradigma de la modernidad triunfante

Las dos guerras mundiales trastornaron todo en Europa, incluido el mundo del arte, que en Alemania quedó desolado por las consecuencias de la inflación y la devastación de los bombardeos: fue el final de muchos Kunstvereine y solo gracias al apoyo de los poderes públicos sobrevivieron sus Kunsthalle, que, curiosamente, resurgieron como nuevo referente porque en ellas se había inspirado el neoyorquino Museum of Mo-

¹⁷ Tal cercanía al ayuntamiento favorecería sin duda que Göteborgs Konsthall dependa de los servicios municipales de cultura desde 2001.

dern Art, epítome de la modernidad artística enarbolada por Estados Unidos durante la Guerra Fría. Allí era lo más habitual que los museos fueran también gestionados por asociaciones de amantes de las artes, con el apoyo de los poderes públicos; tal fue el caso del MOMA en Nueva York, fundado como un centro privado expositivo sin colección, que inicialmente se comprometió a traspasar al Museo Metropolitano sus fondos artísticos conforme se convirtieran en patrimonio histórico. Esa fue una de las propuestas de su primer director, Alfred Barr, posiblemente inspirada en los equipamientos artísticos alemanes que visitó en 1927-1928 y 1933; pero también quiso emular la tendencia a la desornamentación del Museum Reform Bewegung (Joachimides, 2001).¹⁸ Barr pintó las paredes de blanco puro, eliminó los paramentos y las ventanas con vistas para crear un ambiente de concentración sublime que se consagró como el nuevo canon museográfico —posteriormente conocido como *white cube*—, particularmente para exponer arte moderno. Los museos con esa especialización se multiplicaron durante la posguerra en Norteamérica y por todo el bloque occidental, pero concretamente en Europa central los nuevos museos de arte moderno no fueron tan abundantes, pues si el paradigma a imitar era el MOMA, donde hasta mediados los años cincuenta solo había exposiciones temporales, lo más parecido eran las Kunsthallen, con tal de que renovasen sus contenidos conforme al contexto del momento. A ello se adaptaron las que habían sobrevivido y, por supuesto, las nacidas en este periodo.

A su vez, el concepto de Kunsthalle tuvo gran influencia en las instituciones más contestatarias frente al paradigma moderno representado por el MOMA. Contra él se declaró en rebeldía el Institute of Contemporary Art de Boston en 1948, año en que también abrió un centro expositivo homónimo en Londres (Lorente, 2008). La apuesta por el arte «contemporáneo» sería en adelante un rasgo distintivo en la ontología de las Kusthallen. Esa fue la orientación de la inaugurada en Recklinghausen en 1950 con una exposición titulada «Deutsche und französische Kunst der Gegenwart-Eine Begegnung» [«Arte alemán y francés contemporáneo: un encuentro»], en la que se mostraron obras recientes de Chagall, Matisse, Picasso, Hans Hartung o Pierre Soulages junto a las de jóvenes artistas alemanes, a los que estuvo dedicado desde entonces el Kunstpreis junger Westen y los certámenes Ruhrfestspiele u otras actividades que llenarían con arte de posguerra ese antiguo búnker situado frente a la estación ferroviaria central. Igualmente se inauguró en 1957 el Lunds Konsthall con una exposición de arte sueco contemporáneo en sintonía con el gusto internacional de entonces, al que también se adaptó el estilo de su sede, diseñada por el arquitecto Klas Anselm, inspirándose en los edificios industriales y científicos del momento. Mientras la CIA, con la ayuda del MOMA neoyorquino, exportaba a los países aliados museos

¹⁸ Frente a la decimonónica superabundancia de obras y adornos, los alemanes habían sido pioneros en la tendencia a montajes menos profusos, sin cuadros superpuestos muy por encima de la altura de los ojos de los visitantes, sin tanta decoración de plantas, cortinajes o muros pintados.

