RdL Revista de Libros

# Nada nuevo bajo el sol: Historia e historias en los museos de arte

Fernando Checa
18 mayo, 2022

«Oiréis que en un artículo liberal calificaban a una determinada obra de arte como verdaderamente patriótica, un gesto nacional. La misma obra juzgada por un ultra no será otra cosa que una composición revolucionaria, donde reina un aspecto general de sedición»
Géricault a un amigo, sobre el *Naufragio de la Medusa*, citado por Francis Haskell, Le débat, 1987.

El papel que la historia jugó en los museos de arte fue, desde los orígenes de esta institución, muy grande. Más adelante veremos a qué tipo de historia nos estamos refiriendo, pero ya adelantamos que habrá que tomar el término en un sentido «estricto». El que adopta, digamos, el arqueólogo e historiador del arte Johann Joachim Winckelmann en su influyente *Historia del Arte de la Antigüedad* de 1764.

Nuestro punto de partida tiene en cuenta que, aunque una visita superficial, aún en la actualidad, de cualquier museo de arte, no lo ponga de manifiesto, en realidad no existe museo «inocente», ni recorrido museológico «neutro» desde puntos de vista históricos, políticos y, en buena medida, ideológicos. Se trata de una concepción de la historia, esta que desarrollan los museos, que tiene que ver, lógicamente, con los intereses políticos y culturales de cada momento, lo cual es aplicable a todo tipo de museos de arte y no sólo, como a veces se pretende, a los de arte contemporáneo. Las siguientes páginas pretenden ayudar a desenmarañar, desde un punto de vista histórico y crítico, el papel que sucesivas interpretaciones y versiones del pasado, es decir de la historia, han jugado y sobre todo juegan en esta cuestión, al hilo no sólo de publicaciones recientes, sino de propuestas

museológicas de absoluta actualidad.

La mencionada no inocencia de la institución informa desde el inicio a museos tan significativos como la Galería del Belvedere en Viena, origen en buena medida de la actual Galería de Pinturas del Kunsthistorisches Museum de esta ciudad; al Museo Louvre como creación de la Revolución Francesa, pero ya, en buena medida planteado en tiempos de Luis XVI, y aún de su antecesor Luis XV, con la apertura en 1750 del Museo de Luxemburgo, considerado como la primera galería de arte público abierta en Francia; puede decirse lo mismo del museo inaugurado por Luis Felipe de Orléans en el Palacio de Versalles en 1837, de las discusiones en torno al sentido de la Historia que tuvieron lugar en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado en relación al museo de historia de la *Deutsche Demokratik Republik* (DDR) (1950-1990) en el Berlín de la época; de las más recientes polémicas de los años ochenta en torno al parisino Musée D´Orsay o de los *partis pris* adoptados, sin demasiado, o nulo, debate, por parte de museos españoles como el actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o del todavía no nacido Museo de las Colecciones Reales, ambos en Madrid. Veremos que en todos estos casos, aunque, por lo general, se muestren contenidos del pasado, las cuestiones que se proponen son, sin embargo, de la más cercana actualidad. En ello, sin excepción, se desarrolla un diálogo entre memoria, historia, historia del arte y museo público, puntos clave en torno de los cuales gira este ensayo.

## El museo del Louvre: historia, memoria y revolución

Aparte de una decisiva propuesta museológica que tuvo lugar en Viena a mediados del siglo XVIII, de la que más adelante hablaremos con cierto detalle, las discusiones más profundas acerca de cómo debía ser el nuevo museo que, procedente de las colecciones reales de la Monarquía francesa, se había de abrir en París, son las que tuvieron lugar en esta ciudad durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios de la siguiente centuria: se trataba de definir lo que debería ser, primero, un «museo real» basado en las colecciones de la monarquía, luego un «museo universal» de acuerdo con el sentido imperialista napoleónico y, poco después, un «museo nacional», todo ello en respuesta a las ideas ilustradas y a la nueva situación política creada tras la Revolución. El papel del pasado, de la historia, aparecía en esta polémica como muy importante, por no decir decisivo.

Museo del Louvre

Incluso antes de la Revolución el museo comenzó a considerarse ya como un servicio público. Al primer intento del Museo del Luxemburgo, siguió el de instalar en la galería central del palacio del Louvre una colección de obras de arte que aludiera a la historia de Francia, a una cierta memoria, que, sin embargo, tras 1789, ya hubo de ser muy diferente. En el proyecto de D´Angiviller, director de *Bâtiments du Roi*, para la galería central de este museo del Louvre, que nunca llegó a realizarse, planteado todavía bajo la monarquía de Luis XVI, el nuevo espacio debía de hacerse cargo de las obras de arte que, aunque evocaban temas del pasado, debían exponer los episodios que mostraran, según se decía, el tema de la unión del rey con su pueblo y el de los hechos heroicos de la dinastía. En fechas anteriores a 1789, el Conde D´Angiviller fue encargado por Luis XVI de organizar la disposición ya pública, en el propio palacio del Louvre, de una amplia reunión de cuadros de la colección real que expresara de la mejor manera posible este tema de la «unión del pueblo con la monarquía». D´Angiviller se encontró con el problema de la existencia de un doble, y profundamente ambiguo, discurso, ya que en la selección de piezas a exponer coexistían las obras de la historia del arte atesoradas por la monarquía francesa y que habían sido consagradas como obras maestras o, al menos, importantes por la doctrina académica, junto a otras cuyo fin era meramente el de contar hechos, acontecimientos o anécdotas, de importancia fundamentalmente histórica, en los que las preocupaciones estéticas no eran, ni mucho menos, tan decisivas. La discusión sobre la preeminencia entre historia, tout court, e historia del arte, estaba servida (Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994).

Los acontecimientos políticos de 1789 y de los años posteriores no hicieron posible, como decimos, el museo encargado a D´Angiviller. Por otra parte, en las fechas inmediatamente posteriores a la Revolución ya no sólo se trataba de exponer los cuadros de la colección de Luis XIV y la monarquía, pues muy pronto se planteó la necesidad de encontrar un destino a los bienes eclesiásticos franceses progresivamente desamortizados, bienes de una riqueza, todavía entonces, extraordinaria.

Pero, sobre todo, lo que se planteó en aquellos momentos fue una cuestión crucial. El cambio absoluto de la situación política exigía entender y exponer unas colecciones, ya convertidas en nacionales, inspiradas en una relación por entero distinta con el pasado histórico.

En 1791 se produjo una de las primeras intervenciones importantes en torno a este problema por parte de uno de los personajes más significativos de esta primera parte de nuestro relato: el teórico artístico y experto en arte y arqueología Quatremère de Quincy, cuyas ideas han llegado a nuestros días a través de obras como sus famosas *Cartas a Miranda acerca del desplazamiento de los monumentos de arte de Italia*, fechada en 1796. Otras obras suyas, como, por ejemplo, su *Ensayo sobre la naturaleza, el fin y los medios de la imitación en las Bellas Artes*, de 1823, no nos interesan en esta discusión. Y solo de pasada diremos que las *Cartas a Miranda* constituyen el texto fundamental en el debate acerca del desplazamiento y consiguiente descontextualización de las obras de arte italianas en general y romanas en particular, que produjeron los expolios napoleónicos en Italia para formar el entonces llamado museo Napoleón, o museo del Louvre (Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l´art d´Italie* (1796), Introduction et notes par Édouard Pommier, Paris 1989).

Quatremère se mostraba ya muy escéptico respecto a las ideas, devenidas obsoletas, de D´Angiviller, y resultaba muy crítico con lo que pensaba que no iba a resultar otra cosa que una mera acumulación de obras en la galería central del Louvre. Pero sobre todo se oponía a la idea de mezclar un museo dedicado a las Bellas Artes con un «museo de la memoria» constituido por las efigies de los grandes hombres y los acontecimientos que recordaran la historia nacional. El tipo de piezas que exigía esto último no dejarían de ser más que una mera curiosidad y aparecerían a los visitantes como carentes de sentido, un sentido que se había sido perdido al ser desplazadas de sus lugares de origen. Se trata de una de las primeras manifestaciones en la teoría artística y museológica de la idea de contexto, concebido como la «relación concreta (de la obra de arte) con un lugar que haya sido el teatro del acontecimiento celebrado». La discusión entre contexto y descontextualización se convirtió desde entonces en capital para entender el concepto del museo en la época contemporánea. La inmediata idea napoleónica del Louvre como «museo universal» chocaba con la consideración, básica para la historia del arte hasta este momento, de «Roma como museo» antiguo y moderno, tal como se evocaba todavía, por ejemplo, en los cuadros de Pannini de 1758, que exaltaban la cualidad de la Ciudad Eterna como museo de las glorias artísticas, fundamentalmente escultóricas y arquitectónicas, de los pasados clásico, renacentista y barroco.

Édouard Pommier, que estudió hace unos años las ideas de Quatremère de Quincy con precisión y detenimiento, señala con claridad como este autor sometió, ya en sus comienzos, a la institución museo a una crítica radical basándose en dos argumentos que continúan abiertos. Por un lado, se sitúan los que conciben el museo como una mera acumulación de objetos, cercano, en ocasiones, al concepto de archivo y, por otro, la realidad del museo, que mezcla dos funciones, en principio,

incompatibles: los que lo ven como un espacio para aficionados y eruditos y centro decisivo para la educación de los artistas, y los que lo conciben como lugar de una celebración patriótica y política. El abandono del proyecto de D´Angiviller hizo olvidar a Quatremère sus iniciales posiciones críticas, ya que, a partir de las disposiciones legales emanadas de la Asamblea Nacional en 1791, el Louvre dejaba de considerarse como «habitación» del rey, para ser visto como un «palacio de las artes y asilo de las Ciencias» y un punto central de instrucción de toda Francia. Es la idea del Louvre como «Liceo universal», del que incluso llega a esbozar su distribución: la planta baja se dedicaba a la enseñanza, en el primer piso se situaban las galerías de cuadros, dibujos, medallas y antigüedades, en la Gran Galería se situaba el museo nacional, es decir, los cuadros de la escuela francesa, y, en el patio, las esculturas de los hombres ilustres de París.

Estas primerísimas discusiones en torno al sentido que debía adquirir el museo, todas ellas anteriores a su apertura el 10 de agosto de 1793, manifiestan la consciencia de la profundidad e importancia del debate en torno al destino de las artes procedentes de las colecciones reales, que se centraba en dos cuestiones. En primer lugar, el nuevo sentido que adquirían las colecciones que debían exponerse fundamentalmente para servir a fines de enseñanza; y, en segundo, la discusión entre distintas concepciones de la historia y cómo éstas debían expresarse en el museo. La polémica, en suma, de cómo debía considerarse, exponerse e interpretar el pasado, en función de unas condiciones políticas radicalmente novedosas.

