

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-I00 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.<sup>a</sup> 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](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

# Índice

<b>Introducción</b> .....	9
INMACULADA REAL LÓPEZ	

## PARTE I. LOS MUSEOS Y EL PATRIMONIO DISONANTE

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

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

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

# La democratización de la cultura en Francia. El Musée d'Art Moderne André Malraux (MUMA) como punto de partida<sup>1</sup>

INMACULADA REAL LÓPEZ<sup>2</sup>

## Introducción

En el presente artículo analizaremos el proceso de democratización museístico surgido en Francia sirviéndonos de un caso de estudio concreto, el Musée d'Art Moderne André Malraux (MUMA). Institución que presenta la peculiaridad de vincularse a la primera Maison de la Culture creada en el país galo en 1961, uniéndose al propósito que buscaba esta última de ser un espacio democrático, al servicio de la población, con un modelo de gestión autónomo mediante la Association de la Maison de la Culture. A través de este ejemplo, analizaremos cómo las competencias en materia de museos se fueron transfiriendo a las diferentes regiones, resultado de un progresivo proceso que terminaría consolidándose con la ley de 1983<sup>3</sup> y la actual de 2002.<sup>4</sup>

La historia del Musée de Beaux-Arts du Havre cambió tras la Segunda Guerra Mundial, los intensos bombardeos que produjeron la casi total destrucción de la ciudad dieron lugar a un proceso de reconstrucción mediante el plan de Auguste Perret. Entre los edificios a recuperar estaba el citado museo, que había sido igualmente aniquilado, no su colección, que fue evacuada a tiempo. Con su refundación en 1961, volvía a abrir sus puertas, esta vez con un nuevo propósito: responder a los nuevos planteamientos de las Maisons de Culture que surgían como iniciativa del Ministère d'Affaires Culturelles creado en 1959. Se trataba de un modelo de institución ideado

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación «Un tejido museístico para la recuperación democrática española», Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Referencia PID2023-147691NA-Ioo. IP: Inmaculada Real López.

<sup>2</sup> Universidad Complutense de Madrid.

<sup>3</sup> Loi n.º 83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition de compétences entre les communes, les départements, les régions et l'Etat \*loi Defferre\*.

<sup>4</sup> Loi n.º 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France.

por André Malraux que se basaba en la dinamización cultural mediante un espacio polivalente que permitía el acceso de la población al conocimiento y la educación. Una iniciativa que Malraux concibe en los años treinta, cuando estuvo en contacto con el Frente Popular durante la guerra civil española, en la que combatió como aviador de las brigadas internacionales y de la que uno de los miembros de su escuadrilla, el escritor belga Paul Nothomb, escribió en 1937 haciendo referencia a la *Maison du Peuple*. Surge así la inspiración de fomentar espacios accesibles a la cultura, basándose en las citadas *Maison du Peuple*, que habían surgido por primera vez en Suiza en el siglo XIX como resultado de la industrialización. Estos lugares dirigidos al obrero estaban destinados a su cuidado, para que se pudieran cultivar e instruir, así como mejorar su higiene.

De modo que, cuando Malraux fue nombrado ministro d'Affaires Culturelles, puso en marcha este proyecto cultural que buscaba liberar la cultura y facilitar el acceso del obrero a la misma (Mossuz-Lavau, 2016). A su vez, promovía un modelo de gestión descentralizado que impulsaba la creación de varios centros por diferentes ciudades francesas durante la década de los sesenta, la *Maison de la Culture de Bourges* surgió en 1963, la de Reims en 1966 y la Grenoble en 1968, entre otras. El propósito era dar respuesta a una nueva demanda social de carácter multidisciplinar y que la cultura llegase a todas las provincias y no estuviese exclusivamente reservada a los habitantes de la capital.

Atendiendo a estos propósitos, el muma se convertirá en el primer museo de la modernidad en Francia, porque respondía a estos principios democráticos desde la periferia, abriéndose a la ciudad contemporánea, anticipándose a los planteamientos que posteriormente incorporará el Centre Pompidou de París —inaugurado en 1977—, donde, para su creación, se asistió a un proceso de gentrificación apartándose a la gente menos favorecida de su entorno.

### **Una cultura para todos. La fusión del muma con las Maisons de la Culture francesas**

La creación del Musée d'Art Moderne André Malraux (muma) se debe al pintor francés Reynold Arnoult (1919-1980). Se creó para salvaguardar la colección del primer museo de la ciudad, Musée de Beaux-Arts, fundado en 1845 y ubicado en el antiguo Logis du Roi, edificio que fue destruido en 1944 por los bombardeos, aunque sus obras fueron puestas a salvo. Su impulsor concibió esta institución tomando como referencia el modelo de la museología americana que había conocido durante su estancia en Estados Unidos, donde fue profesor en la University of Texas, allí entró en contacto con críticos, visitó galerías y museos. En su ciudad natal, Le Havre, pon-

dría en práctica la influencia que traía con el propósito de «crear un museo de arte moderno orientado hacia América» (Reneau, 2016, p. 83). Mientras, en el ámbito internacional, el modelo americano no sería seguido hasta los años sesenta (Lorente, 2018). Arnaud asumió esta importante tarea de dirección y recuperación del museo para que este se convirtiera en uno de los emblemas arquitectónicos de la ciudad, al mismo tiempo, la colección derivó hacia el periodo contemporáneo, pues quería que fuera «tanto exigente y moderna como abierta y accesible a todos los públicos»,<sup>5</sup> un hogar para el arte, la educación y la cultura. De modo que Arnould fue el primer director y conservador de los Musées du Havre desde 1952, tras ser nombrado por Georges Salles, director de los Museos de Francia, hasta 1965. Por aquel entonces era habitual asignar para estos cargos a pintores locales.