de arte moderno, resultaba menos comprometedor en los países no alineados optar por espacios expositivos especializados en arte contemporáneo, como la Kunsthalle de Bratislava o Dom Umenia [Casa de las Artes] fundada en 1958 y diseñada por el arquitecto eslovaco Miloš Chorvát, cuya construcción acabó en 1965. Desde ese año el Estado comunista de la República Democrática Alemana planificó una gran muestra internacional de arte de los países del este europeo, cuya sede se fijó en Rostock, donde la lenta construcción del pabellón expositivo y su entorno culminó en 1969, con la inauguración de un centro de arte contemporáneo que llamaron Kunsthalle, nombre más autóctono. Mientras tanto, también en la República Federal de Alemania, el debate se planteó en términos identitarios, como una alternativa entre renovación cultural o borrón y cuenta nueva. La primera opción prevaleció en Düsseldorf, que había sido un foco artístico importantísimo en el siglo XIX, cuando se fundó su Kunsthalle, que en 1967 inauguró un nuevo edificio brutalista de cemento en Grabbeplatz (fig. 4), sede también del Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, donde la apertura al arte moderno internacional descolló en la serie de exposiciones «Prospect» desde 1968 a 1976, sin escapar a la influencia del más famoso y polémico artista activo en la ciudad: Joseph Beuys (Hüwe, 2021). Más radicales fueron los cambios en Nuremberg, ciudad emblemática de la cultura germana, donde en la posguerra se reconfiguró todo el sistema artístico renovando las colecciones municipales, la Fränkische Galerie y el Germanisches Museum. La culminación de esos cambios fue la fundación en 1967 de la Kunsthalle, que reorientó las exposiciones, investigaciones y relaciones públicas desde un enfoque regional-francés a uno de aspiraciones más internacionales (Seifermann y Diefenbacher, 2003).¹⁹ Una decisión salomónica fue en cambio la solución en Tubinga, donde la familia de industriales Bosch construyó en 1971 la Kunsthalle en el nuevo distrito norte de la ciudad universitaria y su director, Götz Adriani, estableció un ambicioso programa de exposiciones alternando arte moderno y contemporáneo.

En general, fue calando la noción de que, frente al paradigma político-cultural de museo de arte moderno que en la segunda mitad del siglo XX representaban el MOMA

¹⁹ Después de la guerra y el fin del régimen nazi, la escena artística y cultural de Nuremberg revivió poco a poco conjugando esfuerzos públicos y privados: en 1948 un comité especial, formado por funcionarios de la ciudad y representantes del mundo de la alta cultura, pilotó los cambios, en los que colaboraron los centros institucionales con diversas asociaciones de artistas y, a partir de la celebración de la Exposición de Arte de Franconia en 1956, se creó una plataforma consolidada para los artistas de Franconia. En los años sesenta se tomaron decisiones trascendentales para *aggiornar* la Fränkische Galerie, como el préstamo de importantes obras de pintura del siglo XIX al Museo Nacional Germánico y la fundación allí en 1965 de una Galería del Siglo XIX. Dietrich Mahlow, que había fundado el Instituto de Arte Moderno en la ciudad, luego impulsó el debate sobre el concepto de arte contemporáneo, así que también fue el creador y primer director de la Kunsthalle Nürnberg, que sería un gran escaparate del arte internacional de la segunda mitad del siglo XX. El año 2000, cuando abrió el Neues Museum, especializado en arte contemporáneo internacional, las responsabilidades de la Kunsthalle se redefinieron y adaptaron para continuar apostando por el arte del siglo XXI.



Fig. 4. Grabbeplatz en Düsseldorf, con el edificio brutalista de la Kunsthalle (foto Wikipedia), disponible en línea en <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kunsthalle_D%C3%BCsseldorf,_Mai_2023.jpg>.

de Nueva York, el término vernáculo *Kunsthalle* representaba una alternativa más apropiada para centros expositivos de arte contemporáneo. Tras las revueltas estudiantiles de 1968 los museos estuvieron en la diana de los ataques contraculturales y el mundo del arte giró hacia experimentos conceptuales, nuevos medios y actitudes críticas, considerándose las *Kunsthallen* más identificadas con lo cambiante, efímero y experiencial, especialmente siguiendo el liderazgo de Harald Szemann, director desde 1961 a 1969 de la *Kunsthalle Berna*, convertida en epicentro de revoluciones artísticas que marcaron un hito en el mundo artístico contemporáneo. Según Terry Smith, representó el punto de apogeo en la segunda etapa de la historia de las *Kunsthallen* (Smith, 2018). Curiosamente esa asociación mental de las *Kunsthallen* con espacios contemporáneos alternativos a los museos históricos se asumió también en Nueva York, cuya escena artística desde los años 1970 estaba ocupando antiguas fábricas o *lofts* que representaban en el imaginario colectivo la materialización del antimuseo. Douglas Crimp expresó elocuentemente ese espíritu contracultural en un libro titulado *On the Museum's Ruins*, aunque sus funestos augurios no se confirmaron, pues de aquellas ruinas resurgiría un nuevo *boom* museístico, no solo en Estados Unidos, sino en todo el mundo, también en Alemania, país que encabezaría en Europa la multiplicación de espacios para el arte más reciente, en forma de museos con colección permanente o de *Kunsthallen* sin ella.

