

EL MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BADAJOZ: UN PROYECTO MUSEOGRÁFICO EJEMPLAR

POR FERNANDO MARTÍN MARTÍN

En el presente texto se estudia el Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, desde la perspectiva museológica y museográfica, haciendo hincapié sobre todo en este último aspecto, pues es en este contexto donde se evidencia una de las aportaciones más inteligentes y razonadas, que le otorgan identidad entre el resto de los recientes museos de nueva planta creados en España. Así mismo se analiza el proyecto arquitectónico en su doble condición morfológica y como contenedor de una colección singular.

This paper dealt with the Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo of Badajoz from a museological approach, with emphasis in museography because this context evidences the most wise contribution to new museums created in Spain. Moreover architectonic project is analyzed from the point of view of form and function.

INTRODUCCIÓN.

Es incuestionable que desde la década de los ochenta hasta la fecha, el número creado de museos en España ha sido verdaderamente espectacular y sin precedentes, no existiendo prácticamente ninguna autonomía del Estado, que durante este período no haya visto incrementada su oferta cultural con un nuevo museo, o en su defecto, esté en vías de realizarlo o incluso de ser pronto inaugurado, como los futuros de arte contemporáneo, Guggenheim de Bilbao, y andaluz en Sevilla. Un fenómeno igualmente compartido por la mayoría de países del planeta, basta repasar las revistas especializadas para constatar el grado de atención puesto en

estas instituciones y hasta qué punto la eclosión museística ha sido en todas partes un quehacer dominante.¹

Las causas de este incremento en pro del museo vienen determinadas en gran parte, primero, como clara respuesta a la demanda social que inserta en un contexto propio de la cultura de masas, solicita perentoriamente más espacios de ocio y participación, en segundo término, por las posibilidades derivadas por el desarrollo tecnológico alcanzado, el cual facilita gracias a los nuevos materiales, la realización de diseños cada vez más audaces y operativos.

Centrándonos en nuestro país, el clima vital logrado a raíz del nuevo régimen democrático obtenido en 1978, y la bonanza económica experimentada en estos años pasados, propiciaron la creación de nuevos museos por toda la geografía nacional. Tanto la administración central como las autonómicas, demostraron interés y sensibilidad hacia estas instituciones emblemáticas que además de ser centros de difusión cultural, constituyen un buen elemento de prestigio cuando no de identidad para el lugar donde están ubicados: El panorama de los museos en España anterior a 1980, sobre todo en lo que atañe al arte de nuestro siglo, salvo contadas excepciones como el malogrado Museo Español Contemporáneo (MEAC) Madrid 1975, la Fundación Miró de Barcelona inaugurada ese mismo año, o el espléndido Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca 1966, por sólo citar tres ejemplos de indudable referencia, a la hora de trazar la difícil y controvertida historia de la representación del arte contemporáneo en España, ha sido en extremo pobre e ineficaz.²

Ante esta desoladora realidad, la oportunidad surgida al amparo de la nueva situación socio-política, hizo que la mayoría de las administraciones autonómicas reaccionaran pronto, invirtiendo elevadas sumas para construir edificios firmados por arquitectos de prestigio para acoger en ellos la creación más actual.

Curiosamente, desde la perspectiva de los años transcurridos, podemos señalar que el despegue y punto inicial de referencia a la hora de estudiar la eclosión de los museos en España, no se produjo por la fundación de un museo de arte contemporáneo, sino ante una institución dedicada al pasado como es el emblemático Museo de Arte Romano de Mérida, inaugurado en 1986, casi al mismo tiempo

1. Repárese que a esta abundancia de publicaciones que incluye por igual libros y hemerografía, —si bien esta última la mayoría de las veces se limita a analizar desde un óptica formal y arquitectónica—, se ha visto acompañada de algo de mayor trascendencia y que refleja su importancia, nos referimos a la integración cada vez más extendida en los programas universitarios, de la asignatura o disciplina de Museología, ciencia relativamente joven pero de ya firme consolidación y porvenir.

2. Véase María Dolores Blanco, *Arte y Estado en la España del Siglo XX*, Madrid, 1989.

La mayoría de las secciones de arte contemporáneo de los museos provinciales de Bellas Artes, tiene sobre todo un valor testimonial. En este sentido cabe distinguir, por su excelente colección, el museo de Bellas Artes de Bilbao, cuya selección de maestros españoles y algunos internacionales, —pensamos por ejemplo en la hasta hace poco única obra de Gauguin existente en España, “Lavanderas” (1888), hasta la adquisición reciente del autor de Tahití por la Fundación Thyssen Bornemisza, “Ida y Venida (1887), “Mata Mua” (“Antaño”, 1892)—, se ha convertido en una pinacoteca primordial.

de la apertura del Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, todavía sin asumir la condición de Museo Nacional (MNCARS), hecho que aconteció en 1990. La repercusión del proyecto de Rafael Moneo fue enorme, acaparando de manera inmediata la atención nacional e internacional, apareciendo reseñas sobre él, en las más notables publicaciones del ramo, siendo considerado pronto como uno de los edificios de mayor relieve de la arquitectura europea de estos últimos años.³

A partir de entonces los espacios destinados al arte contemporáneo se suceden de forma vertiginosa, sólo a finales de los ochenta abren sus puertas, el Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, el Centro Atlántico de Arte Moderno CAAM, o el ya citado MNCARS, excluyendo aquellos recintos dedicados a muestras temporales contemporáneas sin voluntad de formar una colección en el más puro concepto de *Kunsthalle*, como por ejemplo el Centro de Arte de Santa Mónica de Barcelona, el cual empezó sus actividades en 1988.⁴

El primer lustro de los noventa es todavía más pródigo en nuevos centros de arte contemporáneo: Fundación Tàpies, Barcelona 1990, Fundación Pilar y Joan Miró, Palma de Mallorca 1992, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela 1994, Centro de Cultura Contemporánea, Barcelona 1994, Museo Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz 1995, y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1996. A esta lista habría que sumar los museos fuera ya del área concreta de las Artes Plásticas como los de tanto éxito popular dedicados a las ciencias, -Barcelona, Madrid, Granada, Santa Cruz de Tenerife, o el hermoso "Casa del Hombre" de La Coruña-, el cómputo total refleja de forma inequívoca el papel adquirido por el museo en esta sociedad finisecular.

Repasando cada uno de los centros y museos nombrados, advertiremos que todos poseen un denominador común, esto es; la convergencia de haber sido proyectados por destacados arquitectos, tanto nacionales como internacionales. Nombres como Josep Lluís Sert, Francisco Sáenz de Oiza, Rafael Moneo, Antonio Fernández Alba, Lluís Domenech, Oriol Bohigas, Álvaro Seiza Veira, Arata Isozaki, Gae Aulenti, Richard Meier y Frank Gehry, etc., han puesto su talento al servicio de estas significativas instituciones. Respondiendo a su reconocimiento sus intervenciones han sido objeto de un seguimiento puntual tanto por las revistas especializadas, como incluso la prensa convencional, la cual ve en la figura del arquitecto a uno de los más genuinos representantes de la modernidad, otorgándole una condición de estrella, pues algunos de ellos no se limitan a proyectar, sino que también abordan otros campos como el diseño o el interiorismo. Si repasamos la mayor parte de los artículos y trabajos sobre los museos, concentran sus análisis

3. Con motivo de la celebración de la IV Bienal del Premio Pabellón Mies van der Rohe de Arquitectura Europea, se organizó una magnífica exposición en la Fundación Miró de Barcelona, junio-septiembre 1996, dedicada a las mejores arquitecturas realizadas en España entre 1984-1994. En ella, ocupó un lugar especial el proyecto del arquitecto navarro y recién galardonado premio Pritzker.

4. A propósito de los Centros de Arte Contemporáneo en España véase el monográfico de la Revista *Lápiz* nº 95-96, septiembre-octubre, Madrid, 1993.

en los aspectos formales y en la excelencia de su arquitectura, eludiendo el contenido. Un museo, como hemos reiterado muchas veces, no es un buen edificio por muy de autor que sea, un museo es ante todo una colección, un programa museográfico y un equipo profesional, todo ello apoyado por los recursos económicos necesarios, de lo contrario, el museo se reduce a lo más visible y escenográfico, materializándose una vez más la idea de “estuche firmado”, tan frecuente en no pocos museos cuyo destino parece reducirse a ser fotografiado y reproducido en las páginas satinadas de las revistas. Los museos y bellos centros de arte contemporáneo de Santiago y de Barcelona diseñados respectivamente por arquitectos de tanta valía como Álvaro Siza y Richard Meier, son en gran medida un buen ejemplo de lo afirmado, hasta que consigan una colección de la altura de las expectativas suscitadas. La inadecuación entre continente y contenido sigue siendo por falta de planificación y coordinación de los responsables y el arquitecto, uno de los problemas más notorios que produce una disociación de efectos bastantes negativos.⁵

En los casos de los museos de Santiago y de Barcelona, la deficiencia esencial proviene de la actual pobreza de sus fondos, en otros como el anterior y merecidamente elogiado Museo de Arte Romano de Mérida, el problema reside en una clara disfunción en las prioridades a favor de lo arquitectónico, cuya escala y prepotencia resta cuando no anula, al verdadero protagonista del museo, es decir; las obras, amén de otros desaciertos de orden museográfico.⁶

De manera harto elocuente, cuando se aborda la situación de estos nuevos centros de arte contemporáneo realizados en España, se suele poner con justicia como modelo por su buen funcionamiento y gestión, al Instituto Valenciano de Arte Moderno, identificado popularmente por su anagrama IVAM, existiendo en ello una inusual unanimidad. Si se repara, se comprobará que casi nunca se menciona al artífice del museo, —el arquitecto Emilio Giménez que asistido por un equipo de colaboradores efectuó un digno y funcional proyecto—, reclamando todo el interés en la ejemplar y coherente trayectoria de actividades llevadas a cabo desde su inauguración, así como por su más que notable colección permanente. Es decir, la positiva valoración se hace teniendo en cuenta su contenido y los presupuestos museográficos, a diferencia de la parcial y exclusiva ponderación arquitectónica como se puede cotejar en la generalidad de los casos.⁷

5. Véase Fernando Martín Martín “Reflexiones en torno al museo en la actualidad”, *Revista Laboratorio de Arte*, nº 7, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1994.