A partir de los acontecimientos más destructivos de la Revolución, el reto fundamental no era otro que el de salvaguardar y exponer adecuadamente unas obras de arte que se veían como representantes de un periodo histórico caracterizado por su carácter tiránico, pero que no por ello dejaban de considerarse como objetos de gran valor artístico y portantes de significados que se apartaban por completo de los que le había conferido la historia política. «Los principios sagrados de la libertad y de la igualdad no permiten en absoluto dejar por más tiempo bajo los ojos del pueblo francés los monumentos levantados al orgullo, a los prejuicios y a la tiranía», decían los revolucionarios, a lo que se oponía la certeza ilustrada de que merecían ser defendidos por su alto valor estético.

Este era el problema capital que debía abordarse y al que el museo pretendió dar una precisa respuesta. Los violentos acontecimientos de agosto de 1792 con la toma del palacio de las Tullerías (en el mismo edificio del Louvre), la suspensión y poco después encarcelamiento del rey, así como la destrucción de varias estatuas reales en París, llevaron a declaraciones muy radicales de la Asamblea Nacional, como aquella del 14 de agosto en que se afirmaba lo que acabo de citar en el párrafo anterior. La reacción a estas ideas, dentro de la propia Asamblea Nacional, no se hizo esperar y el diputado P. J. Cambon lo expresó con estas palabras: «Es preciso conservar los monumentos artísticos… Respetemos para las artes los monumentos consagrados a esta realeza. Reunámoslos en un solo lugar para formar el “muséum”… Exijo un informe acerca de los medios para formar este monumento que, destruyendo la idea de realeza, conservará las obras maestras conservadas en los detestable palacios de los hasta ahora monarcas».

En paralelo a estas cuestiones, y sobre todo a partir de 1792, se produjo otra discusión, también muy significativa, de la nueva situación. Esta se refería al perfil profesional que habían de tener los futuros responsables del museo. ¿Habían de ser los artistas? ¿O más bien sería más adecuado dejarlo al

cuidado de los verdaderos aficionados, es decir, los entendidos y eruditos? Los protagonistas de esta polémica fueron Roland, el ministro del interior, que defendía la primera postura, y Le Brun, restaurador de pintura, marchante de obras de arte, erudito, conocedor y marido de la famosa pintora Elisabeth Vigée Lebrun (Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Museum national*, Édition et postface par Édouard Pommier, Paris 1992).

Junto a ello, se planteó un tercer punto no menos importante. ¿Cómo debía ordenarse el museo? Este tema también enfrentó a Le Brun con el ministro Rolland. La respuesta del primero fue clara: siguiendo las ideas del tratadista francés de la época de Luis XIV, Roger de Piles, que explicaba la historia del arte como una convivencia de escuelas nacionales, el museo debía ordenarse, preferentemente, por escuelas, sin tener en cuenta el desarrollo de los acontecimientos históricos de tipo político, dinástico o militar, sino más bien una determinada historia del arte que ya comenzaba a perfilarse por aquella época. Le Brun lo expresa con claridad: «Todos los cuadros deben ordenarse por orden de escuelas e indicar por épocas, gracias a cómo serán colocados, el origen, progreso, perfección y, finalmente, la decadencia de las artes». Estas ideas, sin embargo, no eran totalmente nuevas. Busquemos algunos de sus precedentes más inmediatos.

**Memoria y contextualización**

Acabamos de ver cómo, a los ojos de los revolucionarios más radicales, los monumentos y productos de arte de la época inmediatamente anterior integraban, en buena medida, la representación odiosa de un pasado a extinguir. Sin embargo, algunas destrucciones y actos vandálicos, como comenzó a decirse entonces, constituyeron el punto de partida para un proceso de recuperación de obras que ya no se podía apoyar, naturalmente, en el recuerdo y exaltación de un poder monárquico o eclesiástico. La conciencia ilustrada y, todavía con anterioridad, la crítica y teoría del arte, hacía mucho tiempo que habían comenzado a valorar los monumentos y las obras de arte como objetos que poseían un enorme valor por sí mismos y por sus intrínsecas cualidades estéticas.

Ante el peligro de una destrucción indiscriminada de estos valores y cualidades, surgieron nuevas nociones como las de patrimonio o la de museo, así como nuevas miradas hacia la propia historia del arte.

Dejando ahora al margen la primera de estas nociones (patrimonio), nos interesa llamar la atención acerca de las otras dos, es decir, el museo y la historia del arte, como puntos centrales de nuestro razonamiento.

En primer lugar, el museo como reunión de obras de arte procedentes de lugares muy distintos, que iban desde salas de palacios y mansiones, jardines y galerías privadas, a iglesias, monasterios y otros lugares sagrados, provocaba una clara descontextualización, una descontextualización que privaba a esos objetos de sus antiguas cualidades sagradas, cultuales, litúrgicas o representativas. Al instalarse en un museo, la obra de arte perdía en su casi totalidad esa aura mágica que reflejaba en sus formas y materiales los rituales y características de un poder justificado también por el derecho divino, y alcanzaba en compensación una serie de valores inéditos: ante todo su realidad como objeto estético. Acabamos de citar las pioneras palabras del diputado Cambon que, como indicó Pommier, exponen la idea del museo como salvador de las obras de arte del pasado, no tanto como lugar de su protección

física, sino más bien como ubicación desacralizadora debido a la descontextualización que el museo introduce. Las imágenes y las obras de arte dejan de ser objetos simbólicos de un poder que se estima odioso, para convertirse, al perder su primitiva función, en objetos culturales. Para expresarlo en términos benjaminianos, se trata del paso del valor cultual de las obras de arte al sentido expositivo de las mismas, que las hacer perder su «aura».

En este proceso, la obra de arte, descontextualizada y musealizada, se benefició del auge de una disciplina que, por poner una fecha, había alcanzado su mayoría de edad en 1764 con la publicación de la famosa *Historia del Arte en la Antigüedad* del alemán Johann Joachim Winckelmann. Sin embargo, ya mucho antes, en realidad, en las épocas del Renacimiento y Barroco, la disciplina había dado sus primeros pasos en varias publicaciones muy significativas.

Frente a la historia del arte que había propugnado en el siglo XVI el italiano Giorgio Vasari, que narró el desarrollo artístico del Renacimiento italiano como una serie de biografías o «Vidas» de artistas, Winckelmann planteó los cambios de la historia del arte de la Antigüedad, considerada como paradigma del desarrollo artístico, como si se tratara de una evolución biológica, explicándola como una sucesión cronológica de modos o estilos.

Desde un cierto punto de vista, Winckelmann puede ser interpretado como el punto de llegada de reflexiones históricas anteriores, pues ya en el siglo XVII se comenzaron a plantear otras agrupaciones posibles de las obras de arte por encima de las biográficas que había propuesto Vasari.

Giovanni Battista Agucchi, cardenal, diplomático y erudito italiano, había publicado en Roma en 1649 (póstumamente, puesto que el escrito parece datar de 1615) su *Tratado de la pintura*. Allí proponía una división de este arte en siete escuelas distintas: cuatro italianas (romana, veneciana, lombarda y toscana) y tres nórdicas (alemana, flamenca y francesa). En esto fue seguido por el teórico y académico francés Roger de Piles, al que ya hemos mencionado, quien, en su obra *Resumen de la vida de los pintores*, de 1699, dividió la producción pictórica del Renacimiento y, sobre todo, del Barroco, en las siguientes escuelas: romana, veneciana, lombarda, alemana, holandesa y francesa. Cada una de ella respondía a unos criterios distintos de composición, dibujo, colorido y expresión, que eran para el francés los elementos básicos para analizar y comprender una obra de arte.

De Piles llamó la atención sobre los pintores que habían destacado más en cada uno de estos principios y les otorgó una enumeración valorativa. Por su parte, ya a finales del siglo XVIII, entre 1792 y 1796, el abate italiano Luigi Lanzi dividió su *Historia pictórica de Italia* en las siguientes escuelas: florentina, sienesa, romana y napolitana. Hemos de señalar que entre 1780 y 1782 Lanzi, siguiendo estos criterios de escuelas locales, reordenó la florentina Galleria degli Uffizi, de la que era director, y la convirtió en lo que es hoy, fundamentalmente, una galería de pintura.

Galleria degli Uffizi

La idea, por tanto, de estudiar y la de agrupar las obras de arte teniendo como fundamento su procedencia geográfica y la noción de «escuela local» nacional es, contrariamente a lo que se piensa con cierta frecuencia, muy anterior al nacionalismo decimonónico y la aparición del estado-nación. Sin negar, por supuesto, la importancia de este movimiento en el origen de varias de las experiencias museísticas más significativas del siglo XIX, como el Museo de los Monumentos Franceses de Jean Lenoir o el Museo de Historia de Francia de Versalles, lo cierto es que la idea de escuela nacional surge más bien en el mundo del Barroco, sobre todo en su momento tardío, en los escritos de Roger de Piles y en las discusiones de la Academia Francesa del siglo XVII.

La división de la pintura en escuelas no fue la única característica de la nueva concepción de la historia del arte que se iba imponiendo en la Ilustración. Ya hemos señalado los criterios teóricos de análisis que había propuesto Roger de Piles. Se trataba de ideas que, en realidad, habían comenzado a ser planteadas por Giorgio Vasari en 1550, quien, aparte de dividir la historia del arte italiano del Renacimiento en tres períodos (nacimiento, desarrollo y culminación), pues, decía, los «estilos» o «maneras» «como los cuerpos humanos nacen, crecen, envejecen y mueren», analizaba la obras de cada uno de estos períodos según los conceptos de regla, orden, medida, diseño y estilo, es decir, unos criterios estrictamente estéticos y formales.

Como ya hemos dicho, algunas de estas ideas fueron retomadas por Winckelmann, quien en la fecha

señalada de 1764 consagraba de manera definitiva, no sólo la idea de «Historia del Arte» como disciplina, sino también la de «épocas de arte» con los conceptos consabidos de «evolución», segmentada en «inicio», «crecimiento», «esplendor» y «decadencia». Además, el alemán ordenó su libro dividiéndolo en dos partes donde se planteaban, congruentemente con este esquema, dos interpretaciones complementarias de la materia. En la primera, y más larga, Winckelmann ofrece ese desarrollo de la historia del arte describiendo un itinerario que se inicia en la Antigüedad (egipcios, fenicios y persas), pasa por los griegos, que es el período que más le interesa, y termina en los romanos. En la segunda, de mucha mayor brevedad, narra la «Historia del Arte en la Antigüedad, respecto a sus circunstancias temporales externas en relación a los griegos». Se trata de la que denomina «historia» en el sentido más estricto de la palabra, tal como decíamos al principio. Esta «historia» la siente como muy necesaria para comprender, en general, las ciencias y la filosofía, pero todavía más el arte, el cual, nos dice, «se nutre y es apoyado por lo superfluo (Überfluss) y, en muchas ocasiones, por la vanidad (Eitelkeit)». Este sentido «estricto» de la historia proporciona un asidero más preciso para explicarse el devenir y la concreción de las obras de arte, más allá de lo que el alemán denominaba su «superfluidad» y «vanidad», que hace más difícil su análisis y su comprensión concreta y determinada.