Museos y Kunsthallen, buques insignia de la revitalización urbana desde la crisis posmoderna

Bien podría considerarse el cambio de milenio como una nueva edad dorada de los centros expositivos de arte contemporáneo, pues han vuelto a proliferar por todas partes e incluso se usa el término *Kunsthalle* en el mundo de habla inglesa como sinónimo de espacio expositivo «alternativo» para el arte contemporáneo (Lentini, 2009).²⁰ Ahora bien, es en el idioma alemán donde el nombre de *Kunsthalle* está recobrando su antigua pujanza, adaptándose al actual contexto cultural hasta en términos urbanos y arquitectónicos. En lo que se refiere a la querencia por insuflar nueva vida a hangares en ruina, cabe destacar dos tempranos ejemplos suizos: por un lado la Kunsthalle de Arbon, abierta desde 1993 en unas antiguas naves metalúrgicas de más de 500 m² cerca del lago Constanza, aunando apoyos municipales, del cantón Thurgau y del sector privado; por otro lado la Kunsthalle de Lucerna, desde 1996 instalada en el antiguo edificio del Panorama Bourbaki. En Austria, la política de reutilizar edificios en desuso fue abanderada por la Kunsthalle de Krems cuando decidió instalarse en una fábrica de tabaco decimonónica, ubicada junto al portal de Kremser Tor que daba acceso a la ciudad histórica, donde abrió en 1995 con más de 1400 m² de espacio expositivo. En resumen, podría decirse que la importancia del arte en la revitalización arquitectónica no deja de crecer, como un factor crucial en el desarrollo de las zonas urbanas, que influye en cómo se organizan, experimentan y perciben las ciudades. Tal vez el máximo exponente sería la Kunsthalle de Viena, que desde 1992 se había instalado en un antiguo pabellón moderno abandonado y desde 2001 ha dado nueva vida a las antiguas caballerizas imperiales, dentro del recinto del llamado Museumsquartier.

Esa otra estrategia de arracimar equipamientos culturales para reforzar su impacto en políticas de regeneración urbana tuvo por su parte un ejemplo pionero en Fráncfort, cuyo centro histórico había quedado destruido en la guerra y seguía en situación crítica. En los años 1980 el ayuntamiento abordó un ambicioso plan de regeneración de las riberas del Main con un *cluster* cultural denominado Museumsufer, formado por un puñado de instituciones museísticas, más bien modestas, a las que se añadió entre la catedral y el Römerbergzeile, en el emplazamiento donde estaban los Schernen —puestos del gremio de carnicero—, la que en honor de esa ubicación se llama Schirn Kunsthalle, abierta al público desde 1986 en un impresionante complejo arquitectónico de 140 m de largo y 10 m de ancho (fig. 5) (Gerlach, 2007). Ahora bien, tras los primeros años, en los que numerosos visitantes acudieron al reclamo

²⁰ La tesis doctoral de Damian Lentini es la base de su próximo libro: *The History of the Contemporary Art Centre*, que será publicado por Routledge Studies in Modern History.



Fig. 5. Schirn Kunsthalle, en el casco histórico de Fráncfort, junto a la catedral (foto Wikipedia), disponible en línea en <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schirn-ffm001.jpg>>.

de la novedad arquitectónico-urbanística, su éxito disminuyó, sobre todo cuando para capear la larga crisis económica desde 2007 todos los equipamientos artísticos municipales de Fráncfort decidieron cobrar entrada. La solución finalmente ha sido establecer un patronato en el que, además de profesionales de la cultura, hay una creciente presencia de gentes de negocios, a cambio de generosas aportaciones. Más difícil ha sido resolver las dificultades económicas de la Rotterdam Kunsthal, diseñada por el famoso arquitecto Rem Koolhaas para dinamizar el área de Westzeedijk en la gran ciudad portuaria holandesa; aunque cuando abrió sus puertas en 1992 tanto el edificio como el programa de actividades se habían reducido mucho, por dificultades presupuestarias, que se intentaron sortear recurriendo al patrocinio de empresas y a exposiciones *blockbuster* que asegurasen abundantes ventas de entradas.