En aquellos años, todavía seguía en vigor la ordenanza del 15 de julio de 1945, el primer texto de ley que organiza los museos franceses, el cual hacía referencia a la gestión de los Museos de Bellas Artes por el Estado. Esta ley, sin llegar a ser abolida, será sometida a numerosas reformas parciales y se convertirá en herramienta para ordenanzas posteriores hasta llegar a la actual del 4 de enero de 2002.<sup>6</sup> En este documento se refleja la dificultad de crear un marco legislativo único, aplicable a todos los museos, cuya tutela corresponda al Estado. Por este motivo, se toma conciencia de la «importancia de que este ámbito sea tomado por iniciativas de colectividades locales».

El entonces denominado Musée du Havre, construido de nueva planta entre 1952 y 1961, se convirtió en el proyecto piloto —de socialización y democratización del arte más relevante de la época (Cabanne, 1990, p. 280)—. El cual se vería notablemente favorecido por el impulso cultural que supondría la hibridación con la Maison de la Culture promovida por Malraux y que conllevaría cambiar su nombre por Musée-Maison de la Culture du Havre. El día de su apertura, el 24 de junio de 1961, André Malraux dijo al respecto:

Este museo es incuestionablemente uno de los más bellos museos de Francia, uno de los más importantes, y será seguramente copiado, así lo deseo por el esplendor de las Artes y de las Letras. [...] Hemos querido que nuestros hijos de quince años, tan pobres como sean, puedan estar también tan próximos al arte y a la cultura como los más adinerados de París... No hay una casa como esta en el mundo, ni siquiera en Brasil, en Rusia o en Estados Unidos. Recordad que se dirá que fue aquí donde todo comenzó (Girard et Gentil, 1996, p. 502).

De esta forma, dejaba claro el carácter excepcional que tenía esta primera Maison, que presentaba la peculiaridad de compartir sede con el museo municipal de la ciudad

<sup>5</sup> Disponible en línea en <<http://www.muma-lehavre.fr/fr/expositions/reynold-arnould-et-le-musee-du-havre-1952-1965>>.

<sup>6</sup> Loi n.º 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France.

que acababa de renacer tras la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, había una necesidad por restaurar los edificios destruidos, se quería recuperar moralmente a una población que había sido testigo directo de la destrucción de los espacios culturales más representativos: el Museo de Bellas Artes y el Teatro Municipal. Por tanto, el pro-

#### Definición de cultura:

- Se dice de las artes, de las ciencias, de las producciones del espíritu
- No confundir con tiempo de ocio
- La expresión *cultura general* da una notición más exacta

#### ¿Por qué la cultura?

- La cultura forma parte de las riquezas que se han de compartir
- Se debe compartir, si no, aumentará la brecha entre la élite de gente cultivada y la masa de gente llevada hacia un confort burgués y material.  
Es como un cuerpo donde es necesario equilibrar la cabeza y las piernas. Si la cultura no se divulga, si no hay reparto, la sociedad tenderá a ser dirigida por una pequeña aristocracia de tecnócratas cultivados, que pensarán, administrarán y producirán para una gran masa cuyo principal papel será disfrutar sin plantearse problemas ni alzarse por las aficiones y materiales que se les habrá vendido. Si se permite, la pequeña aristocracia cultivada, que no será desinteresada, tenderá a divulgar, con una finalidad comercial, una pseudocultura fácil, a base de cómics, erotismo y canciones, lo que un público está más dispuesto a recibir si no se ha preparado para ser más crítico y a pedir y a participar en lo que M. Dumazedier resume como «las formas más difíciles de la exploración científica y de la cultura del desacuerdo o de poner en cuestión al hombre»
- Remedio contra el estancamiento intelectual:
  - Necesidad de una educación permanente, de ahí la necesidad de despertar la curiosidad intelectual
  - Necesidad de enseñar para aprender, de ahí el carácter insuficiente de la televisión, si solo se propone un programa
  - Necesidad de hacer desaparecer del pensamiento el vínculo entre cultura y escolaridad: las investigaciones demuestran
    - 1) que la gran mayoría de la gente respeta la cultura, pero no la quiere
    - 2) que los autodidactas se cultivan por voluntad, deber y deseo de enriquecerse, no por satisfacción
- Las preocupaciones culturales se inscriben dentro de una evolución natural:
  - Los mecanismos han generado preocupaciones sociales
  - El urbanismo, el automóvil, el materialismo generan necesidades culturales
  - Aumenta el nivel de vida (50 % después de una década)
  - Aumenta el tiempo de ocio
  - Desarrollo de la escolaridad como consecuencia de las necesidades culturales
  - El Estado comienza a ocuparse de las instituciones sociales. Hay que dedicar nuestro esfuerzo en las asociaciones culturales para no tender a un retraso cultural
- Incluso en un plano económico:
  - Hay que hablar del valor del capital humano: «un hombre cultivado cuesta más caro»
  - Cuando todas las necesidades de seguridad, de confort, de alimentación sean satisfechas, ¿hacia dónde se llevará la producción? No tiene valor que sea hacia discos, libros, viajes culturales..., hacia presupuestos inútiles. Esto supone un público de consumidores cultivados, el conjunto de la población y no solo la «élite».

Ideas principales que engloba la Maison de la Culture. Archives Départementales de la Seine-Maritime. Dossier: 137 J Centre d'études et d'intérêt de Rouen et de sa région (CEIPRR).

yecto de Malraux se impulsaba con la idea de integrar en un mismo edificio todas las actividades ligadas a la cultura y convertirse en un centro de dinamización social democrático, que contó desde sus orígenes con el apoyo de historiadores y sociólogos.