La historia del arte, por lo tanto, al menos desde ese texto fundacional que es el escrito de Winckelmann, tuvo siempre en cuenta su relación con las circunstancias históricas, pero, a la vez, se constituyó como tal historia a partir de una reflexión sobre ciertos principios específicos de carácter más bien teórico y predominantemente formal, en buena medida ya presentes en Vasari y en el propio De Piles. En este proceso de delimitación de los intereses y las tareas de la historia del arte, tuvieron pareja importancia las ideas de «desarrollo» o «evolución» (Vasari, Winckelmann), la de escuela local, provincial o nacional (Agucchi, Roger de Piles, Lanzi) y la de la propia individualidad del artista (Vasari, Roger de Piles). Todo lo cual resultó de decisiva importancia a la hora de plantear el orden y la disposición de los nuevos museos públicos que comenzaron a proliferar en Europa a lo largo del siglo XVIII.

Décadas antes de las polémicas en torno a la fundación del Museo del Louvre, la primera discusión en profundidad acerca de cómo debía organizarse un museo se produjo en Viena, en torno a la Galería Pictórica, procedente de las colecciones reunidas por el archiduque Leopoldo Guillermo en su época de gobernador de los Países Bajos (1647-1656). En 1659, el archiduque había fijado su residencia en la ciudad austriaca. Los fondos fueron conservados en el edificio denominado Stallburg, cercano al Palacio Imperial, hasta el año 1776, en que fueron trasladados a una nueva sede, el palacio del Belvedere, paso previo a su definitiva exposición en el Kunsthistorisches Museum de Viena a partir de su apertura al público el 17 de octubre de 1891. La galería de pinturas de este museo vienés tiene, por tanto, su base y su punto de partida en las mencionadas colecciones del archiduque Leopoldo (Gudrun Swowoda (ed.). *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, Viena 2013).

Nos interesa esta colección ya que su evolución, estudio, catalogación y manera de exponerse suscitaron, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, una serie de reflexiones fundamentales en la historia de la museología y los museos que afectan de manera decisiva a nuestro punto de vista, centrado en la relación entre historia y museo.

Hay que recordar que fue en la corte imperial de los Habsburgo donde se produjeron, en fechas muy tempranas, las primeras catalogaciones y catálogos ilustrados de obras de arte. Ya en 1603 Jacob Schrenck von Notzing, conservador de la armería de Fernando II del Tirol en Innsbruck, sin duda la más importante de Europa en su momento, publicó el *Armamentarium Heroicum*, el primer catálogo ilustrado publicado nunca; y en 1660, el pintor David Teniers hizo lo propio, en el llamado *Theatrum Pictoricum*, con las pinturas grabadas del archiduque Leopoldo, por entonces ya instaladas en Viena. Se trata del primer catálogo ilustrado de pinturas que registran los anales.

A partir de esta obra, las colecciones imperiales austriacas gozaron de una serie de catalogaciones, estudios y publicaciones, sobre todo a lo largo del siglo XVIII, cada vez más influidas por las ideas de Roger de Piles y, posteriormente, de Winckelmann, que culminaron en el año 1781, cuando las colecciones del Stallburg fueron trasladadas al Palacio del Belvedere de Viena y ordenadas según los nuevos criterios de clasificación por escuelas nacionales y desarrollos estilísticos, en el contexto de una disciplina en formación, a saber, la historia del arte, según ésta se concebía en aquellos momentos. Por primera vez, estos criterios históricos artísticos fueron expuestos «fácticamente» en las paredes de un museo y no tan sólo en las páginas ilustradas de una publicación.

Esta sistemática dispositiva había sido precedida de otros estudios y publicaciones, posteriores al mencionado *Theatrum Pictoricum* de Teniers, que merece la pena conocer.

En 1720, con las pinturas de la colección leopoldina aún en el Stallburg, se comenzó a realizar el llamado *Inventario Storffer*, obra de Ferdinand Storffer, una preciosa colección de acuarelas a toda plana, distribuida en tres tomos (1720/1730/1733), que nos presenta la disposición de las pinturas, en un orden en el que predominaban los fines eminentemente representativos con los que se concebía la colección. Esto se demostraba tanto a través de la colocación de alguna de las obras, como por el mismo itinerario que se proponía: la galería no era otra que una teatral escenificación del poder de la dinastía de los Habsburgo con un argumento expositivo, predominantemente iconográfico, que seguía una cronología muy precisa. En su comienzo destacaban las figuras del emperador Carlos V y la del archiduque Leopoldo Guillermo, considerados como los fundadores tanto del poder universal de los Habsburgo, el primero de ellos, como de la propia galería, el segundo, y terminaba con la imagen del emperador reinante Carlos VI, al que se consideraba como un nuevo Carlos V, en el cuadro de Francesco Solimena *Gundacker, conde de Altmann, entrega al emperador Carlos VI el catálogo de la Galería de pinturas* (1728). En esta obra se presentaba al emperador, vestido de armadura, recibiendo el catálogo escrito de la colección, que le era entregado por un arrodillado Altmann.

Gundacker, conde de Altmann, entrega al emperador Carlos VI el catálogo de la Galería de pinturas. Francesco Solimena (1728).

Las decenas de acuarelas de Storffer son uno de los testimonios más espectaculares de la museología del siglo XVIII al servicio del absolutismo, plenamente expresivas de cómo todavía, a principios de este siglo, la colección de arte se concebía como una forma más de representación del poder, tal como venía sucediendo desde el siglo XVI. Solo que, ahora, los criterios de presentación se basaban en los principios «barrocos» de ordenación y presentación de simetría, axialidad, centralización en una obra por su mayor importancia y, más aún, por su tamaño, o la posibilidad de realizar contrastes, contraposiciones o «pendants», la mayoría de las veces puramente estéticos y formales.

Este es el contexto en el que, a partir de la década de los sesenta del siglo XVIII, cuando los principios de la Ilustración comienzan a extenderse por toda Europa, esa disposición, barroca y dinástica, de los

cuadros del Stallburg, comienza a verse como vieja y pasada de moda. Por ello en 1776 los cuadros se trasladaron al palacio del Belvedere (1714-1716), obra del arquitecto barroco Jacob von Hildebrandt realizada para el príncipe Eugenio de Saboya. Fue entonces cuando se produjo una nueva, y radicalmente distinta, disposición de las obras, llamada a tener una profunda influencia en la museología de los que luego se denominarán *Old Masters*, museología que llegará hasta nuestros días.

En 1783, en alemán, y en 1784, en francés, Christian Mecheln, conocedor de arte y hombre de negocios, entonces al servicio de la corte austriaca, publicó su *Catálogo de los cuadros de la Galería Imperial de Viena*, explicando los nuevos criterios de exposición de las obras. La nueva disposición de las pinturas ocupaba 22 salas de las dos plantas de la construcción del príncipe de Saboya: en ella los cuadros aparecían numerados, con el nombre de su autor y el título, y se describen de manera ordenada, pared tras pared. Los grabados de la publicación se corresponden siempre con los muros de las habitaciones del edificio, y los cuadros se describen en el catálogo de manera ordenada y comprensible, de izquierda a derecha y de arriba abajo, comenzando en la puerta de entrada y terminando en la de salida.

Lo más importante para nosotros es saber que las pinturas se ordenaban según el criterio de escuelas nacionales y, siempre que fuera posible, como sucedía en la Sala de Rubens, la de Van Dyck y la de Teniers, agrupándolas por autores. Christian Mecheln afirmaba que «en cuanto fuera posible (la ordenación) debería hacerse según una historia del arte visible (*sichtbare*)». Se trataba de conseguir una sistematización clasificatoria y una alineación histórico-artística, que expresamente se comparaba al rigor ordenador que poseían las bibliotecas. Las palabras clave de Mecheln fueron las de orden (*Ordnung*), selección (*Auswahl*) y sistema (*System*): todo un programa ilustrado, del que llamamos la atención por su semejanza con el propuesto por Luigi Lanzi en similares fechas para Florencia en su obra de 1782 La Real Galería de Florencia acrecentada y reordenada…Se abandona, por tanto, cualquier línea interpretativa de la colección que contemplara las funciones ideológicas o ceremoniales que pudieran tener las obras de arte y se aplican únicamente los criterios del conocedor, de manera que la galería se concibe como un «Templo del Arte» (*Kunsttempel*), tal como se reconoció en su propia época. Tiziano, Van Dyck y, sobre todo, Rubens, al que se dedican dos salas, se constituyen en el centro de la colección. En esta línea es posible también observar que, en determinadas paredes, además de estos criterios fundamentales, puede observarse la existencia de ordenaciones parciales basadas en parentescos artísticos de distintos pintores o alusiones a las relaciones entre maestro y discípulo (Nora Fischer, *Kunst nach Ordnung, Auswahl und System. Transformationem der Kaiserlichen Gemäldegalerie im Wien im späten 18 Jahrhundert*, en Gudrun Swowoda (ed., cit.).

Todas estas realizaciones museológicas, tanto la de Viena, como la de París, a las que podríamos añadir otras galerías del siglo XVIII, como la de Düsseldorf (Thomas W. Gaetghens y Louis Marchesano, *Display and Art History. The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, The Getty Research Institute 2011) o la de Dresde (*The Glory of Baroque Dresden: The State Art Collection Dresden*, Misisipi Arts Pavillon 2004)), indican con claridad el nacimiento y consolidación de una tendencia a partir de la segunda mitad de esta centuria que no es otra, como vemos, que la introducción de criterios de historia del arte a la hora de ordenar las colecciones principescas. A ello hay que unir la

presencia, cada vez con mayor poder decisorio, de «conservadores» profesionales, de «conocedores» no solo de la disciplina, sino de la realidad del coleccionismo y de las colecciones italianas y europeas. Sus criterios fueron cada vez más decisivos a la hora de ordenar las obras de arte del pasado, de manera que no está muy lejana la idea de un museo que esté hecho sobre todo para explicar una determinada historia del arte cronológicamente y por escuelas. Así sucedió en Londres a partir de 1824 con su National Gallery. Como es sabido, este museo no parte de la colección real inglesa, sino de compras de pinturas realizadas con fines didácticos, en los que predominaban las obras maestras, algunas de categoría absoluta. El conocimiento de colecciones de pinturas y aun el de la existencia de pinturas individuales que sirvieran a estos discursos históricos resultaba cada vez más imprescindible, y esto solo podían hacerlo los historiadores y los entendidos, no los artistas ni los políticos.

Por consiguiente, tanto el museo, como la historia del arte, se constituyeron en buena medida en instituciones «salvadoras» de las obras de arte del Antiguo Régimen, al introducirlas en el nuevo contexto interpretativo que ambas les proporcionaron.