6. Estas carencias de índole museológica para nada empañan la trayectoria de su autor, siendo superadas con éxito en proyectos como la Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca y sobre todo la inteligente rehabilitación del Palacio Villahermosa de Madrid, sede actual de la colección Thyssen Bornemisza.

7. El proyecto arquitectónico se debe, como se ha dicho, a Emilio Giménez y a un equipo formado por Vicente García, Carlos Salvadores y Joaquín Sanchís. Su inauguración tuvo lugar en febrero de 1989.

Responsable del proyecto museográfico fue Tomás Lloréns, que estuvo al frente del Instituto entre 1984 y 1988, sucediéndole en la dirección Carmen Alborch 1989-1993, José Francisco Ybars 1993-1995, y en la actualidad José Manuel Bonet.

JUSTIFICACIÓN

Tomando lo expuesto como breve contextualización, consideramos oportuno hacer una reflexión sobre el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, justificada, tanto por su programa museográfico como por la singular intervención arquitectónica realizada.

Quizás lo primero que podríamos preguntarnos es el porqué de un museo de las características del que vamos a estudiar, en Extremadura y de forma más concreta en Badajoz; ¿Cuáles han sido los móviles que lo han hecho aconsejable? Se podría responder en un principio apelando a dos causas, una de índole política, muy en consonancia con el sentir de otras comunidades en su afán de evidenciar su modernidad, y para ello nada mejor que invertir en una institución tan rentable al menos simbólicamente, y otra, mucho más seria y responsable como es satisfacer una necesidad, tal es el caso de el Centro de Arte Contemporáneo pacense.

De las dos extensas provincias que integran la Comunidad de Extremadura, Badajoz ha sido la que se ha resentido culturalmente más, pese a haber tenido un rico pasado histórico como lo atestiguan sus numerosos monumentos civiles y militares, sobre todo estos últimos, cuyos restos de fortificaciones y baluartes defensivos, rememoran ese carácter castrense y fronterizo de la ciudad. Este déficit cultural si se lleva al terreno de lo contemporáneo, y más específicamente la creación artística, las carencias se revelan más que notorias, como lo prueba la inexistencia de centros de formación, o una mínima infraestructura de galerías privadas, quedando normalmente relegada toda actividad a la iniciativa de entidades públicas, bancarias, o en el mejor de los casos, a instituciones; como el Colegio de Arquitectos, el cual ha realizado de un tiempo a esta parte una meritoria labor.⁸

A razón de lo descrito, parece obvio, el aval que acredita la creación de un Museo en Badajoz, en su menester de paliar una urgente necesidad, pero ello con ser notable, no es tan importante como el hecho fundamental de poseer un perfil –Centro de Arte Iberoamericano– no sólo único en España, sino que dicho carácter distintivo viene respaldado por razones geográficas e históricas enraizadas en la propia ciudad, lejos de todo oportunismo. Badajoz por su situación fronteriza con Portugal y un pretérito vinculado a América, hacen de ella el lugar idóneo para asumir una función de interrelación y encuentro entre las culturas contemporáneas de España, Portugal y Latinoamérica, siendo precisamente esta síntesis de lo

Sobre la colección véase AA.VV., *La colección del IVAM. Adquisiciones 1985-1992*, Cat. Generalidad de Valencia, Valencia, 1992.

8. El Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, en su Delegación de Badajoz, desde 1995 en que se creó una nueva junta directiva, ha promovido, asistido por un consejo asesor de artes plásticas, un interesante programa de exposiciones. Asimismo, la Conserjería de Cultura de la Junta de Extremadura, también ha llevado a cabo un buen ejercicio de actividades en pro de la plástica actual. Pudiéndose decir, que prácticamente estas dos instituciones son las únicas que han apoyado hasta ahora el arte contemporáneo.

español –con énfasis en lo extremeño–, lo lusitano y lo hispanoamericano, lo que le confiere no sólo esa atractiva singularidad, sino también algo a nuestro entender muchos más importante, como es la definición de un programa museográfico, con entidad y elementos suficientes como para desarrollarlos de manera adecuada en un futuro. No es la primera vez que un proyecto tan ambicioso ha sido planteado, sin ir más lejos, y circunscribiéndonos al terreno de lo contemporáneo, el Centro Atlántico de Las Palmas de Gran Canaria, cuya vocación intercontinental entre América, Europa y África, dada su condición insular, le hacen ser un interlocutor válido, lo ha afrontado con ilusión. No obstante, a la vista de la trayectoria seguida y de sus producciones expositivas no parece que sus objetivos se hayan cumplido de manera satisfactoria, así como tampoco sus fondos reflejan esa dimensión internacional.⁹

MUSEOGRAFÍA Y COLECCIÓN

El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, cuya existencia a penas, sobrepasa un año, –mayo de 1995–, cumple la doble función de ser centro y museo, dos misiones complementarias en su praxis simultánea de ser memoria histórica, –aquí fundamentalmente dirigida a artistas locales–, y propuesta cultural permanentemente materializada, en actividades y exposiciones orientadas hacia el arte iberoamericano.

Si la responsabilidad común de todo museo es la promoción, investigación y difusión de sus contenidos, aquí este triple objetivo cobra una significación muy especial al estar concebido dentro de un programa museográfico claramente definido desde el principio, siendo precisamente este sensato e infrecuente criterio anticipador en los contenidos, arte iberoamericano, lo que distingue al MEIAC de la mayoría de los nuevos centros, cuyo único conocimiento previo a su realización, sólo parece cifrarse en el proyecto arquitectónico y su reputado autor, preferiblemente foráneo.

Ante tanto museo clónico, donde la diferencia esencial entre uno y otro, radica en el tamaño y la bondad de la obra, pues sus contenidos adolecen de una homogeneidad mimética obsesiva, el Centro de Arte Contemporáneo de Badajoz, aborda con lucidez una parcela creativa inédita, paradójicamente ausente tanto en nuestros museos como en la mayoría del resto de Europa, donde el paradigma anglosajón preside omnipotente ejerciendo su monocorde influencia. Lamentablemente esta

9. Si bien es cierto que en un principio de su andadura el CAAM, organizó exposiciones como “el Surrealismo entre el Nuevo y el Viejo Mundo” 1989, “África hoy 1991” o “la Europa de los movimientos” 1992, por citar tres muestras que se ajustan a esa voluntad intercontinental, el resto de la exposiciones habidas se ha concentrado en el arte canario o peninsular, apartándose de la línea inicial, sumándose con ello, al resto de las proposiciones expositivas de los museos españoles y restándole por tanto entidad. En cuanto a la colección, en proceso de formación todavía, por ahora y que sepamos, se compone principalmente de artistas canarios y del resto de España.

falta de sensibilidad para con lo nos es más afín culturalmente, ostensiblemente perceptible en los museos de arte contemporáneo, resulta a estas alturas incomprendible, tanto por demostrar una indiferencia rayana en la miopía por mor a lo “correctamente aceptado”, como por evidenciar una ignorancia impropia hacia una producción artística con voz propia, y que de un tiempo para acá, ha demostrado una vitalidad creativa digna de configurarse como una alternativa ante tanta promoción banal detentadora del sello “*made in USA*”. Basta recorrer las salas de nuestros museos, o repasar sus catálogos, para corroborar estas lagunas, empezando por el Centro Nacional Reyna Sofía, cuyos fondos a penas contabilizan media docena de artistas latinoamericanos, de los cuales, una parte se ha incorporado recientemente y en calidad de depósito o préstamo, además de pertenecer todas al período de la Vanguardia Histórica, a excepción de la bellísima pieza, “Extensión Amarilla y Blanca” 1979, del escultor venezolano Jesús Rafael Soto, por lo que se refiere al arte portugués su representación hasta el momento es nula.¹⁰

Asumiendo la premisa de que un museo es ante todo su contenido y no su envoltorio o su arquitectura por muy de autor que sea y extraordinario su diseño, el MEIAC, como apuntamos, ha tenido la cualidad de haber contado con un programa museográfico previo a su construcción, confiriendo al proyecto museológico una coherencia de la que han adolecido la mayoría de los museos de nueva planta. Sus fondos, la idea rectora de reunir una colección específica de arte iberoamericano, no sólo lo perfila sino que posibilita la vertebración de un discurso de autorizado significado y aportación.

DE LO PARTICULAR (LOCAL) A LO GENERAL (UNIVERSAL)

Descartada la pretensión totalizadora de querer crear una colección con perspectiva historicista, esto es, desde la Vanguardia a la actualidad, en una

10. Presentadas dentro de la colección permanente según la última reordenación efectuada en mayo de 1996, expuestas al público, se encuentran obras de los uruguayos Rafael Barradas y Joaquín Torres García cedidas al Centro Reina Sofía en calidad de depósito, procedentes de la colección formada por la Asociación Arte Contemporáneo, de cuya “pinacoteca” se ha editado un libro: *Arte en España 1918-1994 en la colección arte contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1995. Del cubano Wilfredo Lam, incluido en “años 40” y del chileno Roberto Matta hay sendas obras. Sin embargo la muy representativa del mexicano Rivera, “Vendedora de flores”, ya en los fondos del antiguo MEAC, no se encuentra expuesta. Como se ha señalado todas las obras son anteriores a 1950, lo cual nos indica que las últimas adquisiciones realizadas, siguen sin tener en cuenta el arte latinoamericano y portugués, no así a los autores europeos y norteamericanos. Seríamos parciales, si no contrastáramos esta indiferencia general, si no destacáramos la distinta actitud llevada a cabo desde hace unos años por algunas galerías privadas, donde cada vez es más frecuente la presencia de artistas portugueses y latinoamericanos, contribuyendo a una normalización del todo deseable. Una prueba de este cambio también se manifiesta en ARCO, donde la participación de artistas iberoamericanos es paulatinamente notoria, como demuestra la voluntad de la propia organización ferial de dedicar un monográfico especial al arte latinoamericano para el próximo certamen de 1997.

secuencia lineal y cronológica, con buen criterio, se ha preferido conformar una colección fundamentalmente compuesta por obras realizadas a partir de los años 80 y 90, en una clara apuesta por el quehacer más representativo del momento en que se encuentran los diferentes artistas aquí convocados.