André Malraux se refería a ellas como las «catedrales del siglo XX», cuyo fin era favorecer la educación popular y su democratización mediante un modelo de gestión descentralizado que impulsara la creación de varios centros culturales en diferentes ciudades francesas durante la década de los sesenta. A su vez, mediante esta red prevista por todo el territorio, se conseguiría llevar a cabo una cooperación entre el Estado y las regiones. Se había previsto construir hasta veintiuna Maisons de la Culture por todo el territorio francés, aunque finalmente no todas se llegaron a construir, tal fue el caso de la Maison de la Culture de Rouen.

Por tanto, la huella del ministro de Cultura quedó plasmada en Le Havre, en donde encontró el lugar apropiado para poner en marcha su proyecto, pues quería romper con el aislamiento y el elitismo que tradicionalmente tenía la cultura artística. En su lugar, quería hacer «accesibles las obras capitales de la humanidad y, en primer lugar, de Francia, al mayor número posible de franceses; asegurar la más amplia audiencia a nuestro patrimonio cultural, y favorecer la creación de las obras de arte y el espíritu que las enriquece» (Reneau, 2016, p. 34). No hay que olvidar que para muchos países europeos la cultura francesa es vista como un asunto de Estado, especialmente en temas de gestión y financiación. De tal manera que los «gobiernos han comenzado a ver la utilidad de tener, siguiendo el modelo francés, un ministerio de cultura independiente que recurra a la administración local y al sector privado, según convenga» (Georgina, 1999, p. 31).

Por tanto, en aquellos años el ministro Malraux vio cómo se materializaba a través del Musée-Maison de la Culture du Havre la idea de crear «un lugar abierto a todas las artes, abierto a todos los públicos, un lugar de alegría, de sorpresa, de descubrimiento y de admiración» (Impression, 2011-2012, p. 11), y también de emoción, como llegó a señalar, porque «las obras de arte dan vida a la gente que está enfrente de ellas» (Foulon, 2016, p. 30). Hay que recordar el valor que Malraux otorgaba a los museos, pues «el papel que juegan [...] en nuestra relación con las obras de arte es tan grande que tenemos dificultad para pensar que no existe, que no existió jamás, allí donde la civilización de la Europa moderna es o fue desconocida, y que existe en nosotros después de dos siglos. El siglo XIX ha vivido de ellos, nosotros todavía vivimos y olvidamos que ha sido impuesta al espectador una relación completamente nueva con la obra de arte» (Malraux, 2016, pp. 11-12).

Por este motivo, en el marco de esta institución, una de las actividades que formaba parte del ideario de André Malraux para la democratización de la cultura, especialmente del arte contemporáneo, fueron las llamadas Artothèques, que funcionaban como el préstamo de las bibliotecas, pero con obras de arte. El Ministère d'Affaires Cul-

turelles se inspiraba en la puesta en marcha en Alemania a principios del siglo XX, a iniciativa del artista y grabador Arthur Seagal, que creó una en Berlín. Posteriormente se expandieron por otros países del norte de Europa durante los años cincuenta. De esta manera, se conseguía que entrasen en el hogar de todos los franceses, sin distinción social, las obras de arte, que se familiarizasen con ellas, al mismo tiempo que rotaban y sensibilizaban al público. La primera creada en Francia fue en el Musée-Maison de la Culture du Havre, estuvo activa de 1961 a 1965; la Maison de Culture de Grenoble tomaría el relevo e incorporaría este servicio desde su inauguración en 1968 hasta 1976, también se creó otra en la Maison de Reims.

Vivre avec une œuvre chez soi ou sur son lieu de travail permet de se familiariser avec la création contemporaine trop souvent rejetée au premier regard faute d'éducation artistique. La conservation des œuvres n'est donc pas la vocation première des artothèques, mais bien leur mise en circulation auprès d'un vaste public qui n'est souvent ni celui des musées ni celui des galeries d'art contemporain. Le choix du multiple, estampe et photographie, a été fait dès l'origine dans la plupart des collections (Dollmann, 2007: 25).

Tras el cierre de la Artothèque de la Maison de la Culture de Grenoble, ese mismo año el ayuntamiento de la ciudad, de la mano de su entonces alcalde, Hubert Dubeudout, junto a Bernard Gilman, miembro de su equipo de gobierno, crearon la segunda Artothèque del municipio, y la primera de forma permanente. En 1976 abrió la galería para el préstamo de obras de arte contemporáneo (fotografías, litografías, grabados y serigrafías) ubicándose inicialmente en la Bibliothèque Grand'Place de la Villeneuve, actualmente se encuentra en la Bibliothèque d'étude et du patrimoine, pues se sigue prestando el mismo servicio a la ciudadanía.<sup>7</sup> Esta experiencia piloto, posteriormente, durante los años ochenta, sería impulsada por el Ministère des Affaires Culturelles en todo el territorio nacional creando una red<sup>8</sup> gracias al apoyo financiero del Estado, y se haría siguiendo el modelo ya establecido.

En relación con el modelo de gestión, hasta la conocida como ley de Defferre (1983), la vida cultural francesa estaba vinculada a las instituciones públicas y privadas. Sin embargo, estas últimas eran contraladas por el Estado, siguiendo un modelo centralizado. Las Maisons de la Culture tenía cada una su propia asociación y a través de estas se garantizaba su vinculación con el territorio. Serían las promotoras de las actividades culturales y contaban con un representativo número de miembros, instituciones y sindicatos profesionales. Por tanto, habría que esperar hasta su descentralización por la ley n.º 83-8 del 7 de enero de 1983 relativa a la repartición de competencias entre las comunidades, departamentos, regiones y el Estado, para que

<sup>7</sup> Artothèque-Réseau des bibliothèques, disponible en línea en <bm-grenoble.fr>.

<sup>8</sup> 35 Artothèques-Les Artothèques, disponible en línea en <lesartotheques.com>.