También esta doble afiliación al mundo de las artes y al del capital es un retorno a los orígenes, pues las primeras Kunsthallen eran iniciativas burguesas que socializaban el mecenazgo artístico. La sostenibilidad financiera es hoy día un aspecto clave para las Kunsthallen, que dependen de diversas fuentes de ingresos, como las entradas, la venta de catálogos, el *merchandising*, las afiliaciones, el alquiler de locales, los patrocinios y las donaciones privadas. A veces son asociaciones de amigos u otras

formas de patrocinio colectivo, pero también es frecuente el mecenazgo de grandes fortunas privadas que aportan dinero y/o colecciones a nuevas fundaciones. Es el caso de Henri Nannen, editor-jefe de la revista *Stern*, que impulsó en 1987 la fundación de la Kunsthalle de Emden, con el apoyo del estado de la Baja Sajonia y de la corporación municipal. En Lübeck, del mismo modo, combinando fondos públicos y privados, particularmente de la Fundación Possehl que pagó el nuevo edificio, se abrió en 2003 la St. Annen Kunsthalle en el antiguo monasterio gótico de Santa Ana, que desde el siglo XIX se utilizaba como asilo, talleres y penitenciaría. En general, la colaboración entre los sectores empresarial y cultural es cada vez más frecuente, pues las empresas utilizan el arte y la cultura como parte de sus estrategias de comunicación y marca. La capacidad de atracción de públicos es hoy en día un criterio muy tenido en cuenta al decidir qué arte se colecciona y expone o el apoyo a sus equipamientos, que no solo son escaparates de consagración para sus contenidos, sino también pedestales de prestigio para sus mecenas. Bien lo demuestra el caso de la Kunsthalle Vogelmann, abierta desde 2010 en Heilbronn gracias a la fundación creada por su epónimo, el hombre de negocios Ernst Franz Vogelmann, quien también pagó la construcción junto al auditorio municipal de conciertos y la sede del museo.

En el siglo XIX, las Kunsthallen eran mayoritariamente instituciones gestionadas por colectivos extrínsecos a la administración pública, lo cual es cada vez más raro hoy en día; pero aún hay algunas que todavía están 100 % en manos privadas. Un buen ejemplo es la Kunsthalle de Praga, abierta desde 2015 por la fundación familiar Pudil, cuya meta es promover el arte checo moderno y contemporáneo mediante exposiciones, programas didácticos u otras iniciativas. Caso aparte son las corporaciones financieras o empresariales que, como inversión de imagen pública, también apoyan el arte contemporáneo e incluso crean para ello sus propios centros expositivos. Por ejemplo, la Sparkasse Leipzig, una caja de ahorros que, con motivo de su 175 aniversario inauguró en 2001, a orillas del Pleißemühlgraben, la Kunsthalle der Sparkasse Leipzig en el edificio que había sido su sede principal, tras restaurarlo en profundidad. Otras dependen de grandes empresas, como la Würth Kunsthalle en la ciudad de Schwäbisch Hall, construida en el recinto de una antigua fábrica de cerveza donde la multinacional Würth tiene abierto al público desde 2001 este espacio exclusivamente dedicado a muestras colectivas temáticas, con la particularidad de que también incluyen en ellas obras ajenas, mientras que solo las obras de la propia colección de la empresa participan en las exposiciones temporales de la red de museos Würth, ubicados en varios países europeos, a menudo acogidos en las propias sedes del grupo empresarial.²¹ Al respecto, el mejor ejemplo sería Bonniers Konsthall, un

²¹ Como en su sucursal española, situada en un polígono industrial cerca de Logroño, donde está una de las sedes de oficinas del Grupo Würth, en cuyo seno abre al público su museo de arte contemporáneo.

espacio expositivo para el arte contemporáneo sueco e internacional abierto en el centro de Estocolmo desde 2006, que es propiedad del Grupo Bonnier, un conglomerado de medios periodísticos suecos cuyas publicaciones operan en más de quince países. Cuando el Bonnier AB adquirió el edificio —una impresionante estructura transparente revestida de hierro, diseñada por Johan Celsing Arkitektkontor—, se comprometió a reservar el 50 % de su espacio para uso de la Konsthall, que, además de espacio expositivo, cuenta con biblioteca, salas de música y eventos con espectáculos muy populares. En el resto del edificio están instaladas otras dependencias del Grupo Bonnier, cuya sede principal está situada justo al lado, así que queda claro que esos son sus dominios para cualquier visitante que acuda allí.