## Historia y museos: los casos de Versalles (Museo de la Historia de Francia), Berlín (Museo de Historia alemana) y París (Musée D´Orsay)

### 1) Historia, monumento y política: el Museo de la Historia de Francia en Versalles.

Seguir el tema de cómo la historia política, diplomática o militar se introdujo y se desarrolló en los museos europeos de los siglos XIX y XX resulta, evidentemente, imposible. Dejando aparte proyectos y realidades tan importantes como el efímero (1795-1815) Musée des Monuments Françaises, fundado por Alexander Lenoir en el Convento des Petits-Augustins de París, nos centraremos en el Musée d´Histoire de la France, creado por Luis Felipe en Versalles en 1837 (para todo este período y, en realidad, para toda la historia de los museos resulta fundamental la reciente obra de Krzysztof Pomian, Le musée, une histoire mondiale, concebida en tres volúmenes *I. Du trésor au musée*, Paris 2020; *II. L´ancrage européen*, 1789-1850, París 2021; y un tercer volumen a aparecer).

Si el museo de Lenoir tuvo como fin primero la recuperación, en la medida de los posible, de bienes, sobre todo esculturas y monumentos, destruidos por la revolución, el nuevo museo de Luis Felipe se planteó como una recuperación políticamente «reconciliadora» del monumento francés por excelencia, es decir, el palacio de Versalles, reinterpretando el edificio en su totalidad como una exaltación de «toda» la historia de Francia. Por otra parte, frente a la idea todavía romántica de evocación de ambientes del museo de los Petits-Augustins, que incluía incluso «reconstrucciones» de monumentos que nunca existieron, como la «Tumba de Abelardo y Eloísa», el museo de Luis Felipe obedece, desde un punto de vista historiográfico, a los conceptos historicistas de carácter nacionalista que comenzaban a predominar en Europa hacia los años treinta del siglo XIX.

El llamado «rey-ciudadano» comenzó con su idea de recuperar Versalles en 1837, en un proyecto continuado por Napoleón III y por la Tercera República hasta 1875. Dedicado a *Toutes les gloires de la France*, como reza la pomposa inscripción del exterior, es decir, desde los monárquicos legitimistas, a los bonapartistas y republicanos, pretendía ser un resumen de toda la historia francesa desde la época medieval a Napoleón. De la significación que el rey quiso dar a este proyecto da fe su retrato oficial, obra de Franz Winterhalter, fechado en 1841, que lo muestra de cuerpo entero, de uniforme,

con el fondo de la Sala de Batallas de su museo versallesco y mostrando una planta con la distribución arquitectónica de este proyecto.

Museo de la Historia de Francia

La Sala de Batallas, el espacio principal del museo, muestra hasta 36 batallas en pinturas de gran formato, desde la de Tolbiac (496), en la época de Clodoveo, hasta la de Wagram (1809) en Austria, victoria de Napoleón sobre los imperiales, con obras, entre muchos otros artistas, de Gérard, Horace Vernet o Eugène Delacroix. La idea de «reconciliación nacional» que presidía el proyecto, era muy clara si contrastamos esta gran Galería de Batallas con la llamada Sala de la Consagración de Napoleón, en que estaban comprendidas dos obras monumentales, ahora de Jacques-Louis David, tan importantes como *La Consagración* (la original, hoy en el Louvre, y una segunda versión en Versalles), y el *Juramento de las Águilas*. La idea se acentúa al visitar la llamada Sala de las Cruzadas, que Luis Felipe pensó como homenaje a la nobleza más antigua de Francia, opuesta a la Revolución, la nobleza de espada. A ello, habría que añadir la llamada Sala del Imperio, dedicada a batallas de Napoleón, desde la de las Pirámides (1798) a la de Eylau (1802), y la Sala llamada «de 1792», destinada a evocar el tránsito de la monarquía a la república. Recordemos que la primera cayó el 21 de septiembre de este año, y el rey fue ajusticiado el 21 de enero de 1793. (Béatrix Saule (dir.), Yves Gaulupeau, Krzysztof Pomian, Édouard Pommier, *L´Histoire au musée*, Arlés 2004).

Se trataba de una reinvención de Versalles, que no tocaba ni los jardines, ni el salón de los espejos y

los apartamentos de Luis XIV, ni la capilla o el teatro, pero que presentaba con una inmensa cantidad de cuadros, esculturas y objetos (pronto llegó tener 6000 pinturas y 1500 esculturas, y en 2014 conservaba unos 65.000 objetos), una particular de versión de la historia de Francia en el monumento clave de la monarquía recientemente destronada.

Era, con claridad, un museo de Estado con fines eminentemente políticos. Luis Felipe transformó arquitectónicamente varios de los espacios arquitectónicos ya existentes y los decoró al gusto de su época, planteando incluso en algunas de sus galerías, como la de las Cruzadas, un lenguaje declaradamente neogótico. La pieza que estéticamente articulaba esta galería, la Puerta del Hospital de los Caballeros de Rodas, de 1512, fue un regalo de 1837 del sultán Mahamud II al rey de Francia. Convivían, por tanto, originales de época y pinturas del siglo XIX entre las que destacaba la de *La entrada de los cruzados en Constantinopla*, una obra de Eugène Delacroix de 1840, que conmemoraba este famoso hecho de 1204, cuyo original se encuentra hoy en el Louvre.

Este museo de Luis Felipe, hoy recuperado para la visita pública, fue una de las grandes operaciones museológicas del siglo XIX. Nos interesa, no sólo en lo que tiene de operación política, plenamente justificada en su momento desde el punto de vista de búsqueda de una «reconciliación nacional», según pretendía la propaganda de la monarquía de julio, sino, también, como reinterpretación tanto de un monumento que había caído en desuso tras la Revolución, como de la propia historia a través de la pintura, la escultura y de un recorrido espectacular que nos llevaba desde la Edad Media al periodo napoleónico. Las obras instaladas hablan por sí mismas, sin necesidad de comentarios explicativos, predominando, naturalmente, las piezas del siglo XIX, con la significativa excepción ya señalada de la puerta gótica del Hospital de Rodas.

Es lógico que un interés tan coyuntural, a pesar del enorme esfuerzo realizado, no tuviera demasiado éxito. Se trataba de un museo demasiado ideológico y solo ha sido recuperado hace muy pocos años, cuando todas estas batallas, hechos históricos, consagraciones y personajes, en su mayoría, poco o nada significan para la generalidad del público (a excepción, claro, de la figura de Napoleón Bonaparte).

Curiosamente, el efímero museo de Lenoir, desaparecido, como dijimos, en 1815, ha sobrevivido en otro lugar de París y con otras intenciones. En 1879 el gran arquitecto y reinventor del arte gótico Eugène Viollet-le-Duc lo transformó en museo de escultura comparada, que fue abierto al público en el Trocadéro parisino en 1882. Se trataba, sobre todo, de moldes en yeso de grandes obras de la escultura monumental francesa a tamaño natural, que servía tanto para fines educativos, como para llamar la atención sobre la importancia del concepto, todavía en formación, de patrimonio. Desde 1937 instalado en el Palais de Chaillot, edificado sobre el antiguo Trocadéro, recuperó el primitivo nombre de Museo de los monumentos franceses y, desde 2014, forma parte de la llamada *Cité de l´architecture et Patrimoine*.

El caso resulta elocuente y muy expresivo de todo lo que venimos diciendo. Como había sucedido a principios del siglo XIX en el momento de la creación del Louvre, los conceptos de historia del arte se revelaron como los más operativos a la hora de salvaguardar o, en este caso, transformar, un museo que se basaba, sobre todo, en la coyunturalidad de una situación política. En el último ejemplo de los citados, la noción de «patrimonio» y la propia idea disciplinar de «arquitectura», se revelaron más

eficaces, por menos ideológicos, a la hora de exhibir al público no sólo los restos y la memoria del pasado, sino las realizaciones del presente.

### 2) Historia sin arte. El caso del Museo de la Historia de Alemania en Berlín (DDR) 1950-1990

De una manera similar a como Luis Felipe planteó su museo de Versalles, los jerarcas de la Deutsche Demokratische Republik (DDR) decidieron, a partir de 1950, fundar, en el antiguo edificio berlinés del Arsenal (Zeughaus), que desde 1875 había albergado diversas versiones del museo de historia militar alemana, un museo que, inspirado en una concepción marxista-leninista de la historia alemana, expresara el «enfrentamiento entre las fuerzas progresistas y reaccionarias desde la época de la reforma y la guerra de los campesinos (primeras décadas del siglo XVI), hasta la nueva Alemania de 1945». (Mary-Elizabeth Andrews, *«Memory of the Nation»: Making and remaking German history in the Berlin Zeughaus*, Faculty of Arts Jans Social Sciences University of Sydney, 2014).

Museo de Historia alemana

En 1951 se hicieron públicos los fines del museo. Se trataba, en primer lugar, de presentar una

colección de hechos históricos y de recuerdos del pasado a través de grabados, obras de arte y elementos de la cultura material que reflejaran una cierta idea del pasado alemán; además, se debía realizar una presentación clara del desarrollo histórico de la nación, bajo el prisma de las ideas de Karl Marx y Friedrich Engels, considerados como grandes hijos de Alemania; todo ello acompañado de un amplio plan de educación política realizado con ayuda de exposiciones, que debía localizar y cuidar los lugares alemanes que habían tenido relación con la vida del marxismo-leninismo en este país. «Esta nueva institución, decía el *Berliner Zeitung* en marzo de 1950, en la capital de nuestra patria, se convertirá en una convincente expresión de nuestra unidad nacional. El museo mostrará que no son los emperadores, los reyes, ni los líderes militares o los diplomáticos, sino, más bien el pueblo trabajando en la ciudad y en el campo, los que han sido los verdaderos creadores y diseñadores de la historia de Alemania».

La iniciativa, como vemos, no deja lugar a dudas acerca de las intenciones, crasamente políticas, del proyecto, máxime teniendo en cuenta a quiénes se dedicaron las exposiciones de presentación. La primera a Rosa Luxemburgo en 1950, la segunda, al año siguiente, a Karl Liebknecht, y, poco más adelante, en 1953, a Karl Marx, con motivo del 130 centenario su muerte.

El museo se compuso de varias secciones que se articularon en un estricto orden cronológico: la historia hasta el inicio de la guerra de los campesinos en 1525 (un periodo no previsto en un principio); desde esta guerra hasta la revolución de 1848; la Alemania guillermina entre 1848 y 1900; el período de las dos guerras mundiales (1914-1918/1939/1945), viendo sus antecedentes ya desde 1900; desde 1945 hasta la actualidad destacan especialmente personajes como Lenin o Stalin o las realizaciones de la República Popular China y las de las repúblicas populares europeas.

Como es fácil deducir de la abundante documentación, también gráfica, de este museo, sus intenciones eran puramente didácticas y claramente adoctrinadoras. La historia del arte o cualquier tipo de acercamiento estético o cultural se encontraban muy lejos de las intenciones de los responsables del museo.