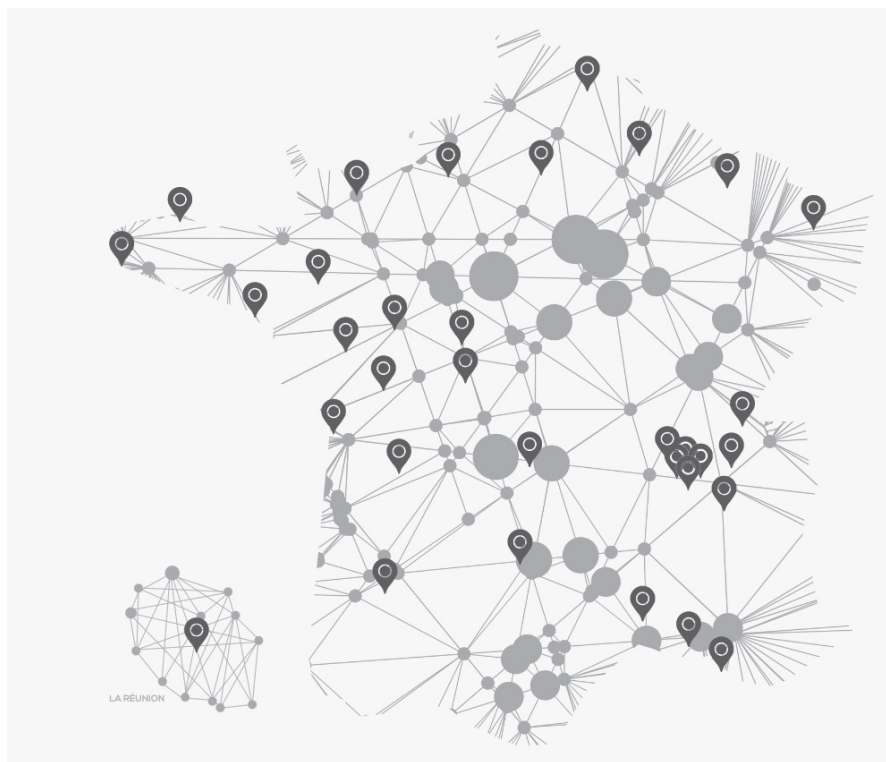


Fig. 1. Cartografía de las 35 Artothèque actualmente distribuidas en Francia. Imagen disponible en línea en <[www.lesartotheques.com/constituer-une-collection/](http://www.lesartotheques.com/constituer-une-collection/)>.

este contribuyera al «desarrollo de instituciones museísticas locales» (Galan, 2003, p. 253), transfiriendo sus respectivas competencias.

En 1967 la hibridación del Musée-Maison de la Culture du Havre comenzó a presentar problemas de convivencia, pues el espacio que necesitaba la Maison de Culture limitaba el trabajo del museo, lo que terminó ocasionando una ruptura y la consecuente disociación. Al producirse la desvinculación de ambas, el museo pasaría a llamarse Musée de Beaux-Arts André Malraux y, finalmente, tras las últimas remodelaciones efectuadas en los años noventa, adquirirá el nombre de Musée d'Art Moderne André Malraux (MUMA). Mientras, la Maison de la Culture, tras pasar por dos sedes diferentes, se establecería en el edificio construido en 1982 por el arquitecto Oscar Niemeyer, popularmente conocido como el volcán, sede de la Scène Nationale du Havre, donde se lleva a cabo una amplia programación dedicada al teatro, principalmente.

Estas Maisons de la Culture de la periferia que adelantaron el desarrollo cultural con respecto a la capital, dejaron de crearse con la salida de André Malraux (1959-1969) del Ministère d'Affaires Culturelles, a quién relevó el político Jacques Duhamel (1971-1973). Este último comenzó su propósito, que era, justo en el sentido opuesto,

dar un impulso al arte contemporáneo en pleno corazón de París, en concreto, en el desfavorecido barrio de Beaubourg. Ese año se inició el concurso de arquitectos con la finalidad de crear un centro cultural —que respondía a los mismos propósitos ya vistos— para agrupar la mayor variedad de actividades culturales, incluyendo un espacio para un museo moderno, otro para una biblioteca pública y un centro de investigación artística y musical; así como para el ocio alojando «cines, librerías y restaurantes. El objetivo era crear una miniciudad cultural para el encuentro de las artes contemporáneas» (Damies, 2020, p. 50).

### **El MUMA, prototipo de la modernidad, precedente del Centro Pompidou de París**

El aporte que el MUMA ha hecho a la historia de la museología ha quedado definido principalmente por la relación que se establece entre el arte y el público, también por el lenguaje arquitectónico del edificio y por sus líneas de actuación, las cuales comenzaron a desarrollarse de forma innovadora durante los años cincuenta y sesenta, una etapa en la que se abren las colecciones a la sociedad francesa. Además, podemos decir que el MUMA —el cual se ha convertido en la segunda colección de pintura impresionista más importante, por detrás del Musée d'Orsay— es el resultado de un proceso de transformación que ha ido al compás de los planteamientos surgidos en materia de políticas culturales, museografía y arte urbano. Un recorrido que se inicia en la puerta de acceso al museo y se prolonga por diferentes espacios de la ciudad.

El MUMA se convirtió en el primer gran museo francés de la posguerra y en un icono de modernidad por su diseño arquitectónico, cuya estructura ligera y cubrimiento transparente dominan la estética de esta obra maestra que forma parte «de un linaje de edificios que van a marcar el fin del siglo XX, donde la familia probablemente no ha terminado de crecer» (Beaudoin: 1999, p. 22). De hecho, hay que considerarlo junto al Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo, de Lina Bo Bardi, y el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro, de Affonso Reidy, «uno de los museos mayores de mitad del siglo XX» (Beaudoin, 1999, p. 22). Más allá de sus dimensiones, también forma parte de la historia de la ciudad, pues su origen se integra dentro del capítulo de la reconstrucción urbanística de la posguerra. El reconocimiento de los méritos arquitectónicos alcanzados no fue inmediato, pese a conseguir un premio y realizarse numerosas publicaciones.