Consecuente a su filosofía de Centro de Arte Contemporáneo Iberoamericano, la colección permanente está integrada por artistas españoles, portugueses y latinoamericanos en sus más diversos soportes y géneros, sea pintura, escultura, instalación, fotografía o video, lo que permite a su vez, una visión fiel al carácter interdisciplinar del arte en sus lenguajes y comportamientos vigentes. Su disposición museográfica se haya articulada a través de cuatro plantas circulares y un semisótano, que configuran el rotundo y emblemático panóptico del complejo arquitectónico, así como por los espacios exteriores ajardinados idóneamente preparados para ubicar esculturas. La disponibilidad de 3.710 metros cuadrados como ámbito arquitectónico interior, propicia un cómodo recorrido por sus salas y una descansada visión de la obra. Toda exposición es una propuesta de mirada, ofrece dos itinerarios opcionales, el primero referido al arte extremeño, el cual se haya distribuido a través de las cuatro plantas de la espectacular torre, el segundo, y previo descenso por una amplia escalera, conduce al semisótano donde se encuentra la colección de artistas españoles, portugueses y latinoamericanos. De acuerdo a esta planificación, el carácter distintivo de lo local, y el orden cronológico dispuesto en su presentación, parece aconsejable que la visita empiece por el arte extremeño. Así pues, el itinerario se efectúa de abajo arriba, dado que la primera planta está dedicado a artistas de la Vanguardia, tales como Timoteo Pérez Rubio e Isaías Díaz, y la postguerra, con Godofredo Ortega. Esta sala, como las tres restantes, el espacio circular, -340 metros cuadrados-, marca tanto la disposición de la obra como su contemplación, al ser sus paredes curvas la colocación de los cuadros se apoya en una sujeción por los extremos salvando así la convexidad del muro, mientras la pared del frente, al tener una superficie convexa menor, permite intercalar entre vano y vano una mejor disposición para los cuadros, siendo éstos por lo general de pequeño formato. Con respecto al sistema de iluminación viene dado por una combinación de luz natural y artificial, la primera filtrada por los vanos que recorren la superficie exterior del panóptico, así como la proveniente del gran lucernario interior, mientras la artificial se desarrolla desde un doble techo con focos y puntos de luz específicos. Aquí hay que advertir que la curvatura de las paredes incide en la luminosidad, creando en la parte inferior de algunos cuadros una sombra convexa. En cuanto al contenido compuesto por los nombres anteriormente citados, se revela como un mero apunte testimonial de la incorporación y aportación de estos tres artistas extremeños a la Vanguardia Histórica, sobresaliendo la figura de Timoteo Pérez Rubio, aquí representado por unos pocos lienzos, entre ellos el famoso retrato a su esposa

Rosa Chacel, y dos notables paisajes que acreditan su buen hacer en este género, sobre todo el titulado "Paisaje de Normandía", de una gran delicadeza cromática.¹¹

Las dos siguientes plantas contiene obra representativa de artistas extremeños con una larga trayectoria, como Luis Canelo, Mon Montoya, Juan José Narvón, Fernando Carbajal o los escultores Rufino Mesa y Gastón Orellana, este último perteneciente al elenco de autores que pese a no haber nacido en Extremadura o vivir en ella, han mantenido una relación con ella, como el también escultor Ángel Duarte, el pintor Juan Barjola o el autor multimedia Wolf Vostell. La presencia de este importante artista alemán tiene aquí una merecedora justificación, no sólo por haber hecho de esta tierra su lugar de trabajo, sino por haber sido el creador e impulsor del museo que lleva su nombre en Malpartida (Cáceres), uno de los centros de creación conceptual de mayor interés en España, además de constituir uno de los vértices de ese triángulo imaginario dedicado al arte contemporáneo, formado por el propio MEIAC y la sección existente en el Museo de Bellas Artes de Cáceres ubicado en la rehabilitada "Casa de los caballos".¹²

La cuarta y última planta está dedicada por completo a Juan Barjola, lo cual hace que sea el artista extremeño mejor representado, con una selección de cuadros que recoge distintas épocas, formatos y soporte. A través de ella, aunque no se puede seguir de una manera completa su evolución si aparece como un buen exponente de su personal estilo y lenguaje neofigurativo, ofreciendo, entre otras series temáticas tan afines a su preferencia como las "tauromaquias". Sin duda, esta monográfica permanente del pintor de Torre de Miguel Sesmero, hace que se convierta en cita obligada para todo el que desee profundizar en su arte, ya que el MEIAC, después de la fundación creada por el maestro en Gijón se ha convertido en la institución con mayor número de obras.

11. La personalidad de Timoteo Pérez Rubio ha sido objeto reciente de una exposición retrospectiva mayo-agosto de 1996, organizada por el museo extremeño. La primera de estas características, editándose un importante catálogo. Véase VV.AA., *Timoteo Pérez Rubio 1896-1977*, Junta de Extremadura, Badajoz, 1996. La obra con que Pérez Rubio está representado en el museo son "paisaje en Normandía" 1925, -primera medalla nacional de aquel año-, "personajes en un pueblo" 1922, "retrato de Rosa Chacel" 1925, en calidad de depósito, propiedad de su hijo.

12. El Museo Wolf Vostell de Malpartida, es una idea originaria de 1974, aún cuando será dos años más tarde cuando empiece a concretarse, al realizar el artista alemán una obra al aire libre en el imponente paisaje geológico de los Barruecos, con "V.O.A.E.X." (Viaje de (h) Ormigón por la alta Extremadura), obra-ambiente consistente en un coche empotrado en hormigón. Con posterioridad se tomó como sede del museo un antiguo lavadero de lanas, nombre que sirvió para un manifiesto en 1980, en el que se resumía la filosofía del centro y sus propuestas. En su colección permanente hay instalaciones de video, obras del grupo conceptual "Fluxus" y "Zaj", así como el espectacular "Telón de Parcival" compuesto por una serie de motocicletas superpuestas a partir de una idea de Salvador Dalí. En museo se inauguró en 1994.

Véase María del Mar Lozano Bartolozzi, "el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres proceso histórico artístico" en AA.VV., *Museo Vostell Malpartida de Cáceres*, Catálogo, Junta de Extremadura, Badajoz, 1994, p. 181-197.

El segundo gran ámbito expositivo del museo es el semisótano, un generoso espacio de 2.400 metros cuadrados, articulado a base de pilares circulares a la manera de sala hipóstila, que unidos por un sistema de paneles móviles acotan y señalizan los itinerarios de contemplación con flexibilidad para futuros montajes, pues hay que tener presente que este espacio es polivalente, acogiendo por igual obra permanente y temporal. Éstos conforman recorridos concéntricos en torno al acceso central de bajada, creando así mismo “subespacios” que funcionan independientemente al servicio de la piezas, como por ejemplo el recinto para la instalación del artista madrileño Juan Muñoz. Los paneles a la manera de paredes provisionales no llegan nunca al techo dejando ver a propósito las estructuras tubulares de acondicionamiento térmico, lo que le otorga cierta imagen industrial y tecnológica al igual que en otros centros de arte contemporáneo donde la arquitectura antes de ocultarse, explícita y enfatiza sus estructuras mecánicas como puede comprobarse en fachadas y naves interiores del Centro Pompidou. La iluminación, viene dada por el gran lucernario central y otros laterales, siendo natural y artificial, mientras el pavimento es claro, lo cual da una mayor sensación espacial y nitidez a las obras expuestas.

No supone ningún riesgo afirmar con total convencimiento, que es en este “capítulo” descrito, donde el museo adquiere su identidad, a la par que ofrece su mayor novedad y aportación. Por primera vez en una institución española se ha superado la retórica de las buenas intenciones en su apelación tópica y fuera de “hermandad” y “lazos tradicionales”, para realizar el tan necesario como urgente esfuerzo de conocimiento e intercambio a través de la cultura, en este caso de la creación plástica de los años 80 y 90, entre artistas de Portugal, América y España.

La inicial colección de arte contemporáneo portugués consta de veinticinco autores comprendidos en un arco generacional que va de los setenta a nuestros días. Entre los primeros destacan pintores ya consagrados como Julio Sarmiento o Leonel Moura, este último representado con una espléndida obra elaborada a partir de la serena imagen del Cristo crucificado de Velázquez fechada en 1989. De los ochenta en adelante, nombres tan familiares como el del escultor Rui Sánchez o los pintores José Pedro Croft, José de Gímaraes o Alberto Carneiro, cuelgan obra representativa de su personal estilo y trayectoria con un valor estético y sociológico propios de estos años, globalmente impregnados del fenómeno de Postmodernidad, en este sentido se hecha en falta la personalidad de Pedro Cabrita Reis, cuya presencia en galerías españolas fue pionera.¹³

Quizás por ser todavía escasas las posibilidades de encontrar en los círculos artísticos españoles, autores latinoamericanos, máxime aún de las últimas generaciones,

13. Véase Bernardo Pinto Almeida, “la obra de arte portuguesa en la era de su museificación”, en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Junta de Extremadura, Badajoz, 1995, pp. 175-193.

Sobre cultura portuguesa contemporánea, véase el número monográfico de la revista *Lápiz*, nº70, Madrid, 1990.

la existencia en el museo extremeño de una más que digna representación, constituye uno de los puntos de mayor interés y atracción. Del mismo modo que acontece con el colectivo portugués, el latinoamericano comprende por ahora, una colección de veinticinco artistas, la mayor parte pertenecientes como se ha apuntado a las décadas ochenta y noventa, salvo nombres como el argentino Julio Leparc, presente aquí con una de los mejores obras de su práctica cinética.

La nómina integrada por artistas como Alfredo Jaar, Manuel Ocampo, Fernando Mara o Antonio Seguí, entre otros, refleja bien una de las características más personales del arte producido en el Nuevo Mundo, a saber, la incorporación de los lenguajes internacionales más recientes, neoexpresionismo y postmodernidad, sin renunciar a las referencias autóctonas de cada país y cultura, consiguiendo ese ideal de una universalidad local. Así, Guillermo kuitca (Argentina), José Gamarra (Uruguay), o José Bedía (Cuba), por sólo citar tres ejemplos de lo dicho, elaboran un discurso donde lo conceptual, lo social y lo etnográfico, aparecen como elementos propios de una realidad histórico-artística concreta. Es claro que esta colección tiene de momento un valor inaugural en cuanto número, que el tiempo irá complementando hasta alcanzar su adecuada y variada representación.