Ya desde sus inicios se señaló (así ocurre en la parte dedicada a la época medieval) que no se había efectuado ninguna distinción entre réplicas, modelos y originales, algo que, en realidad, sucedía a lo largo de todo el recorrido, en el que predominaba el material impreso, muy a menudo a través de reproducciones. Se acentuaba de esta manera el carácter histórico de la selección de objetos y documentos con los consabidos fines comunicativos y adoctrinadores. «(El museo) ofrecía, decía el historiador Fritz Klein ya en el año 2000, un texto escrito claramente didáctico en los muros, complementado por imágenes e ilustraciones y, además, un material didáctico en las vitrinas…La naturaleza de este sistema de exposición es consecuencia de la falta de objetos, imposible de solucionar en corto espacio de tiempo. Pero también refleja una cierta unilateralidad de la naturaleza de la tarea. El objetivo era una instrucción intensiva y abigarrada que lleva inevitablemente a un exceso de texto».

Como decimos, las intenciones del museo sobrepasaban con mucho lo meramente informativo y exegético de los objetos en sí, para adentrarse en una visión de la historia muy determinada y sesgada. Estos objetivos se cumplen con mucho mayor facilidad cuando el material gráfico se emplea como una mera ilustración de un hecho o de un personaje concreto, una época o una dinastía, y el

acento se pone en el texto. El mensaje alcanzará más rápidamente su efecto si el objeto, además, no es específicamente artístico. Para el adoctrinamiento, las obras de arte impiden una lectura inequívoca y dirigida y constituyen al final un estorbo.

Curiosamente, en un ambiente social, cultural y político como es el de la España actual, se producen actitudes y museologías paralelas. En la actual presentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, no hay, en efecto, textos en las paredes, pero sí, y en abundancia, en las vitrinas de prácticamente todas las salas. Nos enfrentamos a una tendencia de unir las ideas de museo y archivo, considerando, en buena medida, la obra de arte como documento: una vieja discusión a la que ya hemos aludido. Como acabamos de señalar que sucedía con el museo de Historia Alemana de la DDR, en el Reina Sofía no se duda en acudir a la inserción de las denominadas «copias de exposición» para documentar obras, por ejemplo, de arquitectos como Bruno Taut o Le Corbusier entre otros, expuestas al mismo nivel que los originales, como igualmente sucede con la presentación de facsímiles (*Les Halles*, de Victor Baltard).

Es posible, sin embargo, establecer una línea de continuidad entre los primeros museos dinásticos y algunos de los descaradamente históricos de la época contemporánea. Todos ellos realizan una presentación «argumental» de la materia. En la disposición barroca del Stallburg de Viena, antes del traslado de los cuadros al Belvedere y, posteriormente, al Kunsthistoriches Museum, destacaba la importancia significativa que se daba a las imágenes de alguno de los protagonistas políticos de la Casa de Habsburgo, aunque siempre acababa por interesar más la obra de arte en sí, que un discurso de poder crasamente iconográfico. Es claro, por otra parte, que se trataba, en este caso, de grandes obras maestras de Tiziano, Giorgione, Brueghel o Rubens, buena parte de ellas coleccionadas por el archiduque Leopoldo Guillermo en siglo XVII. La exaltación del poder político venía más de la obra de arte en sí, que de la imagen de un personaje o acontecimiento.

El museo de Luis Felipe de 1837 todavía no necesita textos. El argumento se deduce de los títulos de sus salas y galerías y de la claridad de los hechos, fundamentalmente batallas, allí representados. La elocuencia del conjunto viene del tamaño monumental de las telas y de una espectacular y grandilocuente composición de los acontecimientos relatados. Pero ya su cualidad, y calidad como obras de arte, importa mucho menos que en otras épocas. Ya no es una galería principesca, sino un «panorama» (los llamados «panoramas», que comenzaban por entonces a estar en boga en las ciudades europeas y americanas, tenían como uno de los temas más recurrentes de su iconografía, precisamente, la representación de batallas) de la historia al gusto del siglo XIX y con intereses groseramente políticos. La prueba de esta coyunturalidad es su pronto fracaso, su cierre y el progresivo traslado de algunas de sus escasas obras maestras (las de David, Gros o Delacroix) al museo del Louvre.

El didactismo de los museos de historia del siglo XX, que hemos significado en el caso de Berlín, cierra desde el punto de vista conceptual, a mediados del siglo XX, un ciclo que, sin embargo, continúa vivo en países y ciudades con pretensiones de elaborar (y manipular) su pasado. Es el texto, uno de los lugares favoritos de refugio de la doctrina, y en tantas ocasiones de la propia historia, lo que ahora predomina. La imagen y la obra de arte, cuando esta aparece, se convierte en documento: el museo quiere ser «archivo».

### 3) ¿Historia del arte, versus historia? (París Musée D´Orsay)

París, como capital cultural de Europa a lo largo del siglo XIX, atesoró una buena parte de la pintura y escultura que se produjo en Francia y, sobre todo, en la propia ciudad y sus alrededores, a lo largo de la centuria. Nos referimos a las obras maestras del neoclasicismo, romanticismo, realismo, impresionismo etc…que se realizaron en Francia y, fundamentalmente, en su capital. A finales del siglo XX, estas formaban parte, sobre todo, de las colecciones del museo del Louvre (del neoclasicismo al realismo), del museo del Jeu de Paume (impresionistas, post-impresionistas y neoimpresionistas) o, sencillamente, se guardaban en depósitos y almacenes.

En 1977 fue inaugurado en el barrio parisino de Les Halles el Centre Georges Pompidou, que, entre otras muchas dependencias y servicios, albergaba las colecciones nacionales de pintura del siglo XX, hasta el momento expuestas en un edifico del Trocadéro; en 1981 se inauguraba el que se llamó Grand Louvre, que ampliaba y reorganizaba las vastas colecciones de este museo; en 1986 hacía lo propio el nuevo museo d´Orsay, que actuaba como lazo de unión entre las colecciones del Louvre y las del Centre Pompidou. Albergaba obras de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, muchas de las cuales, impresionistas y post-impresionistas, habían estado hacinadas en el Jeu de Paume o, como hemos visto, ni siquiera se exponían.

Museo d’Orsay

Se trata, esta de París, observada a unos cuarenta años de distancia, de una de las mayores operaciones culturales y museológicas de todos los tiempos, que ha suscitado miles de libros, artículos y comentarios. Aquí solo nos va a interesar un aspecto, referido al último de los museos creados, es decir, el Musée d´Orsay (Andrea Kupfer Schneider, *Creating the Musée d´Orsay. The Politics of Culture in France*, Pennsylvania 1998).

Para exponer con la importancia debida las amplísimas colecciones nacionales de la segunda mitad del siglo XIX se optó, tras muchas vacilaciones, por acondicionar un gran edificio de 1900 que en su origen había sido una estación de tren: la estación d´Orsay, obra de Victor Laloux, situada en el muelle del Sena del mismo nombre, casi enfrente del museo del Louvre, en la margen izquierda del río. Tampoco nos vamos a centrar en el polémico proyecto arquitectónico y museográfico, obra, al final, de la arquitecta italiana Gae Aulenti. Nos interesa más destacar uno de los aspectos que más llamó la atención en su momento (finales de los ochenta), y que hoy permanece relativamente olvidado.

El proyecto expositivo debía comprender no sólo el arte francés del siglo que crítica e

historiográficamente había sido señalado como el arte por excelencia de la época, es decir, y resumiendo, el realismo, el impresionismo, y el post-impresionismo, sino también el arte oficial, triunfante en la época del Segundo Imperio (1852-1870) y de la Tercera República durante su primera mitad, esto es, hasta los primeros años del siglo XX. En los ochenta del siglo pasado, habían comenzado a interesar también, además del modernismo y del post-impresionismo, el historicismo y el arte «pompier», denigrados, sobre todo este último, por el gusto vanguardista que empieza a imponerse desde la Primera Guerra Mundial. Esta era la idea que dominaba la historiografía artística hasta, más menos, el inicio de los setenta, cuando comenzó a hablarse descaradamente de «post-modernismo». En ese contexto toma forma el nuevo museo parisino destinado al arte del siglo XIX.

Con ser muy polémica una opción museológica que mezclaba tradiciones estéticas consideradas hasta entonces como incompatibles, el proyecto acabó siendo aceptado y justificado gracias, sobre todo, al pensamiento posmoderno que, como hemos dicho, entonces triunfaba en Francia y en el resto del mundo occidental. Pero sobre esto último, perfectamente conocido por lo demás, preferimos no insistir.

Menos sabida es la discusión, mucho más sorda, que enfrentó a los conservadores de museos encargados de esta operación. Por un lado, Michel Laclotte, que había estado al frente del proceso del Grand Louvre desde 1982, establecimiento del que fue director entre 1987 y 1994, y Françoise Cachin, ex conservadora del Pompidou y una de las creadoras del proyecto Orsay desde 1978, museo del que fue directora desde su inauguración en 1984 hasta el año 1994; por el otro lado, diversos historiadores franceses apoyados en su momento por la Presidencia de la República.

El proyecto Orsay comenzó a concebirse siendo presidente Georges Pompidou (1969-1974), siguió madurando con Valéry Giscard D´Estaing (1974-1981), ambos políticos conservadores, y se inauguró en la era del socialista François Mitterrand (1981-1995). Mitterrand nombró vicepresidente de la institución, ya en las etapas finales del proyecto, en los inicios de su mandato, a la historiadora, también socialista, Madelaine Rebérioux, con la finalidad de introducir un punto de vista histórico y social en la disposición final de las colecciones.

Este punto de vista, que trataba de explicar las imágenes artísticas incardinándolas en los acontecimientos históricos, hacía afirmar a Rebérioux que un museo, incluso un museo de arte, «puede llegar a convertirse en un lugar de historia». Por otra parte pensaba que la dimensión histórica de un museo como Orsay estaba ya decidida desde la propia elección del sitio, en este caso una estación de tren diseñada por Laloux, símbolo de algo tan propio del siglo XIX como el transporte por ferrocarril, sin olvidar, por la misma importancia que esta opción otorgaba a la industria, otro de los aspectos decisivos de la cultura del siglo, que se manifestaba en la arquitectura, en hierro y piedra, del edificio.

En su afán por introducir la historia en el museo, Rebérioux se apoyaba en la entonces pujante y aun novedosa «historia cultural». Desde luego las imágenes, artísticas o no, se venían utilizando desde hacía años como simple documentación sobre el pasado. Pero ahora se discutía otra cosa: ¿había que tratar las obras como objetos con un valor en sí mismos, o considerarlos mera ilustración de situaciones o hecho históricos? La historiadora censuraba, apoyándose en las ideas de Louis Althusser y las del pensamiento marxista de su época, la llamada «ideología del creador», esto es, del artista,

así como el culto, más o menos sacralizado, de la «Belleza». Prefería representarse al artista en términos materialistas, es decir, menos como creador de belleza, que como «creador de sociedad y productor de historia». «El museo», decía, «se ha identificado habitualmente con un lugar destinado a la exposición de esa cosa abstracta que es la Belleza, dejando a un lado la sociedad. En la misma línea, se ha conceptuado al conservador como un "Merlín el encantador" que piensa que las obras de arte encuentran su justificación en sí mismas».