El museo perdió por completo su antiguo emplazamiento tras ser bombardeado, así, fue elegido para el nuevo edificio un terreno ubicado frente al mar. El equipo encargado del proyecto se componía de los arquitectos Weill, Lagneau, Dimitrijevic y Audigier. También contaron con el apoyo de un equipo de ingenieros compuesto



Fig. 2. Fotografía del exterior del MUMA. © MUMA Le Havre.

por Laffaille, Sarger, Prouvé y Salomon, aportando cada uno su especialidad: el tratamiento del hormigón, el empleo del aluminio, la iluminación natural y artificial. El edificio destaca por sus grandes paneles acristalados y sus estructuras de acero y aluminio que acogen ampliamente la luz solar. Más que soluciones innovadoras se buscaba una coherencia e integración de todas ellas en la estructura. El concepto de modernidad reside en el diseño de diferentes espacios polivalentes, pues el edificio debía cumplir la finalidad de difundir y desarrollar la cultura en todas sus facetas, de ahí que la arquitectura desempeñara un papel esencial, pues debía responder al carácter diverso de la institución. Por este motivo, se incorporaron áreas para la librería, la cafetería, la biblioteca, la sala de conferencias y el área de administración. Su primer director, Reynold Arnould, mantenía una estrecha relación con los arquitectos, y tuvo una participación directa aportando ideas, como fue la apertura de la colección a través de espacios abiertos y la creación de una escenografía innovadora para que atrajera al público más reticente.

El edificio del MUMA era pionero: «ha marcado de una forma destacada la evolución de la arquitectura» (Beaudoin, 1999, p. 22), además, rompe con el plan de recuperación de Auguste Perret y con el modelo tradicional de los museos de la época, ya que en todo momento va a predominar la modernidad de los espacios a través de la flexibilidad, la cual «será explotada hasta llegar a ser una dimensión mítica propia de la arquitectura de los años sesenta» (Beaudoin, 1999, p. 22), y la transparencia,

«el axioma fundador del Musée du Havre, aquel también [serán un] rango mítico» (Beaudoin: 1999, p. 22). Por tanto, su fluidez, la abertura hacia al mar y la flexibilidad de los espacios polivalentes se oponen al racionalismo y al empleo del hormigón, que se convirtió en el material por excelencia en la reconstrucción urbanística en la ciudad portuaria, el cual impedía conseguir las características descritas. El efecto que se consigue en el interior es de una gran iluminación tanto cenital como lateral y permite establecer una comunicación constante entre la colección expuesta y el exterior, gracias al acristalamiento de sus cerramientos. Los principales logros de este edificio, que llegó a ser reconocido como «uno de los más modernos de Europa» (Barnaud, 1982, p. 184), fueron posteriormente recogidos en el proyecto del Centre d'Art et Culture Pompidou, diseñado por Richard Rogers y Renzo Piano e inaugurado en 1977.

El MUMA se remodeló entre 1995 y 1999, una intervención más interna que externa cuyo fin principal era reorganizar espacios y crear otros nuevos, por ejemplo, para talleres pedagógicos. También se intervino en las salas expositivas y se recurrió a la tecnología contemporánea, incorporándose cristales serigrafados para que filtraran la luz y protegiera la obra. Además, se hicieron mejoras en la fluidez de comunicación y la circulación articulando las dos plantas, a las que se accede por una rampa, desde la cual se quiere reforzar el diálogo entre la colección y el entorno, y los vínculos visuales con el paisaje marino. Se busca principalmente una mayor integración de la pintura impresionista y el escenario de buena parte de estas obras, cuyos artistas eligieron este enclave como motivo,<sup>9</sup> por lo que también se diseñaron rutas para que el público continuara su visita más allá del museo. Estos planteamientos se han seguido trabajando con actividades como los «Paseos frente el mar con Raoul Dury», una actividad realizada fuera de los muros del museo y que buscaba los vínculos entre el paisaje y la obra del pintor, con motivo de la exposición «Raoul Dufy au Havre» (2019).

## La expansión del museo y la revitalización del espacio urbano

Tras la Liberación y el fin de la Segunda Guerra Mundial, se puso en marcha un plan de recuperación urbanística a través de un equipo de arquitectos, cuya dirección fue confiada a Auguste Perret, que trabajó junto al Ministère de Reconstruction et de l'Urbanisme y la secretaría de Bellas Artes. El director de los museos de Francia, Georges Salle, también se involucró en esta tarea de recuperación, apoyando al alcalde de la ciudad portuaria, Pierre Courant, que solicitaba la reconstrucción del museo lo

<sup>9</sup> Recordemos la conocida École de Rouen, que integraba numerosos artistas, algunos locales, que hicieron desde finales del siglo XIX una importante producción pictórica, principalmente neoimpresionista y posimpresionista, en torno a los paisajes de esta ciudad. Actualmente, el Musée de Beaux-Arts de Rouen dedica una sala expositiva a esta generación.

antes posible, cuyo edificio histórico había sido arrasado. En 1946 se daban los primeros pasos para levantar el núcleo poblacional, a través de amplios ejes principales y la ordenación de los monumentos, estableciéndose un criterio homogéneo entre los miles de edificios previstos, los cuales tendrían tanto categoría residencial como también de carácter religioso, civil, administrativo y comercial. No hay que olvidar que en medio de este proyecto hubo un gran interés por revitalizar el centro urbano y el área metropolitana a favor de las artes y la cultura, como años después se haría en París con el casco histórico y el Centro Pompidou. Esta intervención, que ha sido calificada de «ejemplo excepcional del urbanismo y la arquitectura de posguerra» (*Critère IV*), ha contado con el reconocimiento de la Unesco en 2005, por lo que esta ciudad quedó inscrita en la lista del Patrimonio Mundial de la Humanidad.