Conclusiones

Kunsthalle es quizás uno de los términos más extendidos —pero menos claramente definidos— dentro de la literatura sobre el arte contemporáneo. Si se examinan más detenidamente las Kunsthallen de Alemania y de los países vecinos, llama la atención que las más antiguas de estas instituciones tengan una colección y, además, algunas de ellas se refieran a sí mismas como museos e incluso sean miembros del ICOM. Además, los museos modernos parecen actuar ahora como una *Kunsthalle* clásica: apenas es definitorio el dilema de tener colección o no. En general, los museos cada vez se parecen más a sus «primas» *Kunsthallen* y viceversa. Hoy día, el foco de atención de los museos también se está desplazando desde las colecciones a las experiencias, adaptando los nuevos paradigmas de gestión público-privada a un «negocio expositivo» antes más identificado con las *Kunsthallen*, que siempre han sido para los artistas un escaparate comercial dentro de una economía capitalista. No es de extrañar que Terry Smith (2018) defina con optimismo una *Kunsthalle* como

[...] a physical location for the regular exhibition of freshly-made works by living artists, chosen by those artists, or by a curator or team of curators working closely with them, addressed entirely to the immediate, contemporaneous relevance of the work —its pure contemporaneity, we might say— with no intention of building a collection, or of making a statement of art historical continuity. Rupture, discontinuity, change, and the release of new energy: these are the watchwords (p. 70).

Quizás esa aproximación discontinua y dinámica a la contemporaneidad debería subrayarse como una característica distintiva especial. Según esa connotación, las *Kunsthallen* no están cargadas de representación histórica, lo que permite un mayor enfoque en la inmediatez y fluidez de la expresión artística contemporánea. En cambio, las piezas expuestas en los museos se inscriben en un *continuum* histórico que co-

necta el pasado con el presente. En eso consiste el llamado «efecto museo». Para los museos, la contemporaneidad implica la integración del arte contemporáneo en una narrativa histórica más amplia, mientras que para las Kunsthallen a menudo tiene un enfoque orientado al futuro. El concepto de contemporaneidad en estas instituciones enfatiza la variedad de temas, técnicas y discursos que definen el medio artístico actual que, en la «era de las bienales», es un mundo interconectado, en el que coexisten gran diversidad de prácticas artísticas sin idea de continuidad. Una Kunsthalle contemporánea es un lugar de consumo cultural y de ocio, cuya pretensión no es ofrecer una gran narrativa histórica, sino impulsar el calado social del arte contemporáneo.

Inicialmente apoyadas y financiadas por la burguesía, estas instituciones surgieron en los márgenes del control estatal o municipal, alineándose más estrechamente con los intereses privados y las fuerzas del mercado. En el siglo XIX, las Kunsthallen se apartaron del modelo museístico clásico también en sus estructuras administrativas y de participación de la comunidad. La principal distinción histórica entre museos y Kunsthallen radicaría en sus modelos organizativos: los museos suelen seguir una estructura de gestión *from the top down*, mientras que las Kunsthallen se caracterizan por un enfoque *from the bottom up*, con natural implicación de la comunidad, al estar normalmente fundadas y gestionadas por asociaciones locales: los Kunstvereine. La crisis económica de comienzos del siglo XX hizo necesaria una mayor intervención de las instituciones públicas, pero a menudo se ha preferido mantener una autonomía administrativa. En ese sentido, los museos son instituciones más jerárquicas, han representado una forma de oficialidad o autoridad en el mundo del arte. Esto llevó a los movimientos contraculturales tras la crisis de la modernidad a la reivindicación de espacios alternativos, que representasen el ideal del «antimuseo» por sus exposiciones experimentales y transitorias.

Por otro lado, afortunadamente, las tendencias actuales en el liderazgo de los museos están evolucionando hacia estructuras más receptivas y colaborativas que valoran e integran las voces y la experiencia de la comunidad. La aplicación de la gobernanza participativa y el liderazgo colaborativo en la práctica curatorial se abre camino en todas las instituciones artísticas; cada vez se hace más hincapié en la inclusión, la participación de la comunidad y la experiencia del visitante.