Por ello la historiadora criticaba, también desde un punto de vista materialista, la presentación aislada, deliberadamente «bella», de las obras de arte, típica de los museos, algunos de cuyos orígenes acabamos de señalar. Algo, como demostró Pierre Bourdieu en su famoso libro de 1968 *L´amour de l´Art*, que no había servido para atraer al público, ni para modificar esencialmente su cultura. Según este filósofo solo volvían a visitar los museos, tras sus visitas escolares obligatorias, los miembros de la sociedad «bien educada», procedentes en su mayoría de las clases medias altas y altas, con una excelente formación previa en buena medida procedente de un entorno social y familiar, alto y medio alto, muy determinado. El porvenir, sostenía Rebérioux, se cifraba en fundar los sistemas de exposición de los museos en «una historia cultural tomada en sus dimensiones sociales».

Se trataba, por tanto, de introducir, por un lado, la historia social y sus objetos y documentos más cotidianos en el sistema expositivo del Museo d´Orsay, y de referirlos a la imagen de esta historia que con tanta frecuencia aparecía en los cuadros y esculturas del siglo XIX: desde estaciones de ferrocarril, a máquinas o instrumentos de la vida diaria, escenas de la cotidianidad obrera y, sobre todo, burguesa, de las que tan rica era la pintura francesa de la época. Por otro lado, se proponía una ordenación cronológica del museo que tuviera como hitos algunos de los grandes momentos de la historia social francesa de esta centuria: la Revolución de 1848 o el levantamiento de la Comuna de 1871, para terminar, en 1918, con el fin de la Primera Guerra Mundial. Rebérioux afirmaba que no hay más corte cronológico aceptable que el político, ya que ni las artes, ni la economía, ni la sociedad, se prestan a otros juegos. «La política», sostenía, «engendra lo cultural».

La discusión en torno a estas ideas fue virulenta, como se manifiesta, no sólo en la prensa de la época, sino, por ejemplo, en el numero de 1987 de la revista *Le débat* dedicado a este tema y de donde se han recogido las anteriores manifestaciones (*Le débat. Histoire, politique, société* / Éditions Gallimard, Paris 1987).

Kunsthistoriches Museum de Viena

Finalmente, como es sabido, el museo d´Orsay se convirtió en un museo pluridisciplinar, aunque centrado en la pintura y la escultura, en el que conviven, como ya se ha dicho, tanto las obras «vanguardistas» como las historicistas, las eclécticas y el «pompier» de calidad, y en el que los aspectos referidos a una historia social se relegaron a lugares y contenidos marginales, fundamentalmente, tres: vitrinas de la historia de Francia en la planta baja; una línea del tiempo, el denominado *passage des dates*, que muestra la historia del siglo XIX por medios audiovisuales; y una sección sobre la prensa. De todo lo cual se quejaba Madeleine Rebérioux en su contribución en *Le débat* de 1987. No se admitieron tampoco reconstrucciones de ambientes históricos ni, mucho menos, *period rooms*, tan queridos de los museos americanos del siglo XX e incluso de algunas salas del Louvre, sobre todo en el Departamento de Artes Decorativas, aun mantenidas así tras su reforma.

Fue Françoise Cachin, apoyada por Michel Laclotte, quien hizo finalmente prevalecer la posición metodológica y crítica de la disciplina de la historia del arte en lo referido al contenido expositivo del museo. En una conversación de Cachin con Krzysztof Pomian, publicada en el número de la revista que hemos citado, se manifiesta al respecto con enorme claridad.

Cachin pensaba desde el primer momento en un museo abierto y pluridisciplinar, que mostrara las obras de arte del siglo XIX (pintura, escultura, artes aplicadas…) con la mayor amplitud y libertad posibles y con la posibilidad de abrir al máximo el abanico cultural. El discurso que produjeran estas

obras de arte había de ser el de ellas mismas, que no es otro sino el de la historia del arte. Por ello proponía, para una adecuada «contextualización histórica», la realización, a lo largo del recorrido, de exposiciones dosier de carácter temático, siempre ancladas en el contenido artístico del museo, del tipo, por ejemplo, «Émile Zola como crítico de arte» o «Los hermanos Goncourt como coleccionistas». Las yuxtaposiciones con las obras esenciales del museo debían de ser, sin embargo, relativas y debían abordarse, sobre todo, desde puntos de vista coordinados con las obras de arte y, en cierta medida, subordinados respecto a ellas y su época.

Lo «visual», dice, debe primar siempre sobre el documento o «sobre el tan a menudo triste» panel didáctico, que no aparecerá en el museo, sino en los «textos de sala» que pueden ser leídos voluntariamente por el visitante. Orsay, decía Cachin, no pretende ser ni la reconstrucción de una época, ni, naturalmente, un museo didáctico.

En realidad, lo que se estaba planteando en esta polémica, era la posibilidad de analizar y presentar el arte moderno desde los puntos de vista de la autonomía del objeto y de sus valores puramente estéticos o, por el contrario, la de su exposición desde otros parámetros más contextualizadores. Por las mismas fechas de la creación del museo, la crítica e historiadora del arte americana Patricia Mainardi, especialista en el arte del siglo XIX y sus instituciones, criticaba al nuevo museo de París, y reclamaba la necesidad de comprender el contexto histórico de la obra de arte en su plenitud. En su opinión, Orsay hacia esto solo a la mitad, ya que presentaba los objetos decorativos como «simples variaciones de estilo» de las obras y los géneros considerados principales, la pintura y la escultura, de manera que el museo no hacía otras cosas que imponer sus leyes y su peculiar lectura de la historia, una historia, en definitiva, formalista. Según Mainardi, ni la posición de Rebérioux, claramente didáctica y aleccionadora, ni la más arraigada en la tradición formalista típica del museo de Laclotte y Cachin, solucionaban el problema de la contextualización de las obras de arte tal como se había planteado en Orsay (Patricia Mainardi, «Postmodern History at the Musée d´Orsay», *October*, 41, January 1987).

Otro motivo de enfrentamiento entre historiadores y conservadores de museo en esta discusión parisina, fue el de las fechas de comienzo y fin de las obras de arte a exponer. La primera idea de mostrar obras desde 1863 hasta 1914 fue sustituida, en lo que se refiere a la última, por la de 1905. Una obra como la célebre pintura de Henri Matisse, *Lujo, calma, voluptuosidad*, pintada en 1904, ha estado expuesta, a lo largo de las últimas décadas, como fin de recorrido en Orsay, mientras hoy se encuentra, como inicio de la pintura de vanguardia del siglo XX, en el Pompidou.

Como recuerda Cachin, desde el punto de vista de la historia del arte, y antes de la eclosión de las vanguardias, ya había sucedido todo en 1905, y no digamos en 1914…. Esto, respecto al final. Y en lo que se refiere al comienzo, los años cincuenta del siglo XIX consolidan la separación entre las opciones de Ingres, como paso a la Academia, y la de Delacroix, como paso imprescindible a la Vanguardia. 1863 se considera un año crucial, ya que es el de la ejecución de *Olimpia* de Manet y del *Nacimiento de Venus*, de Cabanel, dos de los iconos actuales del museo, y dos interpretaciones absolutamente opuestas del desnudo femenino en la pintura del siglo XIX. Es claro que, según señaló la anteriormente mencionada Mainardi, Rebérioux, de quien fue la idea de hace coincidir los hitos históricos con las divisiones esenciales cronológicas del museo, señalaba sus fechas por su importancia histórica y política, sin tener era cuenta la evolución de la pintura por sí misma.

Las ideas de Françoise Cachin, Michel Laclotte y el resto de conservadores de museos, acabaron finalmente imponiéndose. «La fuerza de las obras habla por sí misma, y la historia, en un museo de arte, es la historia del arte», concluía la primera.

**Cantidad/calidad, obra de arte/documento, museo de arte/archivo**

Ya en 1996 el filósofo y pensador ruso Boris Groys, reflexionando desde Alemania, varios años después de la caída del muro, afirmaba que el museo había pasado a convertirse en la institución «más característica de la modernidad». La colección, una vez perdida su carácter sacro, algo que se había producido en el período secularizado de la Ilustración, habría hecho cada vez más difícil «confiar en la memoria eterna de Dios o en las leyes eternas de la razón y la naturaleza». La imposibilidad por parte del museo para conseguir una identidad, «incluida una identidad cultural», explica la creación de una «memoria artificial, un archivo cultural, un museo: para preservar en forma corporal recuerdos como libros, fotografías o artefactos. La subjetividad moderna solo puede definirse a sí misma a través del coleccionismo» (Borys Groys, «Coleccionar o ser coleccionado» en *La lógica de la colección y otros ensayos*, edición y traducción de Manuel Fontán del Junco, Madrid 2021).

Según Groys la cuestión es qué trasladar, de lo que denomina «el basurero de la historia», al espacio del museo. «¿Qué hacer con toda la basura cultural?», «¿Qué perdura?», se pregunta, y contesta que «perduran demasiadas cosas».

Y un año después, en 1997, Groys, en la introducción a su mencionado libro (*El museo en la era de los medios de comunicación*) afirmaba lo siguiente: «Otro peligro, inmanente al museo, es el de convertir en mirada total la mirada museológica y concebir el mundo entero como un museo, con lo que la frontera entre este y el espacio exterior desaparece. El museo deviene entonces ideología. De hecho, las ideologías de la modernidad pueden ser interpretadas como diferentes transposiciones de la mirada museológica al todo del mundo. En cierto sentido, se puede incluso afirmar que una transferencia como esa es la operación ideológica por excelencia, el acto que constituye una ideología como tal. Toda ideología, a fin de cuentas, excluye la posibilidad de un espacio exterior: una ideología es esencialmente una vindicación de una visión de conjunto que lo explique todo, la pretensión de una visibilidad absoluta». Y un poco más adelante: «Ese espacio de la reflexión puede controlarse cuando es el espacio finito del museo real, pero comienza a escapar a todo control tan pronto como el mundo entero es imaginado como un museo, y es el museo como institución…el que sugiere una mirada museológica total».

Groys formulaba sus cuestiones desde el momento histórico de la reciente extinción de la URSS y el de la reaparición de diversos estados-nación que reclamaban una «nueva» memoria histórica. Pero también desde el punto de vista de una institución como era la del museo, criticada profundamente por las vanguardias y otros movimientos del siglo XX como un espacio que separaba la vida del arte, dividiendo el mundo de su representación museal: la ideología de la modernidad, dice, no es tanto introducir la «vida» en el museo, como la de plantear una mirada museológica hacia «todo el mundo», es decir, cuando «el mundo entero es imaginado como museo».