Se ha conseguido esta unidad en la construcción por el uso de un mismo método de recuperación basado en la integración entre pasado y presente, el respeto por las huellas históricas y la incorporación de nuevos avances en arquitectura moderna y técnicas constructivas, donde el hormigón se convertía en el material principal. No hay que olvidar que el MUMA fue uno de los organizadores de la exposición «Perret, la poétique du béton armé, 1900-1954» (del 20 de septiembre de 2002 al 6 de enero de 2003), muestra que supuso el despertar del reconocimiento urbanístico y paisajístico al integrarse el arte contemporáneo en el paisaje, privilegiándose una imagen renovada de este proceso de cambio y transformación que supuso la inscripción de Le Havre en la Unesco.

Las exposiciones temporales se pusieron tempranamente en marcha para acercar el arte a la sociedad a través de muestras itinerantes que cumplieran con la educación popular, produciéndose así ese encuentro directo que defendía André Malraux. Entre las muestras que se han celebrado cabe destacar «Les territoires du désir ou les métamorphoses d'un musée imaginaire» (2011-2012), que formó parte del programa del cincuenta aniversario de esta institución y en la que se recupera el modelo utópico de Malraux mediante nuevos diálogos entre pinturas antiguas de Renoir, Courbet o Boudin y fotografías contemporáneas de Albert Marquet o de Sabine Meier, dando un salto en el tiempo.

También se suscitaban numerosos interrogantes sobre cómo atraer el público al museo, cómo ir a su encuentro, así, mediante la colocación de esculturas fuera de su espacio se conseguía el primer contacto. «El museo debe alcanzar en la actualidad algún tipo de conexión, de interrelación con el público» (Arrieta, 2014, p. 10) y como muestra de esto hay que mencionar a los artistas locales convocados para trabajar en el paisaje urbano de Le Havre mediante intervenciones realizadas en el espacio público recuperado por Auguste Perret, las cuales se ejecutan *in situ*. De este modo, se convierte la calle en la prolongación del MUMA. Esta integración del arte en la arquitectura y el urbanismo ha contribuido a la creación de un patrimonio con identidad propia: «el gesto más simple para dar identidad a un lugar, a una plaza, es colocar una escultura,



Fig. 3. MUMA et le Signal, © MUMA Le Havre-Florian Kleinfenn.

generadora de agregaciones espaciales, referencia natural para los usuarios. Es el procedimiento primordial para transformar un lugar indiferenciado en un espacio» (Favole, 1995, p. 10). A su vez, estas esculturas han contribuido a la creación de nuevos diálogos.

Destacamos la creada por el escultor Henri-Georges Adam (fig. 3), que fue el encargado de ubicar una de sus obras en la explanada de acceso al MUMA, escultura que destaca por sus grandes dimensiones —alcanza los 22 metros de alto y 220 toneladas—, realizada con hormigón armado. Utilizó este material porque su autor trató de mantener una sintonía con la arquitectura de Perret, que además representaba los tiempos modernos. Con el título *The Signal* (1961), Adam optó por un diseño que aparentemente tiene forma de flecha o de vela, según se mire, porque su forma va cambiando en función de la perspectiva que se adopte. Su creación se hizo a petición del Estado en 1956, para ocupar la parte de la entrada al museo, una zona estratégica ya que representa la antesala de la institución (Lorente, 2018), pues se integra como parte de la misma y, a su vez, se convierte en un puente entre el museo, el mar y el puerto.

Otras obras escultóricas que se exponen en los alrededores del museo son *Outres* (1999), de Vincent Barré, compuesta por tres piezas de hierro, una de estas fue donada por el artista, las restantes se adquirieron para remplazar el depósito de *Le Navigateur* que Ossip Zadkine retiró hace tiempo y cuya instalación se hizo en 1961.

La ubicación era la misma que la anterior, sobre los estanques que rodean el museo, estableciendo nuevamente esa relación entre el público y el exterior, con el interior y la colección.

Desde 2017, el arte urbano ha adquirido un impulso importante en Le Havre, pues ese año se produjo la conmemoración del quinto centenario de la ciudad y se celebraron numerosas actividades culturales, entre las que se encontraba «Un été au Havre» (Shenouda, 2017). Este acontecimiento supuso un cambio global de la ciudad, pues desde entonces cada año tiene lugar una nueva edición, de modo que la ciudad ya cuenta con una colección permanente de arte contemporáneo en espacio público.<sup>10</sup> El primer director artístico que se encargó del proyecto fue el francés Jean Blaise, cuyo propósito era crear numerosas esculturas contemporáneas de amplias dimensiones y de carácter efímero que tenían como fin generar lugares culturales. Las obras se integraban en la arquitectura, las plazas y los monumentos, dando un nuevo impulso a este núcleo portuario e industrial que dotaba a la ciudad de un aspecto de modernidad. También se conseguía poner en valor otros espacios como las calles, la orilla y sus comercios, y envolver de arte contemporáneo este entorno. Así, por ejemplo, destaca *La Catène de containers* (2017), del artista Vicent Ganivet, compuesta por contenedores multicolores en forma de arco se levantaba junto al puerto; y *Tout comme UP#3* (2017), de Lang-Baumann, formada por una estructura de cemento ubicada en la playa que representa una fusión imaginaria entre el océano y la ciudad.