El tercer protagonista que comparte espacio con la plástica portuguesa y latinoamericana es el español, compuesto tanto por artistas extremeños como del resto del país. En principio todo los autores seleccionados poseen un reconocimiento acreditado por la calidad de sus propuestas, siendo la mayor parte pertenecientes de esa inflexión desbordante producida en el panorama español a partir de los ochenta. Un simple repaso de sus nombres sirve para comprobar que el grupo responde bien al espíritu postmoderno: Juan Uslé, Juan Navarro Baldeberg, José María Sicilia, Menchu Lamas, Antón Patiño, Pepe Espaliú, Rogelio López Cuenca, José Francisco Isidro, Darío Basso, José María Larrondo, y entre los escultores Peyu Irazu, Eva Lootz, Susana Solano, Juan Muñoz, Miquel Navarro, Ángel Duarte y el fotógrafo Javier Valhonrat.

La decisión tomada por la comisión asesora en la elección de artistas es bastante coherente con la idea de reunir contemporaneidad tradicional y novedad, lo autóctono con lo foráneo, ofreciendo en términos generales un equilibrio entre los géneros. No obstante destacaríamos por la calidad de las piezas, la escultura, perteneciente en su mayoría a los artífices de su renovación emprendida en los años ochenta, siendo especialmente notables las de Eva Lootz, Miquel Navarro, Juan Muñoz y Susana Solano. Así mismo y como práctica habitual en este tipo de museos y centros de arte contemporáneo, no sólo se exhibe la escultura en el interior de las salas en diálogo con la obra pictórica, sino que se ubica al aire libre en torno al edificio; de hecho, se tiene pensado para un futuro que algunos artistas como Pedro Cabrita Reis, Nacho Criado y Jaume Plensa, realicen una obra exprofeso para este espacio, existiendo ya por parte de Plensa un proyecto concreto. En la actualidad sólo se encuentra instalada en el exterior una obra de Ángel Duarte, autor del que también se pueden ver otras en el interior. La obra sigue muy bien

el lenguaje constructivista del antiguo miembro del “Equipo 57”, en sus permanentes investigaciones sobre el espacio y las estructuras geométricas transparentes.

El montaje realizado en esta planta del semisótano, ha evitado un planteamiento taxonómico o de clasificación por estilos en favor de un relato lineal, optando por el contrario por una articulación de coexistencia e interacción de corrientes, propuestas y modalidades, haciéndose eco del eclecticismo y pluralidad creativa dominantes. La disposición de las obras aparecen interconectadas visualmente en total sintonía con esa simultaneidad del arte actual al que nos hemos referido, así como aprovechando las posibilidades que ofrece la planta libre de su arquitectura.

Independientemente de la apreciación estética y representativa de cada una de las obras que componen las obras de la colección del MEIAC, cuyo conjunto global, es pese a su carácter embrionario, sumamente positivo, creemos que la presencia de artistas españoles debería limitarse exclusivamente a autores extremeños, logrando de esta forma, un perfil original y una programación museográfica de auténtica personalidad. Sinceramente, la participación del resto de artistas españoles si bien puede justificarse como coexistencia de una realidad artística nacional, a la cual por cierto también contribuyen a confeccionar los extremeños, su convocatoria en este museo no deja de ser repetitiva a la de sus homólogos del resto del Estado, donde la única diferencia entre unos y otros, –como ya señalamos–, reside en la calidad de la obra de tal o cual artista. ¿O acaso la formidable instalación de Miquel Navarro con su proyecto de ciudad imaginaria y mudable, difiere, por ejemplo de la mostrada en el Reina Sofía, a no ser por su magnificencia a favor de la realizada aquí? ¿O qué decir de la sutil y sugerente instalación de Eva Lootz, o la soberbia escultura metálica de Susana Solano en su contundente volumetría y tensión plástica, con respecto a otras exhibidas en distintos museos? Consideramos que la idea globalizadora de Iberoamérica asume por si sola el programa museográfico sin tener que acogerse a otras áreas artísticas, aunque en este caso sea lo español en su acepción más extensa, quedando éste contemplado no tanto en la colección permanente como en las actividades producidas por el museo, bien incluido en exposiciones temporales, bien bajo la forma de talleres o seminarios vinculados a lo portugués y latinoamericano.¹⁴

14. Buen ejemplo de este proceder lo encontramos en la programación diseñada por el MEIAC para el tercer cuatrimestre de 1996, donde lo iberoamericano queda perfectamente reflejado en sus variante multiculturales: “Diálogos: Leonel Moura-Andrés Serrano” (1 de octubre- 15 de noviembre); “Ecos de la materia” (15 de noviembre-15 de enero); “Alem Da Agua” (16 de noviembre- 1 de diciembre); “O especulacoes sobre un Parque museum virtual” (5-20 de diciembre).

Información facilitada al autor por deferencia del director del MEIAC, D. Antonio Franco Domínguez.

SOBRE LA ARQUITECTURA

Congruentemente a la prelación de valores establecidos anteriormente en relación a la institución museística hemos dejado para el final la descripción y análisis arquitectónico.

Situado en el solar de la que fue antigua Prisión Preventiva y Correccional, el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, aparece configurado por un complejo arquitectónico de correlación axial que podemos dividir en tres partes perfectamente diferenciadas: Acceso y ámbito expositivo; Ámbito administrativo o servicios de gestión y complementos museológicos; y Espacios abiertos y jardines.

La entrada principal se efectúa a través de un doble sistema de acceso, compuesto respectivamente por una rampa y una escalera, esta última porticada con pilares a la manera de pérgola que conduce directamente a la rotonda panóptico, tras pasar por un falso muro sin función sustentante, adintelado en su centro y vanos-celosía en sus laterales y extremos, actuando como una suerte de pantalla o telón escenográfico frente al edificio central.

El Panóptico, o torre de planta circular, dividido en cuatro plantas constituye el espacio expositivo interior por excelencia, además de ser el elemento formal más llamativo e interesante de todo el conjunto arquitectónico. Construido con ladrillo visto en sus muros, con vanos alrededor de la superficie correspondientes a cada una de las plantas, aparece coronado por un doble lucernario de tambor acristalado y cubierta metálica.

Siguiendo la dirección axial y ya en el exterior del panóptico, se abre un vía de tránsito o pasillo techado con dos tramos escalonados que conducen directamente al área administrativa y de servicios. Arquitectónicamente, este anexo administrativo posee planta cuadrada y cubierta plana en cuyo centro se alza un pequeño lienzo de muro circular como elemento protector de un lucernario no visible desde el exterior.

Los espacios abiertos del entorno se componen de zonas verdes, estanques y arbolado diverso, principalmente palmerales, erigiéndose a la vez que en parte del proyecto museológico, en parque público para disfrute de la ciudad.

El MEIAC es un proyecto de nueva planta debido al arquitecto José Antonio Galea, habiéndose construido durante el primer lustro de los noventa, es decir, 1990-95, por lo que pertenece a los denominados "museos de la tercera generación", atendiendo tanto al protagonismo adquirido por el museo en el tejido urbano, como a la capacidad de prestaciones solicitadas por la nueva museología. Su autor, al realizar el diseño, se vio sujeto por dos factores que serán determinantes en el resultado final. Uno de tipo espacial, relacionado con la disponibilidad de metros cuadrados ajustándose al ya mencionado plan de ordenación urbana, otro, de carácter formal, como el respeto, en principio, de un edificio persistente: El Panóptico de la antigua cárcel.

En cuanto a lo primero, la mayor dificultad estribaba en la salvación del considerable desnivel topográfico entre la entrada y el museo, tal como el propio arquitecto nos informa en la memoria del proyecto, pues hay que tener en cuenta que la cárcel se levantaba sobre una colina cuyo solar había servido anteriormente como fuerte o baluarte de Pardaleras, de estructura perimetral estrellada. La solución viene dada por el uso de rampa y escalera de acceso a la parte superior, la combinación de estos dos elementos evita el empleo exclusivo de uno de ellos, permitiendo una opción al visitante y haciendo de paso, más fácil el ascenso y menor monótona su visualización. De ahí, la bifurcación acotada por el muro longitudinal, en uno de cuyos lados, se desarrolla una estructura apergolada de gran sentido plástico. Así mismo esta disposición de acceso ligeramente inclinada hacia donde se haya el museo, evoca, simbólicamente, la imagen mítica de la montaña sagrada cuya cúspide está presidida por el templo, tal como se aprecia en la antigua Grecia, o en las pirámides prehispánicas.¹⁵

Como se ha indicado, Juan Antonio Galea partió a la hora de efectuar el proyecto con una realidad arquitectónica ya dada como era el antiguo centro de prisiones de cuyo complejo destacaba de forma especial su famoso panóptico, o núcleo central, auténtico hito visual para la ciudad desde su construcción a mediados de los cincuenta.¹⁶ Precisamente este carácter referencial junto con las cualidades espaciales que ofrecía como ámbito expositivo, aconsejaron su total reconstrucción, una vez demolida la vieja estructura y las naves radiales confluyentes del viejo recinto penitenciario, seguidoras del modelo creado por el jurista y filósofo inglés, Jeremías Bentham (1748-1832). Éste definió el Panóptico como “un instrumento muy útil y enérgico que los gobiernos podrían aplicar a objetos de la mayor importancia”.¹⁷

15. Op. cit. Véase, José Antonio Galea, “Proyecto arquitectónico” en el *Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*, p. 107.

José Antonio Galea Fernández (1948) es hijo del pintor Juan Barjola. Madrileño de nacimiento, su formación académica la realizó en esta ciudad obteniendo el título como arquitecto en 1976. Desde 1985, fecha en que firma su primer proyecto, –residencia sanitaria de Segovia–, hasta hoy, ha realizado numerosos trabajos que han abordado tanto el sector público y civil como religioso. Cabe señalar “el grupo de viviendas en Pola de Siero” 1987, Asturias, “consola de comunicaciones del Palacio Nacional para los Juegos Olímpicos de Barcelona”, 1988, “Biblioteca Pública de Segovia”, 1989, “Reconversión del Antiguo edificio deo Diario Pueblo”, Madrid 1988-89, o “Iglesia del Sacramental de S. Lorenzo, Madrid, 1986. Entre los proyectos relacionados con el medio artístico, además de la reconversión del “Poblado Ibérico” en Ayora, Valencia 1986, y las pintoras rupestres de Villar del Humo, Cuenca de 1986, está la rehabilitación del convento barroco del palacio-capilla “La Trinidad” para el Museo de Arte Contemporáneo dedicado a Juan Barjola, 1988-92.