Museo Vaticano

La idea aparece con claridad en la obra de Roberto Jacoby (nacido en 1944, artista y sociólogo argentino de escaso interés), *Mensaje en el DiTella* (1968-2011: manifiesto sobre pizarra, teletipo y póster), que hoy se exhibe en la permanente del Museo Reina Sofía. En el texto sobre pizarra se afirma que «Vanguardia es el movimiento de pensamiento que niega permanentemente el arte y afirma permanentemente la historia. Todos los fenómenos de la vida social se han convertido en materia estética…Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social». Nada que no se salga de una serie de tópicos acerca del arte del siglo XX, archirrepetidos desde Marcel Duchamp y, no digamos, desde Mayo de 1968.

Si nos paramos a reflexionar sobre determinadas propuestas museológicas actuales se observa la perspicacia de las palabras de Groys hace ya más de veinte años cuando afirmaba que: «Los museos son lugares en los que la basura cultural e histórica es procesada y convertida en identidades culturales». Algo parecido, en suma, a la reciente reinstalación de las colecciones de arte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, en donde se presenta una interpretación de la creación artística actual (española, latinoamericana e internacional) que, al pretender mostrar el sueño moderno de la unión entre vida y arte, sugiere esa «mirada museológica total» de la que habla

Groys. El mencionado Jacoby concluye de esta manera: «Es la vida la que cuenta, es la historia de estos años que vienen en la creación de la obra de arte colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad por el hombre».

Como esa «mirada museológica total», en realidad, no resulta posible, ya que siempre es necesaria una selección, ésta se produce, en el caso madrileño del Reina Sofía, cargada de subjetivismo e ideología, un peligro ya señalado por el ruso y que tan nítida y directa resulta en la obra, sin ningún matiz, de Jacoby. Pocas veces la presencia de la historia, y en este caso una historia actual con fuertes rasgos de la inmediatez periodística y coyuntural, aparece tan absolutamente clara como en el «Episodio 8», *Éxodo y vida común* o en el «Episodio 5», *Los enemigos de la poesía: resistencias en América Latina*, tal como se denominan estas nuevas partes del museo.

En el primero de los episodios destacan las salas dedicadas a acontecimientos históricos de las últimas décadas en España. Así aparece un pequeño espacio consagrado al hundimiento del petrolero Prestige en 2002 y un segundo a las manifestaciones del 15 M en 2011, con obras de carácter muy coyuntural (a pesar de tratarse de parte de la colección permanente) y casi siempre de escasa calidad y consistencia. Se saca a relucir también el auge y pinchazo de la burbuja inmobiliaria en nuestro país a partir de 2008, ilustrados por episodios como el de la construcción del edificio Ripalda en Valencia, obra del arquitecto Antonio Escario.

Se trata del último capítulo cronológico en el nuevo sistema expositivo del museo, aunque muy fácilmente puede ser el primero con que el visitante se topa. Según se escribe en el cartel de sala de esta parte de la colección, «…en sus diversas bifurcaciones funciona como un ensayo visual que revisa las derrotas del siglo XX, a las que no son ajenas las condiciones materiales en las que se producen las obras de arte». Para terminar diciendo, optimista e ingenuamente, que «Entendidas como síntoma y elemento contextual de su elemento histórico, también pueden servir de herramienta para cuestionarla o superarla».

Esta nueva propuesta museológica desdeña deliberadamente, y sin ningún tipo de explicación teórica convincente, aparte de vagas alusiones a argumentos como el de establecer «miradas cruzadas», cualquier ordenación cronológica de la materia expositiva. La actual presentación del Reina Sofía, por otra parte, es un ejemplo inmejorable de cómo la unión entre arte, entorno político e historia puede aparecer en un museo, a través de la mezcla de obras de arte, publicaciones y documentos de archivo, cargada de ideología, apenas disimulada con alusiones a «lo contextual». Plantea también la discusión, que ya hemos mencionado, acerca de los límites y las diversas interpretaciones sobre la calidad y el interés estético e histórico-artístico. Si a los primeros conservadores del Museo d´Orsay les interesaba, ante todo, la calidad de la obra de arte, fuera ésta de Manet o de Cabanel, en la actual presentación del Reina Sofía prima sobre todo destacar el presunto impacto cultural y político del tema elegido para un determinado espacio, así como la cualidad «imponente» y provocadora del objeto o la imagen que se expone.

Desde cierto punto de vista las polémicas y discusiones en torno a lo que se debía mostrar en un museo y cómo ello había de hacerse, no habían variado mucho desde finales del siglo XVIII, en el momento de la fundación del museo del Louvre, y los inicios de los ochenta del siglo XX en la víspera de la fundación del Musée d´Orsay. Si Françoise Cachin afirmaba con rotundidad que «es la calidad lo

que queremos privilegiar, tanto en las pinturas oficiales (es decir, las académicas), como en las demás (las vanguardistas)», Rebérioux clamaba por exponer, cercanos a las obras maestras, objetos que expresaran una historia cultural en sus dimensiones sociales. La vuelta de tuerca actual es, como agudamente señalaba Groys hace veinte años, la del planteamiento de esa mirada museológica hacia «todo el mundo», una mirada cargada de ideología y, en realidad, de muy escaso interés.

A finales del XVIII, en la polémica entre el ministro Roland y el erudito Le Brun, se enfrentaron posturas igualmente encontradas. En una carta del 25 de Diciembre del año I de la República (1792) el ministro Roland recomendaba no mezclar demasiado las diversas escuelas, ya que era una «idea extraña» eso de creer que sea conveniente comparar el arte de las diferentes épocas, así como la de contrastar la manera de pintar de cada uno de los maestros. Según su opinión, siempre sería mejor buscar lo bello de todos los géneros, con el fin de poder contemplar «ideas grandes», y no tanto divertirse en comparaciones que consideraba estériles. Roland continuaba así: «Por otra parte el Museum no es exclusivamente un lugar de estudio. Es un jardín (*parterre*) que es necesario esmaltar de los colores más brillantes; es preciso que interese a los aficionados, sin cesar de divertir a los curiosos. Se trata del bien de todo el mundo. Todo el mundo tiene el derecho a disfrutar de él. Es vuestra misión exponer este regocijo de la forma más cercana a todo el mundo». En resumidas cuentas, lo que el ministro venía a sostener era una visión en cierta manera «popular». Observemos que repite por tres veces la expresión «todo el mundo»: cultiva un concepto de museo ajeno a las especulaciones de los eruditos, conocedores e incipientes historiadores. El museo no debía por tanto limitarse a ser una selección de obras maestras y de alta calidad; le correspondía más bien ser un «jardín» en el que las obras de arte debían destacar más que nada por el brillo de sus colores. Con ello se oponía tanto a Le Brun y los que pensaban que el museo había de ser «la reunión de todo lo que la naturaleza y el arte han producido de más raro y precioso. Un museo es el templo de la naturaleza y el genio», como a la idea del museo como libro abierto de historia del arte, que hemos mencionado más arriba.

Es este, el de calidad y la cantidad de las obras a exponer, un tema que preocupó a buena parte de las autoridades administrativas encargadas de las Bellas Artes en la Europa del siglo XIX. Ello era debido, fundamentalmente, a la avalancha de obras de todo tipo, principalmente las que procedían de iglesias, catedrales e institutos religiosos, que era necesario proteger, conservar y, en su caso, exponer. En España, tras las desamortizaciones de los años treinta del siglo XIX se crearon las llamadas Comisiones de Monumentos, las cuales distinguieron tres tipos de obras de arte: las obras de calidad, que se enviaban a Madrid para la formación de un museo nacional, el futuro Museo de La Trinidad (fundado en 1837, y fusionado con el Prado en 1870), las de segundo orden, origen de los museos provinciales, y las desechables.

Fue, por tanto, una auténtica necesidad la que determinó una selección determinada de las obras, que iba desde las obras maestras, a las meras imágenes devocionales o, simplemente, documentales. De esta discusión entre cantidad y calidad, se pasó a otra polémica: la de distinguir entre la obra de arte considerada como tal, es decir, teniendo en cuenta su cualidades formales y estéticas, y la valoración de la obra de arte como documento, con independencia de sus cualidades propiamente estéticas. Ya hemos visto que en esta clasificación, la historia del arte y el museo tenían, otra vez, mucho que decir, y así lo hicieron.

No es este el momento de seguir esta cuestión a lo largo de los siglos XIX y XX, tema que dejamos para otra ocasión, pero sí el de observar que la dialéctica entre la obra de arte y el documento señala una profunda crisis del museo como institución, crisis que atravesó buena parte del siglo XIX y solo pudo salvarse tras los años setenta de la presente centuria.

La «redención» teórica del denominado «museo/mausoleo» (Theodor W. Adorno, «Museo Valéry Proust» en *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad*, Edición española, Madrid 2008 (1977)), que tanto criticaron las vanguardias, se llevó a cabo desde diversos puntos de vista. Uno de ellos fue, paradójicamente, el concepto de «archivo» como forma de conservar la memoria y los restos del pasado, una idea recuperada por la museología contemporánea, en la que se insiste con frecuencia en el término «archivo» como un punto recurrente de referencia (Ana María Guasch, «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», *Materia* 5, 2005).

El concepto de archivo estuvo muy ligado a ciertas prácticas de artistas de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, interesados por la fotografía, como el ruso Alexander Rodchenko o los alemanes John Heartfield y August Sanders, para ser retomado, por ejemplo, por el apropiacionismo del *Independent Groupe* (IG) británico de los años cincuenta, uno de los precedentes del *Pop Art*. No olvidemos al americano Robert Rauschenberg y, poco después, el Arte Conceptual. Por otra parte, la puesta al día del concepto de archivo ha encontrado apoyo en la revalorización y más amplio conocimiento, en los últimos años, de la obra del historiador del arte Aby Warburg y su peculiar uso de la imagen, sobre todo en su no terminado atlas *Mnemosyne* (1924-1929) (Edición de Martin Warnke; edición española a cargo de Fernando Checa 2012) y en la no menos peculiar manera de plantear su trabajo del filósofo alemán Walter Benjamin, fundamentalmente en su también inacabado proyecto *Obra de los pasajes* (Edición española, traducción de Juan Barja, Madrid, 2013 y 2015).

Sería desviarnos mucho de nuestras intenciones en este trabajo realizar siquiera un resumen no sólo de la obra de estos dos últimos autores, sino también de lo que supusieron los precedentes artísticos mencionados. En su importante artículo *An Archival Impulse* (Octubre 11, 2014), Hal Foster destacó algunos de los métodos de trabajo de los artistas que denomina «archivistas», es decir, los correspondientes al «inventario», las «muestras» o el «almacenamiento», a la vez que considera a Internet como el dispositivo más eficaz para la confección de archivos que, además, poseen la ventaja, a través de su interactividad, de alcanzar con facilidad los deseados fines «interrelacionales».

El propio Foster señala en este trabajo de 2014 que el arte «archivístico», en el que incluye la obra de Thomas Hischnorn, Tacita Dean o Sam Durant, es algo distinto del arte enfocado en el museo, a pesar de las afinidades que tendencias recientes encuentran entre el artista y el *curator* y de que varios artistas de esta tendencia continúen jugando con la categoría de «colección» u ordenen sus materiales con la lógica «casi archivística» de la cita, la yuxtaposición, la unión de textos y objetos, o la presentación de su obra por medio de una arquitectura «casi al modo de archivo».