En 2019 tuvo lugar la tercera edición de la actividad «Un été au Havre», esta vez nueve obras se sumaban a la lista anterior, de las cuales ocho finalmente se conservaron para que pasasen a formar parte de la imagen de la ciudad, entre las cuales, cabe citar la escultura del brasileño Henrique Oliveira con el título *Sisyphus Casemate*, se trata de la invasión de la naturaleza a través de una enorme raíz de árbol que está instalado en una antigua fortaleza defensiva.

Sería en 1972 en la Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo cuando se afirmara que «el museo es parte integral de la sociedad» (De Varine, 2014, p. 32) y que debe responder a las demandas de esta. Así, los criterios de las dos instituciones francesas, Musée-Maison de la Culture du Havre, se adelantaron al reconocimiento social de acceso a la cultura, y esta fusión fue posible porque ambas asumieron el criterio de abrirse a la población obrera para que esta tuviera acceso al patrimonio universal, a los bienes culturales y al conocimiento. Malraux concebía que este nuevo modelo institucional era el que debía emerger en Francia, por tanto, se convertía en el proyecto de referencia del Ministère d'Affaires Culturelles.

Asimismo, podemos relacionarlo con la transformación que se produjo en Gre-

<sup>10</sup> Un Été Au Havre-L'art parcourt la ville, disponible en línea en <uneteauhavre.fr>.

noble durante el mandato de Hubert Dubedout como alcalde de la ciudad de 1965 a 1983. En aquellos años se llevó a cabo una importante intervención con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos de Invierno. Se ejecutó parte del Plan Bernard diseñado en 1966, que proponía la construcción de edificios públicos, como un palacio de deportes, un palacio de exposiciones, el ayuntamiento y una Maison de la Culture, entre otros. El acondicionamiento de la ciudad se produjo en apenas dos años, dando lugar a un proceso de modernización del gran eje norte-sur de la ciudad, que fue el lugar destinado para construir la Maison, ubicada al lado de la villa olímpica de Malherbe. A este dinamismo debemos añadir el impulso cultural, pues se dotó a la ciudad de nuevas infraestructuras socioculturales, como una red de bibliotecas sin precedentes o la acogida del simposio sobre escultura celebrado en 1967 que despertaría un interés en la población por el arte contemporáneo. Sin embargo, la expansión de la Maison de la Culture iba más allá de sus muros y se integraba en el tejido urbano, mediante una oferta cultural que conectaba con otros espacios del territorio. Es decir, se marcaba como objetivo “ mener une action à l’extérieur, en liaison avec les collectivités locales, le secteur et les communes du Département, dans le domaine des animations décentralisées » (Les activités, 1971, p. 18).

Estos planteamientos, aunque proceden de la museología, influyen igualmente en la Maison de la Culture y sus formas de gestión porque promueven la implantación de actividades por el territorio, contribuyendo a su expansión por el paisaje, especialmente en ámbito regional y departamental, fomentando la participación ciudadana. De tal manera que, en los años setenta, Grenoble era un destino cultural relevante, incluso se produjo el llamado «Mythe grenoblois», pues era un «laboratoire, social, politique et culturel». Hasta allí llegaron numerosos jóvenes atraídos por la amplia oferta, la cual había influido directamente en el desarrollo urbanístico de la ciudad. En aquellos años, «de nombreuses bibliothèques sont aussi inaugurées dans les quartiers périphériques, avec une volonté de faciliter l’accès à la culture. La politique de démocratisation de la culture ainsi menée doit permettre au citoyen —ayant par ailleurs appris les règles de la démocratie au sein de la vie associative— d’utiliser sa raison dans l’espace public» (Vendé, 2012, p. 14).

En 1977 se inauguró el Centro Pompidou de París, sus arquitectos buscaron en el edificio una articulación del interior con el espacio público, para lo cual Rogers y Piano diseñaron una plaza de grandes dimensiones que funcionaba a modo de ágora cultural, estableciendo así una relación con el entorno más inmediato, entre la ciudad y los peatones, entre los edificios y sus alrededores, convirtiéndose en un símbolo de la vida urbana parisina, siendo este uno de sus verdaderos éxitos que, sin embargo, para entonces ya había sido alcanzado con el MUMA. A su vez, este último buscó cómo integrar la población rural y la clase obrera para cultivarla frente al elitismo de la capital; el caso parisino es bien distinto, pues se asistió a un proceso de gentrificación y

alteración del entorno (Clerval, 2015), incrementándose el capital y produciéndose el aburguesamiento de sus habitantes. Como señala Navarrete, «esa revalorización del suelo tuvo un impacto directo en los cambios de la composición social de los barrios aledaños a la “máquina de democratización de la cultura” que representaba el Centro Pompidou. En el Marais en 1982 el 50 % de la población se identificaba como obrera frente solo el 20 % en 1999 y finalmente solo un 4 % en 2015» (Navarrete, 2017, p. 179).

## Conclusiones

Podemos concluir señalando que las huellas de la modernidad de Le Havre han pasado desapercibidas en los estudios de la museología, pese al avance y las aportaciones que realizó desde el ámbito de la arquitectura y la democratización cultural la historia del MUMA. Si el ministro André Malraux eligió este museo municipal como sede para la primera Maison de la Culture fue porque vio en esta recién inaugurada institución el emblema del progreso arquitectónico, al que unió el avance social. Por tanto, la hibridación de ambas fue clave para orientar el Musée-Maison de la Culture du Havre hacia una dinamización social y cultural del territorio sin precedentes.

Las regiones francesas, por su carácter localista, hasta entonces quedaban eclipsadas por el deslumbramiento de París. Sin embargo, el interés de André Malraux por acercar estas últimas a la cultura hizo que se fueran tejiendo aquellas «catedrales» por gran parte del país, como precedente inmediato de la descentralización de las competencias de ámbito cultural, lo que quedaría legislado en 1983. Por tanto, no hay que pasar por alto estas primeras iniciativas que surgen en los lugares más insospechados, que abanderan proyectos innovadores y asientan las bases de iniciativas posteriores.