16. La cárcel o Centro Penitenciario de Badajoz, fue proyectada en la inmediata postguerra, concretamente en 1942, e inaugurada 1958.

17. Véase José Antonio Martín Pallín, “el ojo de Dios”, en *El País*, 31 de julio, Madrid, 1996.

Examinando el extraordinario reportaje fotográfico, y sobrecogedor, testimonio de Vicente Novillo sobre la cárcel pocos años antes de su desaparición, se verifica la fidelidad guardada por el arquitectónico con respecto a su emblemático patrón.¹⁸

La misma y lisa estructura circular se alza dominante y despejada sustituyendo la triste y blanquecina superficie de los muros carcelarios de antaño, por el revestimiento del ladrillo rojo, siguiendo de esta forma, al decir de su arquitecto, las raíces hispano-árabes de la ciudad. Así mismo, su monolítica y solemne impresión visual, es animada por pequeñas aberturas o vanos alrededor de todo su perímetro circular correspondiente a cada una de sus plantas. Las propiedades y funciones del invento de Benthán, –seguridad, luminosidad, ventilación, control, se traspasan ahora al museo como perífrasis invertida del célebre ensayo de Michel Foucault “vigilar y castigar”, por agrandar y ofrecer, de esta forma, como acertadamente dice Bonet Correa “crear un nuevo museo en el lugar en donde estaba instalada una cárcel es llevar a cabo un acto de transmutación social, sentar plaza de cultura frente a la represión. Es hacer profesión de fe en el papel redentor del arte. En realidad es creer que la utopía es posible.”¹⁹

De acuerdo con las declaraciones de José Antonio Galea la propuesta de Karl F. Schinkel, en su concepción del Altes Museum de Berlín 1825-30, como pinacoteca articulada esencialmente a partir de una rotonda central, le sirvió de referencia, salvando todas las distancias tal como advierte el arquitecto.

La utilización de la rotonda como elemento organizador del espacio tiene abundantes precedentes, convirtiéndose en un elemento bastante común en las tipologías del museo, casi desde su nacimiento en el siglo XIX. Bien bajo la forma clásica de “museo-templo”, en su eje entrada-escalera-rotonda, adoptada por la mayoría de las pinacotecas históricas, –Glyptoteca de Munich 1811, Museo Británico Londres 1847, Galería Nacional de Washington 1937–, o ámbito receptor a modo de vestíbulo que no impide servir al mismo tiempo, como lugar de exhibición, caso del acceso norte del Museo del Prado, 1819. En los museos de la última generación la rotonda sigue teniendo un importante protagonismo, si bien adquiere un sentido polivalente como por ejemplo el museo holandés de Groninger, 1994, proyectado por Alessandro Mendini. Sin embargo, la relación más

18. En la ya varias veces citada publicación sobre el MEIAC, se recoge una muy buena selección del trabajo realizado en 1990 por el fotógrafo Vicente Novillo González (1954). Este reportaje fue objeto por sí sólo de una exposición monográfica con motivo de la presentación del proyecto arquitectónico del museo. Al indudable valor documental de las fotografías se suma en esta ocasión una alta calidad estética, puesta al servicio de un argumento de hondo dramatismo y reflexión. Imágenes del abandonado centro penitenciario, tanto exteriores como interiores, se acompañan de una presencia y a la vez ausencia del dolor, el silencio y la angustia, traducidas en graffitis, huellas anónimas y ruinosas celdas vacías.

Vicente Novillo ha sido también responsable, entre otros trabajos, del libro-catálogo, *Museos de Extremadura*, 1992, *El Museo Vostell de Malpartida*, 1994, *El Museo Etnográfico de Olivenza*, 1995, *Las Hurdes hoy día*, 1993.

19. *Ibidem*, Antonio Bonet Correa, “Perennidad del Panóptico”, p. 223.

próxima del panóptico del MEIAC como espacio expositivo exclusivo en varios niveles, nos conduce directamente al Guggenheim de Wright, apartándose aquí del sistema de rampa en espiral, por la planta recta menos bella que la proyectada en el famoso museo neoyorquino, pero más adecuada y funcional para la visualización de las obras.

Conforme a las transformaciones museológicas experimentadas en los nuevos museos, la división de funciones aparece aquí claramente expresada en las dos edificaciones principales del conjunto, el ya comentado panóptico y el anexo, ambos unidos por un corredor exterior y otro subterráneo. Esta segunda estructura de carácter racionalista, como se dijo, está dedicada a administración y otros servicios, como biblioteca, salón de actos, almacenes, etc. incluyendo, a su vez, una pequeña sala de exposiciones para muestras temporales. De planta cuadrada, en oposición a la circular del panóptico, emplea los mismos materiales de construcción y revestimiento de ladrillo rojo, destacando como aquél, su bicromía de las zonas verdes de alrededor, sus muros poseen aberturas de desigual formato y dimensión en sus diferentes parámetros, presentando en uno de sus lados traseros, pilares a la manera del empleado en las plantas abiertas. Su fisonomía volumétrica mantiene la misma sobriedad y contención que la rotonda, sin concesiones a la espectacularidad.

El entorno en los museos modernos ha dejado de ser una contextualización neutra para formar parte del mismo asumiendo un papel integrador entre arquitectura y espacio abierto, a la vez que adquiere una autonomía como paisaje expositivo al aire libre, desarrollando un carácter urbano, como plaza y elemento expansivo vinculado a la ciudad donde se ubica. Buena muestra de ello es el museo extremeño donde un espacio exterior de más de 23.500 metros cuadrados, no sólo actúa como sistema articulador de la topografía y los distintos elementos arquitectónicos del conjunto museísticos, sino que en su condición de espacio público ajardinado ha contribuido a una cualificación del entorno urbano de modo similar a lo acontecido con la construcción reciente del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, proyectado por Richard Meier, en el hasta ahora barrio marginal del Raval.²⁰

A modo de recapitulación, una vez efectuado el estudio del MEIAC, su balance nos parece francamente positivo y alentador. Desde el punto de vista arquitectónico el edificio de José Antonio Galea es una obra racional y de una gran coherencia con respecto a las funciones a realizar, habiendo sabido huir de los fáciles alardes tecnológicos, en pro de unos contenedores elementales en su morfología y en

20. Sobre el Museo Extremeño e Iberoamericano, se han escrito entre otras cosas, AA.VV., *El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*, (edición bilingüe, castellano-portugués), Junta de Extremadura, Badajoz, 1995. Santiago B. Olmo, "la frontera como punto de encuentro", *Lápiz*, nº 122, mayo, Madrid 1995. Editorial, "arte fronterizo: se inaugura el MEIAC", en *Arquitectura Viva*, nº 42, mayo-junio, Madrid, 1995. Pablo Jiménez, "Un museo en la frontera", *ABC*, 12 de mayo, Madrid, 1995. Antonio Franco Domínguez, "MEIAC. El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo", *Revista de Museología*, nº7, Madrid, 1996.

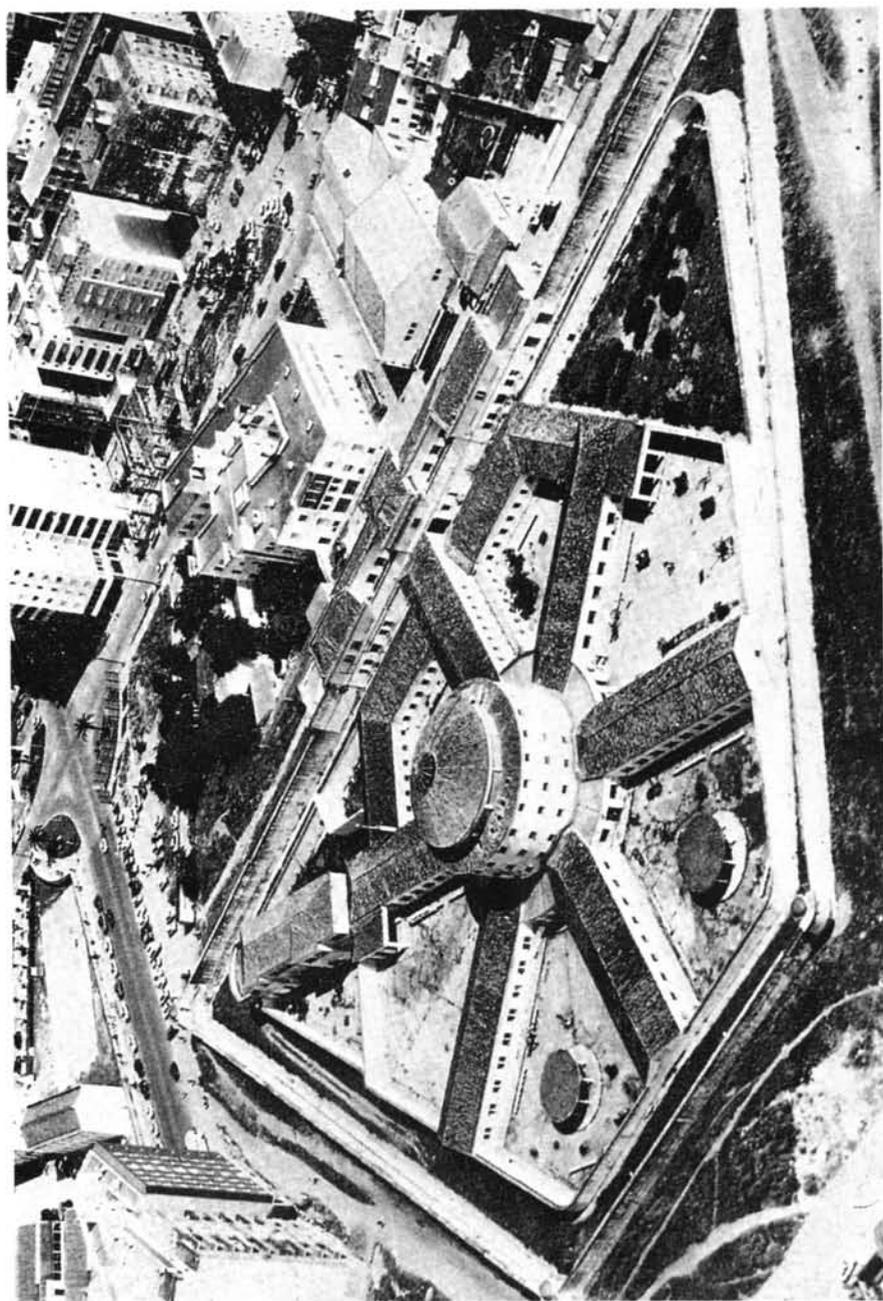
óptima coordinación con el entorno. Frente a las tipologías de aglomeración arquitectónica, se ha preferido la fragmentación en un espacio sumamente abierto, que puntualiza cada una de las estructuras de manera diáfana. Quizás las mayores reservas que suscita el proyecto provienen de una falta o mayor definición de los espacios exteriores a través de barreras vegetales, y sobre todo, de una carencia de previsión ante futuras ampliaciones, pues no se olvide que un museo es un órgano vivo, y por tanto, sometido a un crecimiento paulatino según las necesidades. En este orden de cosas, el majestuoso ámbito expositivo del Panóptico se nos ofrece como excesivamente hermético y clausurado para venideros añadidos.