En paralelo, otra tendencia general de la gestión en el sector cultural es la adopción de prácticas y estrategias del mundo empresarial. Este enfoque puede aumentar la sostenibilidad financiera, pero también plantea interrogantes sobre el equilibrio entre los objetivos comerciales y las misiones educativas y culturales de estas instituciones. Esta tendencia es especialmente evidente en la transformación de los museos y centros de arte actuales en plataformas de grandes exposiciones *blockbusters* que atraigan muchos visitantes, generando impacto en la vitalización urbana. También siguen potenciando servicios que ya solían incluir las Kunsthallen, como las cafeterías, tiendas y

auditorios, donde se organizan cenas, conciertos y ceremonias de entrega de premios, servicios que pueden servir de escaparate publicitario a empresas o corporaciones industriales. Las Kunsthallen han sido históricamente lugares de entretenimiento burgués, así que enlazan con su pasado al aplicar estrategias de gestión y *marketing*. Reconocen a los visitantes como clientes y orientan sus programas hacia las preferencias del público. Esta evolución refleja la adaptación a las «industrias culturales» y al creciente poder del sector privado en el mundo del arte. La sostenibilidad financiera es una consideración clave especialmente para las Kunsthallen, que en algunos casos reciben ayudas públicas, pero dependen mucho de otras fuentes de ingresos, incluidas tarifas de entrada, ventas de catálogos, mercancías, membresías, alquiler de espacios, patrocinios y donaciones privadas. La colaboración entre los sectores empresarial y cultural se ha vuelto cada vez más frecuente, y las empresas utilizan el arte para promocionar su buena imagen. También en ese campo las fronteras entre los Kunsthallen y los museos se han difuminado, lo que resta relevancia a las categorizaciones tradicionales. A medida que las instituciones artísticas naveguen por este nuevo terreno, sus estrategias y planteamientos seguirán evolucionando, equilibrando los valores artísticos con las realidades de la industria cultural y las expectativas del público.

Bibliografía

- BEHNKE, Christoph (2001): «Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine», en Bernd Milla y Heike Munde (eds.): *Tatort Kunstverein*, Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, p. 11-22.
- BÜRGER, Christa (1977): *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Fráncfort: Suhrkamp.
- CRIMP, Douglas (1993): *On the Museum's Ruins*, Cambridge y Londres: MIT Press.
- DRESCH, Jutta y Wilfried RÖSSLING (eds.) (1993): *Bilder im Zirkel. 175 Badischer Kunstverein Karlsruhe*, Karlsruhe.
- FUHRMANN, Manfred (2004): *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*, Fráncfort: Insel Verlag.
- GERKAN, Meinhard von y Nikolaus GOETZE (2018): *Kunsthalle Mannheim*, Berlín.
- GERLACH, Laura J. (2007): *Der Schirnerfolg. Die «Schirn Kunsthalle Frankfurt» als Modell innovativen Kunstmarketings. Konzepte-Strategien. Wirkungen*, Bielefeld: Transcript Verlag.
- GLOOR, Lukas (1989): *150 Jahre Basler Kunstverein. 1839-1989*, Basilea: Basler Kunstverein.
- GRASSKAMP, Walter (1981): *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, Múnich.
- GROYS, Boris (2013): «Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk», *e-flux journal*.