En el caso de Le Havre, al tratarse de una ciudad portuaria con comunicación directa con Estados Unidos, se convirtió en una puerta abierta al influjo de ideas procedentes del continente americano, tal y como demostró Reynold Arnould, pues consiguió crear un puente y traer los avances de la museología de América a Francia. Como hemos visto, de la obra arquitectónica de este museo bebieron otros proyectos, como el Centro Pompidou, al igual que de la pluralidad de espacios y su carácter polivalente, cuyos precedentes ya estaban en el MUMA, un edificio que se abre hacia el mar y el entorno urbano, integrando arte, paisaje y sociedad.

## Bibliografía

AA. VV. (1996): *André Malraux. Ministre. Les affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*. La documentation française.

- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (2014): «Públicos y museos: entre la democracia cultural y la mercantilización del patrimonio», *La sociedad ante los museos: públicos, usuarios y comunidades locales*, Universidad del País Vasco, pp. 9-28.
- BARNAUD, Germaine (1982): *Répertoire des musées et collections publiques de France*, Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- BEAUDOIN, Laurent y Françoise COHEN (1999): «Le Havre: la rénovation du Musée André Malraux», *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2: 22-25.
- CABANNE, Pierre (1990): *Guide des musées de France*, Bordas.
- CLERVAL, Anne (2015): «Las políticas públicas frente a la gentrificación. El caso de París intramuros», *Estudios del ISHIR* (Investigaciones Socio Históricas Regionales, Unidad Ejecutora en Red-CONICET), 11, 37-52.
- Critère IV. Le Havre, la ville reconstruite par Auguste Perret*, Doi: <<https://whc.unesco.org/fr/list/1181>>.
- Culture*. Archives Départementales de Seine-Maritime, cote 156 J1 Dossier 1.
- DAMIES, B. (2020): «Edificio del Centro Pompidou, París: Un derroche de tecnología o una pieza maestra de arquitectura», *Módulo arquitectura CUC*, n.º 24, pp. 49-66, Doi: <<http://doi.org/10.17981/mod.arq.cuc.24.1.2020.03>>.
- DOLLMANN, Michèle (2007): «L'appropriation, c'est le prêt: l'artothèque de Grenoble», *Bibliothèque(s)*, n.º 33, 25-27.
- FAVOLE, Paolo (1995): *La plaza en la arquitectura contemporánea*, Gili.
- FOULON, Charles Louis (2016): «Un grand rêve d'André Malraux, ministre de l'irrationnel. Les Maisons de la Culture, des cathédrales pour le xx<sup>e</sup> siècle», *Culture et démocratie. Une histoire de la Maison de la Culture du Havre*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, pp. 21-32.
- GALAN, Pierre (2003): «Les Musées de France», *Droit et Ville*, 55, 245-301.
- GEORGIA, Oliver (1999): «El mecenazgo empresarial: un cambio racial en los museos franceses», *Museum International*, 202, 24-28.
- GIRARD, Agustin y Geneviève GENTIL (1996): *André Malraux. Ministre. Les affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Comité d'histoire du ministère de la Culture.
- «Impression, Le Havre», *L'Actualité des musées et du patrimoine*, n.º 9, 2011-2012, 11.
- «Les activités de la Maison de la Culture hors ses murs», en *Maison de la Culture de Grenoble*, Grenoble: Maison de la Culture, 1971, pp. 18-19.
- LORENTE, Jesús Pedro (2018): *Arte público y museos en distritos culturales*, Gijón: Trea.
- MALRAUX, André (2016): *Le Musée Imaginaire*, Gallimard.
- MOSSUZ-LAVAU, Janine (1996): «André Malraux ministre: Une nouvelle vision de la France, une idée certaine de la culture», en Augustin Girard et Geneviève Gentil (eds.): *André Malraux. Ministre. Les affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, pp. 19-33.
- NAVARRETE ESCOBEDO, David (2017): «Museos y urbanismo en la ciudad turística: Centro

- Pompidou, Quai Branly y Fundación Vuitton en París como casos de estudio», *Arte y Ciudad-Revista de Investigación*, 11, 157-184.
- RENEAU, Serge (2016): «La Maison de la Culture du Havre, l'État et la ville: 1961-1991», en *Culture et démocratie. Une histoire de la Maison de la Culture du Havre*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, pp. 33-50.
- REAL LÓPEZ, Inmaculada (2019): «Los primeros espacios para la democracia sociocultural: la Maison de la Culture francesa», *Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, 74, 39-48.
- (2019): «El Musée d'Art Moderne André Malraux: el museo-tipo de la modernidad francesa», *Diferents: revista de museus*, 4, 84-97.
- ROYER, Isabelle y Sylvie BAROT (2016): *Culture et Démocratie. Une histoire de la Maison de la Culture du Havre*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre.
- SHENOUDA, Diane (27 de mayo de 2017): «Le Havre fête ses 500 ans en sculptures et en couleurs», *Europe 1*, Doi: <<https://www.europe1.fr/culture/le-havre-fete-ses-500-ans-en-sculptures-et-en-couleurs-3343067>>.
- VARINE, Hugues de (2014): «Quelle place et quels rôles pour l'habitant Dans son musée?», en I. Arrieta Urtizbera (ed.): *La sociedad ante los museos: públicos, usuarios y comunidades locales*, Universidad del País Vasco, pp. 29-51.
- VENDE, Lucie (2012): *La Compagnie Ophélie Théâtre: entre démocratisation culturelle et démocratie de la culture, une nouvelle forme d'éducation populaire?*, Mémoire professionnel pour le Master 2 de Lettres et Arts, spécialité «Arts du spectacle-Théâtre européen», Université Stendhal Grenoble 3.

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.