Sin embargo, y como hemos creemos haber sabido expresar en las líneas precedentes, la mayor virtud del MEIAC reposa en su original e impar programa museográfico, en su entidad plenamente justificada, en su diferencia con respecto a otros del país. Es evidente que su colección dista todavía de ser la que corresponde a un ideal tan ambicioso como la representación artística de una cultura tan vasta y diversa como la iberoamericana, pero como ya advertimos, una buena colección nunca se ha creado con premura.

La única sombra que se puede cernir, –tan a menudo frecuente–, es el común “gesto de política de escaparate”, aprovechando una coyuntura económica favorable, esperemos que no suceda, pues un proyecto como el que hemos analizado, no sólo requiere un eficaz equipo profesional, –cosa que ya tiene–, sino los recursos financieros necesarios y permanentes para hacerlo viable y llevarlo a buen fin.



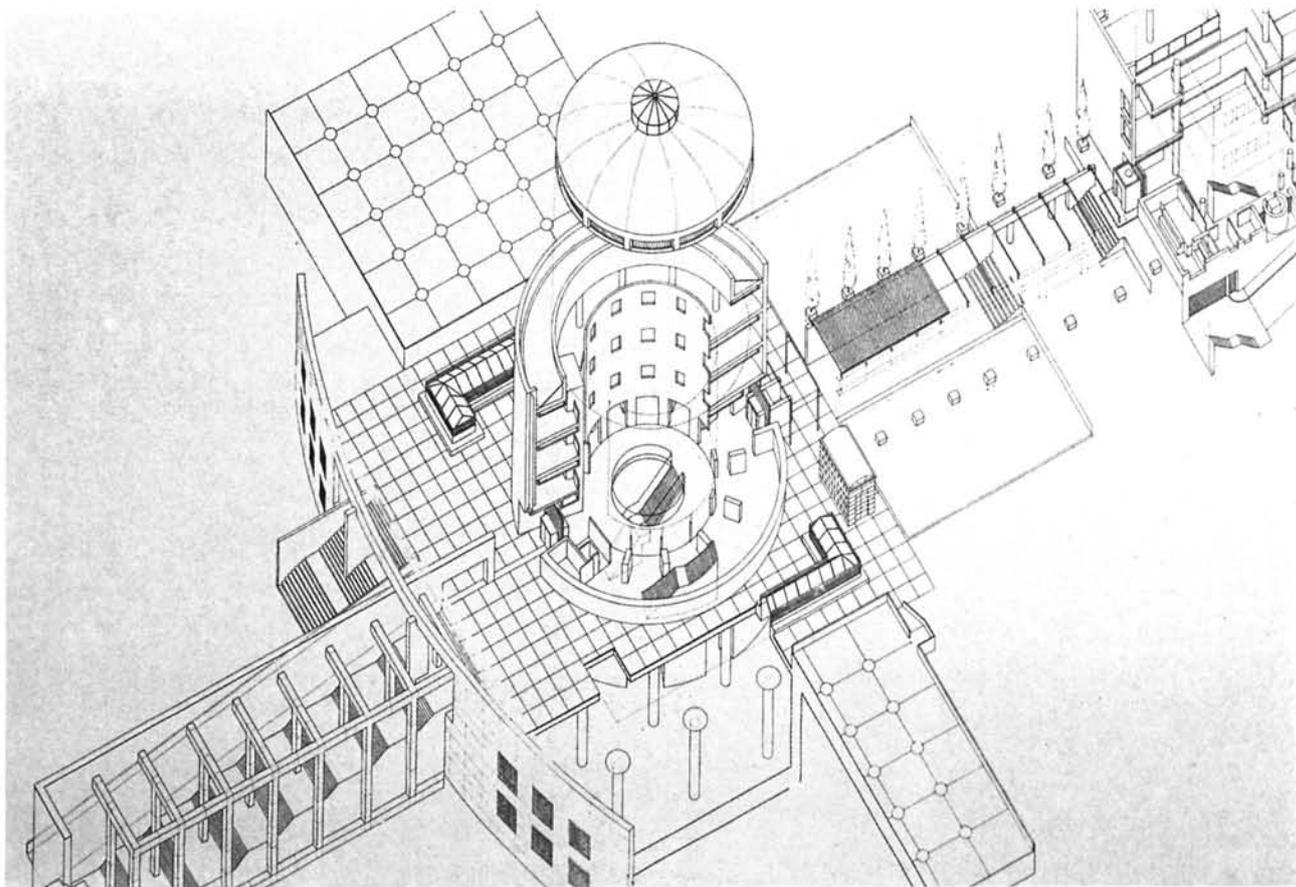
Vista General: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Badajoz. José Antonio Galea. 1989-1995.



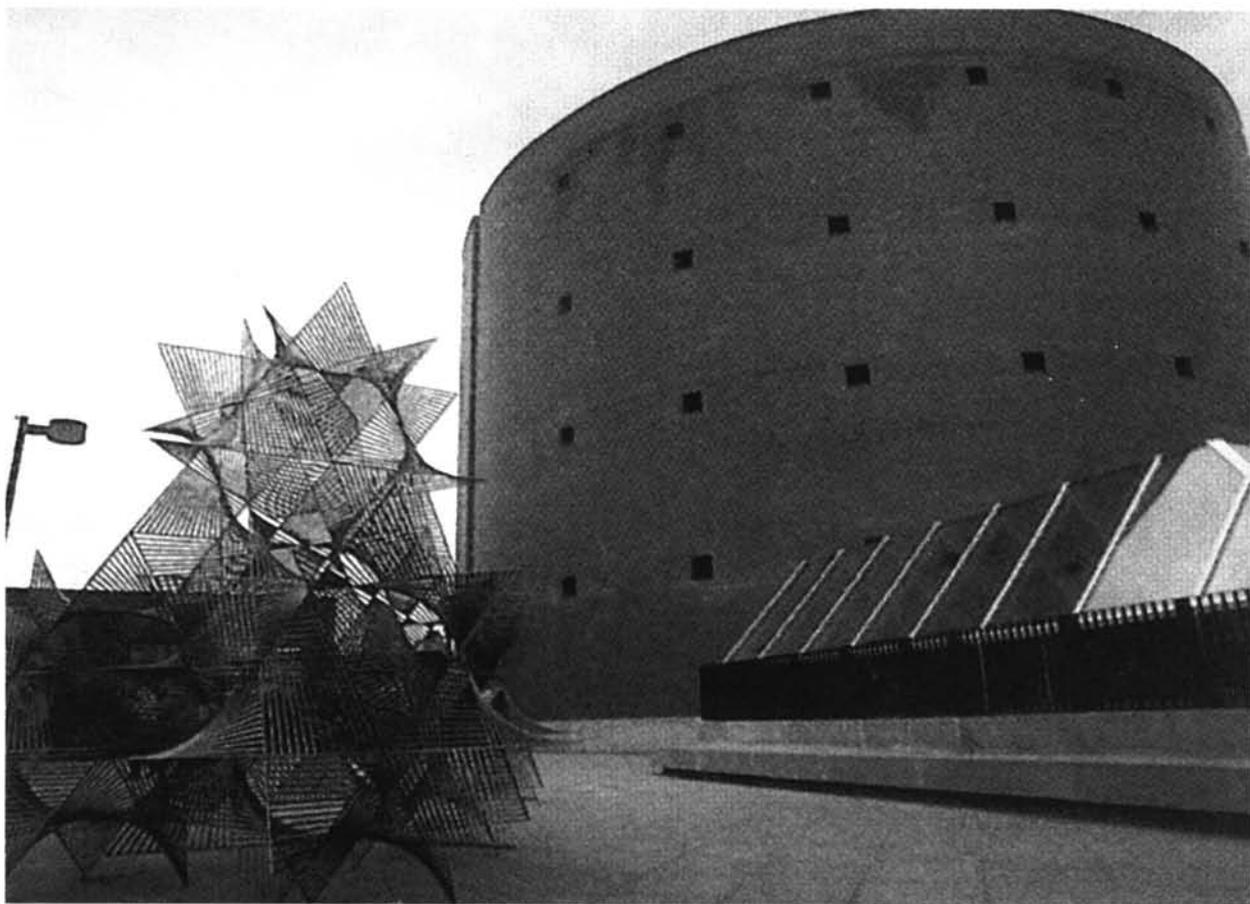
Antiguo Centro Penitenciario. Badajoz. 1942-1958.