- HERZOGENRATH, Wulf (2001): «Der Kunstverein in Bremen: Träger der Kunsthalle», en *Tatort Kunstverein*, Bernd Milla y Heike Munder (eds.), 23-25, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.
- HILLE, Karoline (1994): *Kunsthalle Mannheim*, Múnich y Nueva York: Prestel-Verlag.
- HÜWE, Gesa (2021): *Bunker mit Dornenkronen-Über die Rezeption der Düsseldorfer Kunsthalle zwischen 1945 und 1967*, Essen: Klartext Verlag.
- JOACHIMIDES, Alexis (2001): *Die Museumsforschung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresde: Verlag für Kunst.
- JUNGE, Henrike (ed.) (1992): *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardischer Kunst in Deutschland, 1905-1933*, Colonia: Böhlau Verlag.
- KARLHOLM, Dan (2016): «After contemporary art: actualization and anachrony», *The Nordic Journal of Aesthetics*, pp. 35-54.
- KEMP, Wolfgang (1984): «Die Kunst kommt ins Museum», *Funkkolleg Kunst*, Studienbelegbrief 3 ed.: p. 35-67.
- KLIPPGEN, Arndt y Nicola VERSTL (2019): *150 Jahre Hamburger Kunsthalle*, Hamburg.
- KOCH, Georg Friedrich (1967): *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlín: De Gruyter.
- LENTINI, Damian (2009): *A Friendly Invasion of Spectacular Aliens: The Design and Function of Contemporary Art Centers in the 21st Century*, Melbourne: University of Melbourne, PhD Thesis.
- LEWIS, Beth Irwin (1993): «Kunst für Alle: Das Volk als Förderer der Kunst», en Ekkehard Mai y Peter Paret (eds.): *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Colonia: Böhlau Verlag, pp. 186-201.
- LORENTE, J. Pedro (2008): *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón: Trea.
- (2013): «Las asociaciones de amigos de las artes y sus exposiciones en el siglo XIX. Modelos internacionales, e interrogantes sobre su desarrollo en España», en M.^a Isabel Álvaro, Concepción Lomba Serrano y José Luis Pano Gracia (eds.): *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo Borrás Gualis*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 467-477.
- LORENZ, Ulrike (2017): *Stadt in der Stadt. Die neue Kunsthalle Mannheim*, Mannheim.
- MILLA, Bernd y Heike MUNDER (eds.) (2001): *Tatort Kunstverein*, Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.
- PLAGEMANN, Volker (1967): *Das deutsche Kunstmuseum, 1790-1870: Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, Múnich.
- SCHMID, Pia (1985): *Deutsches Bildungsbürgertum. Bürgerliche Bildung zwischen 1750 und 1830. Dissertation*, Fráncfort.
- SCHMITZ, Thomas (2001): *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*, Neuried: Ars Una.

- SCHNEEMANN, Peter J. (2018): *Localizing the Contemporary. The Kunsthalle Bern as a Model*, Zürich: JRP Ringier.
- SEIFERMANN, Ellen y Michael DIEFENBACHER (2003): *Von der Kunst-Ausstellungs-Halle zur Kunsthalle Nürnberg. 1913-2003*, Nuremberg: Hofmann Verlag.
- SHEEHAN, James (2002): *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, Múnich: C. H. Beck.
- SMITH, Terry (2018): «Kunsthallen as Quasi-Independent Art Spaces: A historical and Global Perspective», en Peter J. Schneemann (ed.): *Localizing the Contemporary. The Kunsthalle Bern as a Model*, Zürich: JRP Ringier Kunstverlag, pp. 67-90.
- SVOBODA, Christa (1994): «Zur Geschichte der Salzburger Kunstvereins», en *Salzburger Kunstverein, Kunst und Öffentlichkeit, 1844 bis 1994*, Salzburgo, pp. 9-46.
- Jan TABOR (1992): *Die Hallen für die Kunsthalden*, Bonn.
- VERGOOSSEN, Manuela (2011): *Kunstvereinskunst. Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhundert*, Weimar: vdg.
- WALZ, Markus (2023): «Kunsthalle», en *Dictionary of Museology*, François Mairesse (ed.), Abingdon-Nueva York: ICOM-Routledge.

Este libro abre una nueva perspectiva de estudio en torno a la función que ejercen los museos en su encuentro con la sociedad para convertirse en espacios más democráticos, plurales y accesibles. El concepto de *museos democráticos* que aquí se plantea se hace desde una perspectiva amplia y extensiva, en la línea de las revisiones recientes que proceden del ICOM y las metas de la Unesco a través de los ODS. Para su análisis, se han elegido diferentes casos de estudio, ejemplos paradigmáticos y relevantes que han contribuido a construir una mirada social, prestando atención a esas minorías sociales o focalizando su interés en las problemáticas a las que se tienen que enfrentar los museos atendiendo al horizonte de objetivos que tienen que cumplir para alcanzar una política ética y acorde a las demandas sociales. El contenido se plantea desde un enfoque poliédrico y queda estructurado en tres ejes principales. Por un lado, el rescate del patrimonio disonante desde los museos, un tema de actualidad que está generando numerosos debates y revisiones. Por otro lado, la relación que se viene estableciendo entre los museos de arte contemporáneo y la revitalización del espacio urbano y público, destacamos proyectos fundamentales que han asentado la base de iniciativas posteriores. Finalmente, analizamos la transformación de la museología desde la llegada de la tecnología, las posibilidades que ofrece para la inclusividad y qué roles puede llegar a desempeñar.