Esta tendencia artística, por lo demás ya presente en el mismo Marcel Duchamp, resulta hoy en día muy recurrente en multitud de exposiciones de galerías de arte contemporáneo o en museos. Por ejemplo, en este recompuesto Reina Sofía de Madrid, con todas su reiterativas pretensiones de novedad. Sin embargo, no por ello deja de ser, simplemente, una opción diversa, procedente en buena medida de los artistas que acabamos de mencionar. Se trata, es verdad, de ideas muy distintas de los conceptos barrocos de simetría, contraste, etc. Pero, en definitiva, no son sino otra opción que no deja de estar profundamente anclada en las vanguardias dadaístas y surrealistas de hace cien años, los cuales, en el caso del Reina Sofía, se presentan en un espacio y planta diferente, conveniente (y no muy dialécticamente) separados. Por no olvidar las sugestivas maneras de estudiar y presentar el tema de la memoria visual por parte de historiadores del arte de principios del siglo XX como el alemán Aby Warburg. A pesar de las apariencias de novedad, y de pretendidos escándalos, nada nuevo bajo el Sol.

Terminaremos con un caso actual, todavía en curso de ejecución. Se trata del llamado Museo de Colecciones Reales, que se nutrirá de los fondos de esa procedencia conservados por Patrimonio Nacional, institución que atesora los bienes de las antiguas colecciones reales adscritos, entre otros fines, al servicio del Jefe del Estado (Antonio Pau Pedrón, *Del señorío de realengo al Patrimonio Nacional*, Madrid, 2014).

No es este el momento de resumir el complejo camino que tanto los bienes muebles como los inmuebles de la Corona española han recorrido desde el punto de vista de su titularidad, pública o privada, o lo que sobre ellos han dispuesto (venta, enajenación, donación, legado, etc.) los reyes sucesivos, desde la Edad Media, a la Moderna y la Contemporánea. Por citar un solo ejemplo: en sus disposiciones testamentarias de 1700, el rey Carlos II pedía «que todas las pinturas, tapicerías, espejos y demás menaje con que están adornados (los palacios), quede todo vinculado, como desde luego lo vinculo, con todas las fuerzas y firmezas que dispone el Derecho…y que desde luego y para siempre los privo de que puedan dar ni enajenar en manera alguna los dichos Alcázares y Casas Reales, ni ninguna de las cosas que quedaren en ellos…». Con ello seguía una tradición que habían comenzado sus antecesores Carlos V y Felipe II y se había reflejado en sus sucesivos testamentos.

Estos bienes fueron, poco a poco, pasando a ser propiedades públicas. Una de las fechas decisivas en este proceso que podríamos llamar de nacionalización fue la de 1865, cuando se promulgó la Ley del Patrimonio de la Corona, que es la primera regulación de la titularidad de los bienes de la Monarquía. Entonces se definieron los bienes privativos de esta institución y se delimitaron respecto al resto de los bienes del Estado, algo que se confirmó, ya en 1869, en el momento de la revolución Gloriosa.

Fue en este momento cuando los bienes regios conservados en el Prado, sobre todo pinturas y esculturas, pasaron a poseer carácter nacional, una condición que no perdieron en 1876 cuando se restaura la Monarquía y se devuelve al rey buena parte de los bienes perdidos en el momento revolucionario. Las pinturas y esculturas del Prado pasaron a ser, de manera definitiva, bien nacional, condición en la que continúan en la actualidad, mientras que la colección real de tapices y la Real Armería revirtieron a la Corona, y de ahí, ya en 1931, con la proclamación de la Segunda República, al que entonces se denominó Patrimonio Nacional, nombre con que se le sigue conociendo en la actualidad (Tomás Ramón Fernández y Jesús Prieto de Pedro, *Historia institucional del Museo del Prado*, Madrid 2019).

Tapices, armas, armaduras, carruajes, muebles y pinturas adscritos a los palacios son, por tanto, la base histórica sobre la que se asientan en la actualidad las denominadas Colecciones Reales españolas, unas veces muy en relación con el inmueble que adornan, y otras (sobre todo armas, armaduras, tapices y carruajes) formando parte de una colección concreta.

De estas colecciones las más importantes son, sin duda, la de tapices y la Real Armería. Felipe II consagró a la Real Armería un edificio especial situado enfrente del Real Alcázar primero y en el Palacio Real después, donde subsistió hasta bien entrado en siglo XIX, cuando sufrió un incendio en 1884. Tras sucesivos avatares, se instaló en su sede actual, en la plaza que, con toda lógica, se denominó de la «Armería». Peor suerte expositiva ha corrido la colección de tapices, con intentos de sucesivos museos en El Escorial a mediados del siglo XIX, en el Ministerio de Fomento del paseo de Recoletos en 1884 o, ya a partir de 1925, en el palacio de La Granja, donde, con distintas

disposiciones según las épocas, se conservan algunas de las series flamencas más importantes del siglo XVI. Tenemos también los intentos de Azaña, en la Segunda República, de crear un museo de armas y tapices junto al Museo del Pueblo Español en la calle de Bailén de Madrid, muy cercano al Palacio Real.

Por tanto queda claro, dada la evolución histórica de las colecciones reales madrileñas, y una vez consolidada desde 1819 la ubicación de las pinturas en el museo del Prado, que el museo de Colecciones Reales ha de basarse en los otros dos conjuntos fundamentales: el primero de armas (y armaduras), y el segundo de tapices, que no salieron del Patrimonio, primero regio y, más adelante, nacional. Esta es la base, por tanto, del futuro museo, que ha de tener en cuenta las clarividentes palabras de Enrique Lafuente Ferrari al respecto, recordadas por Concha Herrero. El historiador pensaba que «por su categoría histórica y artística», estas colecciones debían ser consideradas «…con criterio museológico (y así) han de estudiarse y conservarse». (Concha Herrero Carretero, «Sistemas expositivos de tapices y textiles. Colección del Patrimonio Nacional: logros y propuestas», Anales de Historia del Arte, 2014).

Si la cuestión de lo que se debe mostrar en el museo es clara, no lo es tanto el discurso museográfico con el que estas obras se expongan en un futuro. A la vista de los procesos y polémicas históricas que hemos esbozado en este trabajo, no parecería sensato plantear el asunto desde puntos de vista exclusivamente celebrativos o dinásticos (haciendo excesivo hincapié en las dos grandes dinastías, Austrias y Borbones, que han gobernado nuestro país a lo largo de la Edad Moderna e inicios de la Contemporánea). Esta aproximación ya fue considerada obsoleta en lugares como Viena, Düsseldorf, Dresde o París desde la segunda mitad del siglo XVIII. Tampoco resulta operativo aludir a una continuidad histórica, ésta de la Monarquía española, interrumpida por dos repúblicas (1873-1874 y 1931-1939), una larga dictadura (1939-1975) y el paso de la institución monárquica a su actual forma parlamentaria. Recordemos el escaso éxito, debido a su naturaleza coyuntural y a los peligros de ideologización, de los museos con fuerte base histórica.

Pero, sobre todo, está el concepto de colección. A partir del siglo XIX, sobre todo desde su segunda mitad, la Monarquía española dejó de adquirir obras de arte con lo fines coleccionistas que la habían guiado, con gran brillantez, desde la época de los Reyes Católicos hasta la de Carlos IV. Poco a poco, fue el Estado el encargado de esta misión. Podemos señalar como una de las fechas decisivas la de 1856, cuando tuvo lugar la primera Exposición de Bellas Artes, una institución que duró hasta 1968, y cuyos premios primero se depositaron en el Museo de la Trinidad, luego en el Prado y, finalmente, en el museo de Arte Moderno. En la actualidad es el Estado, en la más amplia acepción del término (Administración Central, Autonómica y Local), el que adquiere, desde diversos presupuestos, las obras de arte, y es al Estado al que se donan, se legan, se ofrecen en dación de impuestos, etc., las mismas. Es decir, que el concepto de «colección real», tal como se entendió en otras épocas, se puede considerar obsoleto, al menos, desde las últimas décadas del siglo XIX, y no debe ser extendido hasta la actualidad.

Museo de las Colecciones Reales

Parece lógico pensar que, basándose en sus grandes colecciones, que como hemos señalado más arriba, han continuado adscritas al llamado Patrimonio Nacional, es decir, armas, armaduras, tapices y carruajes, se apliquen en su ordenación criterios de historia del arte conforme a las ideas acerca de esta disciplina vigentes en el siglo XXI.

**Conclusión**

Hace tan solo unos días, en un artículo publicado en *El País* se decía, con un cierto tono ingenuo, lo siguiente: «Porque como explicaba Semíramis González, comisaria de exposiciones, gestora cultural e historiadora del arte, todos los museos transmiten un discurso ideológico. Lo transmite el Prado, lo transmite el Thyssen y lo transmite hasta el último centro de arte».

Ya hemos visto que este punto de vista recorre la museografía al menos desde el siglo XVI, cuando las llamadas *Kunstkammern* eran consideradas una forma de representación del poder, como acertadamente estudió Thomas DaCosta Kaufmann («Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio», *Art Journal* 1978), y, no digamos, desde el XVIII. En 1994 Andrew McClellan, en su ya citado y fundamental libro sobre el museo del Louvre, decía en sus líneas iniciales, que «aunque el discurso (museológico) parece ser de naturaleza estética, limitado a la cuestión de cómo las obras de arte se presentan y son vistas, argumentaré (en este trabajo) que es también es algo profundamente político y que en varios niveles los museos de arte comportan una pesada carga simbólica en representación de los poderes y facciones que los apoyan».

Como decíamos al principio, no existe museo que no quiera transmitir un mensaje de naturaleza

política. Ello sucede tanto en museos de arte antiguo, como en los de arte contemporáneo, lo cual tiene que ver en buena medida con el uso que el museo haga, no solo del pasado, la memoria y, en suma, la historia, sino también del presente más rabioso. Esto sucedía ya en los museos que se disponían con fines de rememoración dinástica, como en la Viena del Barroco antes del traslado de las obras del archiduque Leopoldo al Belvedere; en los que exaltaban a una nación, como el Museo de los Monumentos franceses de Lenoir; en los de evocación patriótica, como el museo versallesco de Luis Felipe, destinado «a todas las glorias de Francia»; en el Museo de Historia de Alemania de la DDR, con su adoctrinamiento histórico-político; y sigue valiendo para los que exponen su colección desde el presente más actual, como el madrileño Museo Reina Sofía. Ello no supone un análisis relativista, ni una visión omnicomprensiva de todo tipo de situaciones. Lo que puede «comprenderse» en museos directamente adoctrinadores como el de Luis Felipe en Versalles o el de Historia de Alemania en la DDR, no resulta de recibo para instituciones que se presentan como museos de historia del arte. Hablo del (finalmente «salvado») Musée d´Orsay o, en la actualidad, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o del proyectado Museo de Colecciones Reales.