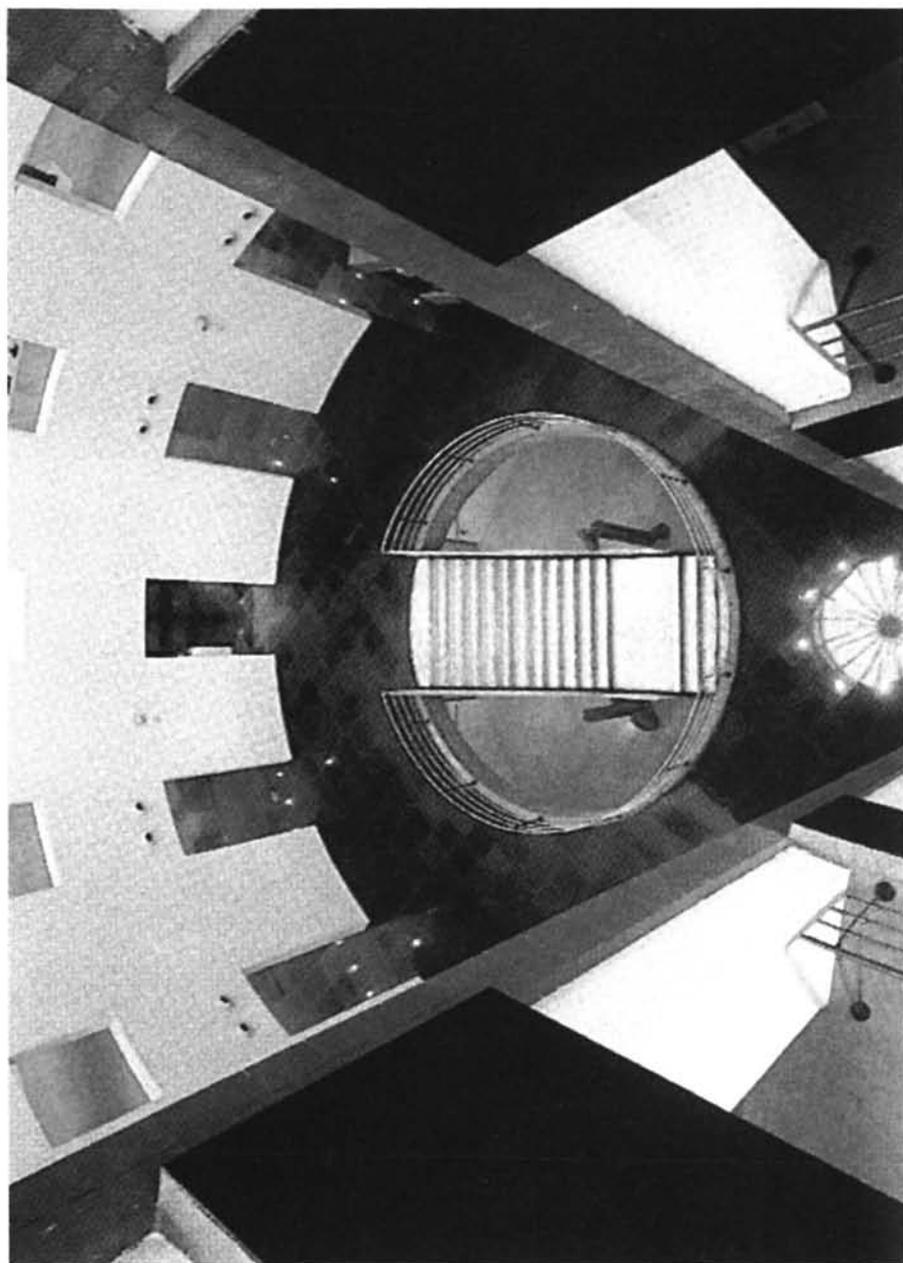
Antigua Cárcel de Badajoz. Panóptico. 1942-58.



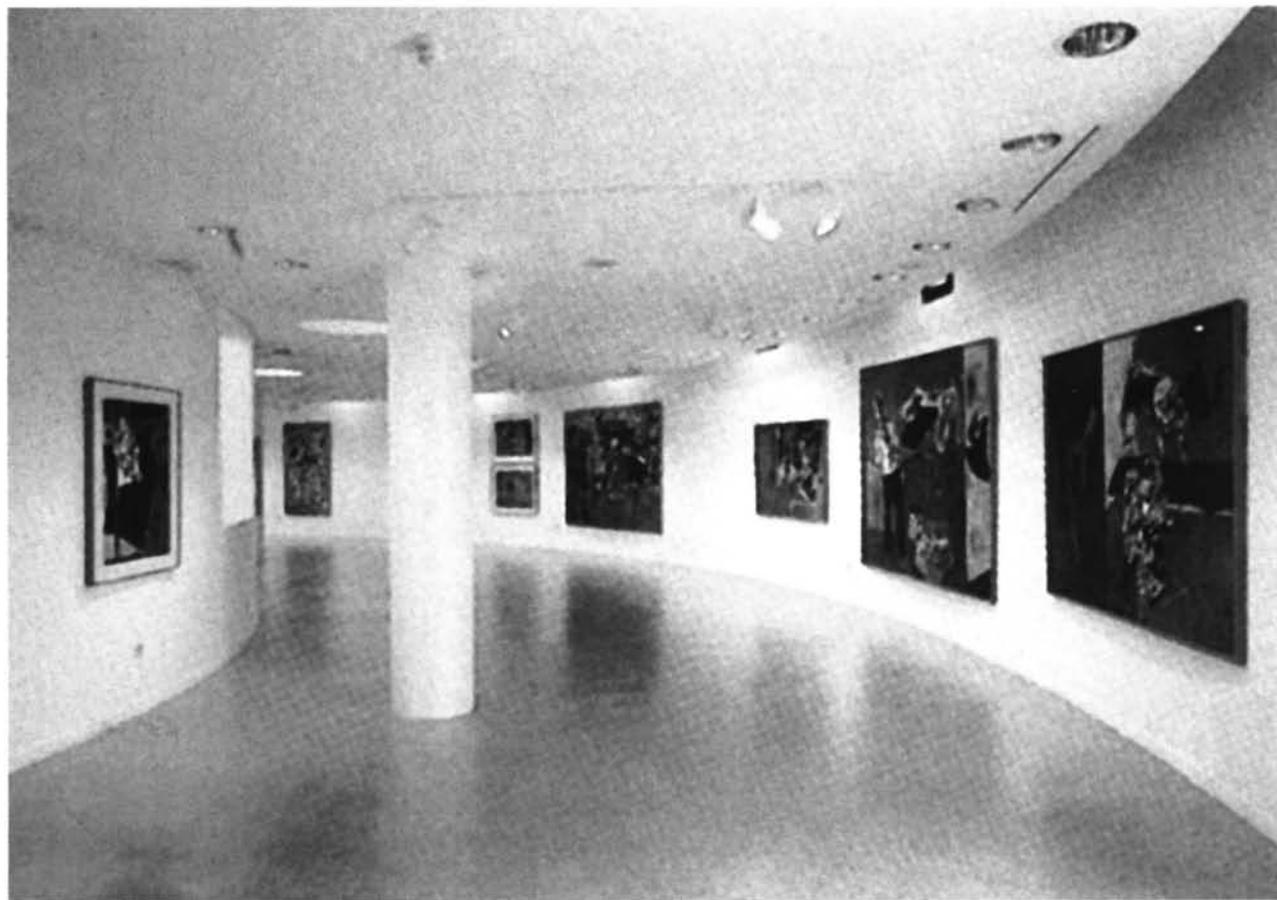
Vista axiométrica del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. José Antonio Galea. 1989-95.



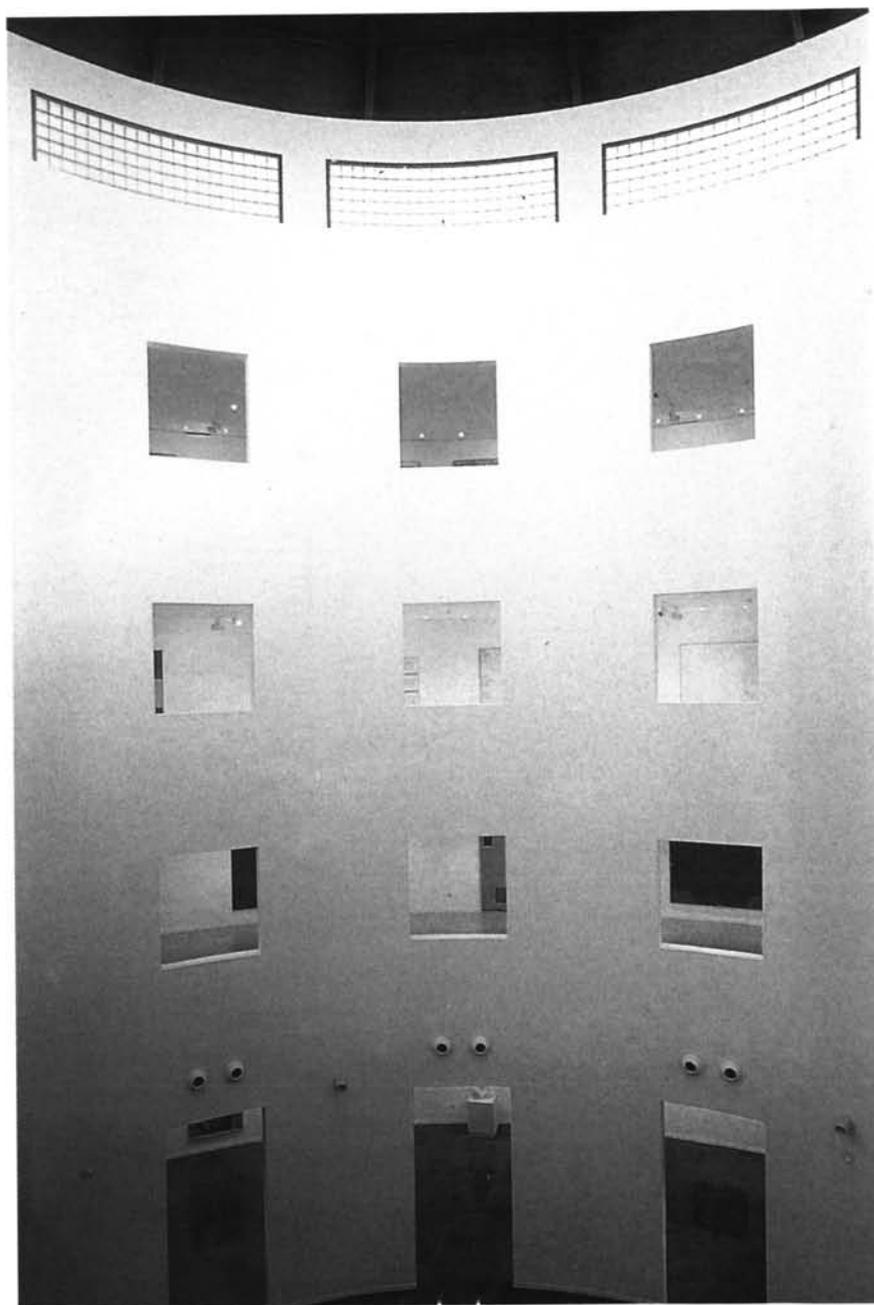
Panóptico. Escultura de Duarte.



Interior del Panóptico. MEIAC



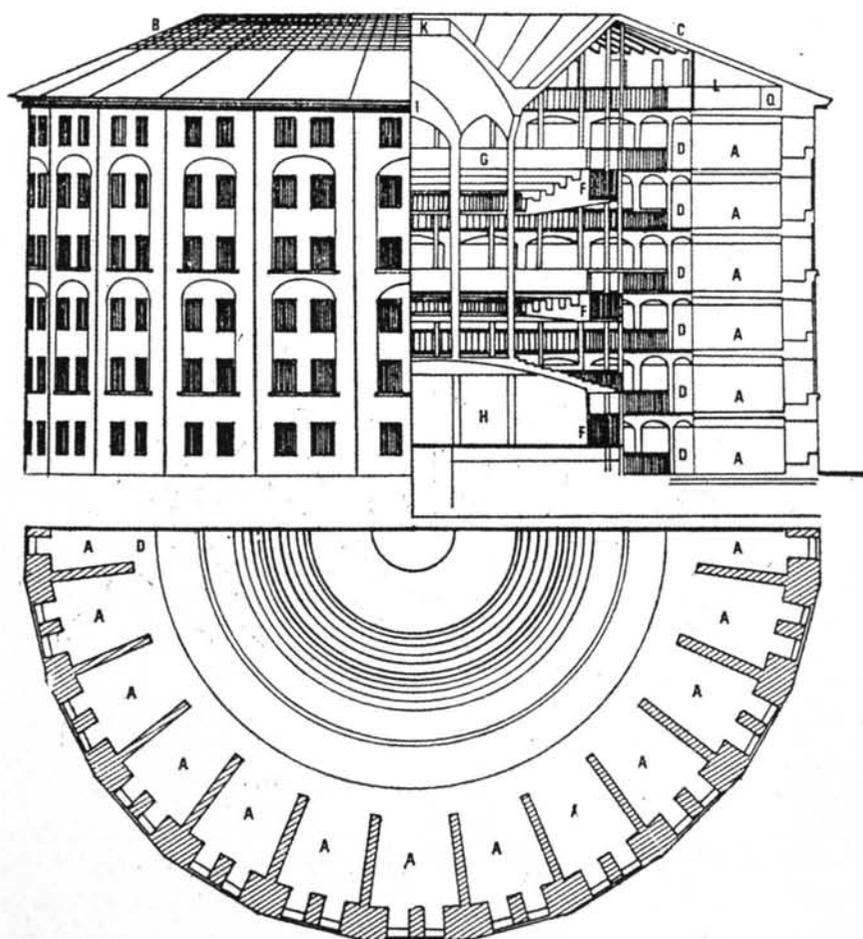
Planta Circular. Ámbito Expositivo.



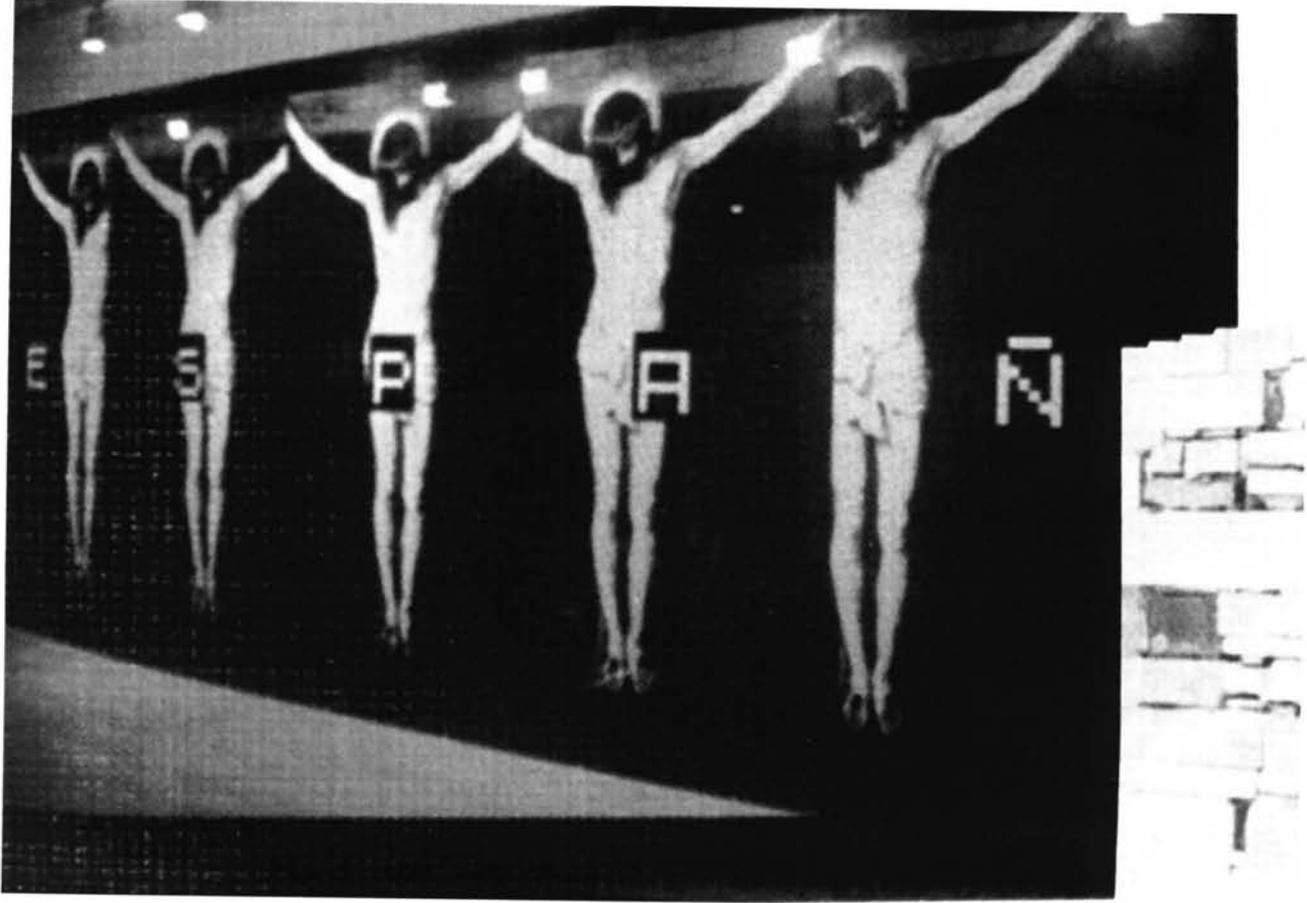
Interior del Panóptico. MEIAC. Badajoz.



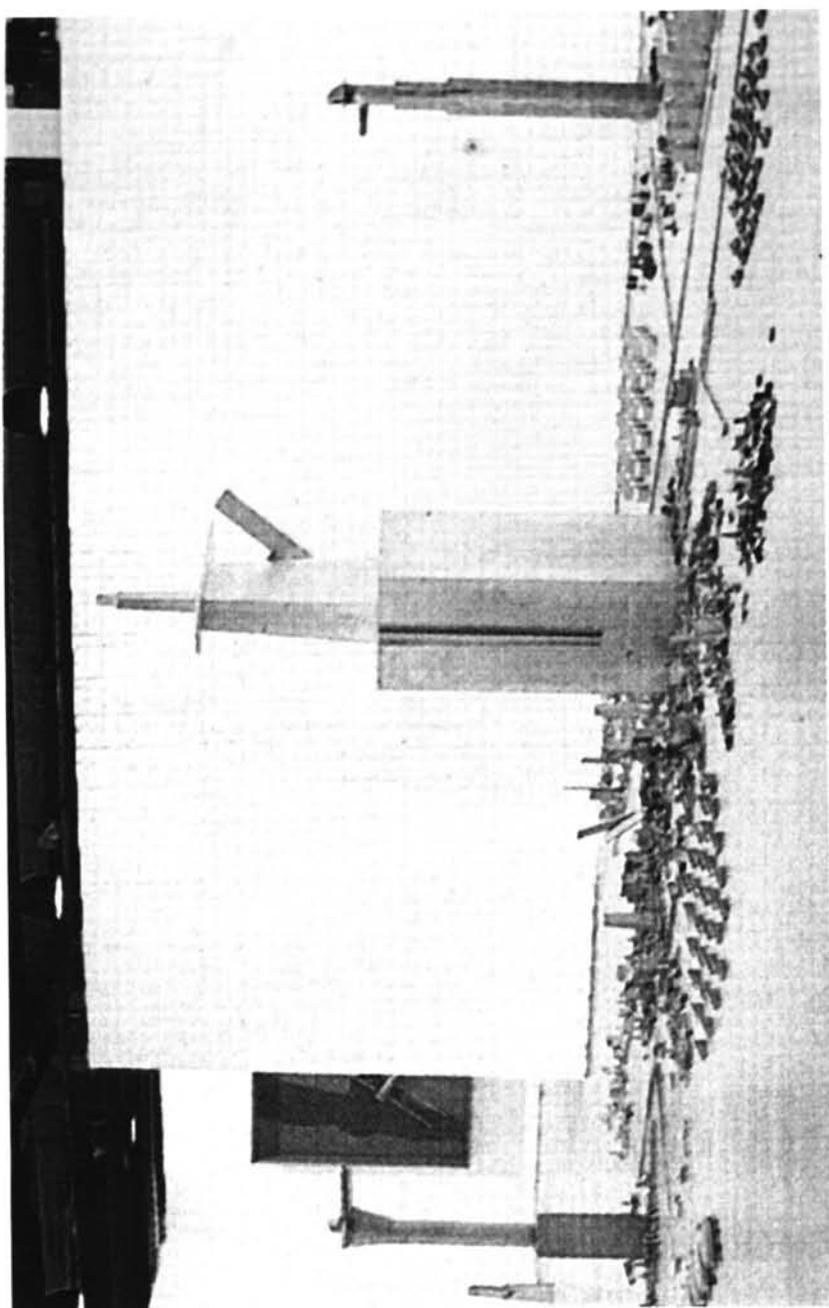
Planta del semisótano. MEIAC. Badajoz.



Panóptico de Jeremías Bentham (1748-1832)



Sin título, 1989. Obra de Leonel Moura



Ciudad Solaz de Miquel Navarro, 1991



Taurromaquia de Juan Bayola. 1995