

EL MUSEO EFÍMERO

Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas

Frances Haskell

Editorial Crítica, Barcelona, 2002, 259 págs.

FRANCIS HASKELL empezó a trabajar en la publicación de este libro poco antes de morir, el 18 de enero del 2000. El autor, como catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Oxford, colaboró como comisario en el Ashmolean Museum y en la Wallace Collection, así como en diversos comités asesores de importantes exposiciones temporales –en España especialmente con el Museo del Prado, que le dedicó un rendido homenaje el año de su muerte-. Además, su preocupación por estas instituciones culturales se subrayó por el hecho de que muchos de sus amigos más cercanos trabajaron en museos o en galerías, así como su propia esposa, que había sido conservadora del Hermitage.



Su principal tesis, sostenida ya en otros libros del autor – entre ellos el más conocido *La historia y sus imágenes*- versa sobre la historia de las exposiciones temporales de Arte –y en particular sobre pintura de los maestros antiguos- y cómo las circunstancias en que fueron expuestas estas obras reflejaban la estima en la que eran tenidas e influenciaron la forma en que fueron comprendidas. Se trata realmente de un libro apasionante, no sólo por la gran cantidad de méritos intrínsecos, sino por lo que aporta a nuestra específica situación de búsqueda y profundización de aspectos museográficos y modelos historiográficos más adecuados.

La ambición intelectual de este trabajo no se centra únicamente en la historiografía artística –a la que sin duda Haskell ha dotado de un nuevo camino y metodología- sino que, dentro de un enfoque “cultural”, totalmente abierto y nuevo, con una consideración histórica interdisciplinar, ha llegado a estudiar la difícil y muy actual cuestión de la historia del gusto a través de los siglos. Y para nuestra satisfacción lo ha hecho aplicando su conocido método al mundo de

la museografía, asombrándonos con el enorme bagaje de sus conocimientos y la finura de sus pensamientos intelectuales.

Semejante estudio requiere un análisis profundo de los escritos sobre historia del arte y sobre el pensamiento de los más significativos teóricos, críticos, anticuarios, coleccionistas y público en general, además de un interés por la historia del gusto y por las actitudes culturales de los diferentes países. El arte y sus imágenes son síntomas, síntesis mentales y reflejos del pensamiento y de la sociedad que los producen.

En forma de pequeños “artículos” casi independientes –se trata en realidad de seis de sus apreciadísimas conferencias, estructuradas en nueve capítulos- aborda una interesante investigación sobre este tipo de exposiciones temporales, desde las más modestas de algunas galerías londinenses a finales del siglo XIX, hasta las más brillantes e internacionales celebradas en Londres desde 1815, en los Países Bajos, en Manchester en 1857, en Italia en 1930, en París en 1921 y 1934, etc.

A través de la lectura de este apasionante libro caemos en la cuenta de que algunos temas en relación con las exposiciones temporales que hoy nos preocupan especialmente, aparecían ya desde las primeras muestras celebradas en el siglo XVIII. Al hilo de sus páginas descubrimos las diversas formas que existían de exponer –desde un punto de vista puramente estético “por la satisfacción del ojo” o bien por escuelas u orden cronológico o sistemático-, las distribuciones y ubicación de cada una de las pinturas, la evolución de las cartelas, el tamaño de las obras, el uso de marco y/o cristal, el tipo de espacios, la iluminación empleada, el número de visitantes, los horarios, la cuantía de su entrada, las ventas, el montaje de la exposición, la duración de la misma, la situación geográfica de la sala –cerca o lejos del centro- e incluso la idea de disuadir al público a que entrara en el recinto con ropa de trabajo y zuecos, “*ya que levantaban perjudiciales nubes de polvo*”.

También nos informa sobre otros temas interesantísimos, más conectados con la historia del gusto, como la forma de “ver” las pinturas, la preferencia por los colores suaves –típicos de una pintura deteriorada- o bien el interés por la restauración y la limpieza, la influencia sobre el coleccionismo, la crítica y el mercado del arte en las distintas épocas, la creencia en el valor pedagógico – el interés por la

didáctica y la divulgación-, las atribuciones más o menos optimistas de las obras –incluyendo la forma de referirse a ellas y cómo va cambiando a lo largo del tiempo: desde la directa adjudicación del nombre del artista, hasta el famoso “atribuido a” o “escuela de”-, el precio con que se tasaron las pinturas, el número de copias por parte de pintores contemporáneos, el cambio en la apreciación de los temas –desde el histórico, religioso, retrato, etc, hasta el paisaje-, el auge y decadencia de los estilos y el descubrimiento de nuevas técnicas.

Como fuentes de donde obtiene esta ingente información observamos que todo le vale, desde las notas manuscritas en los márgenes de los catálogos de venta y subastas, hasta los diarios, panfletos de propaganda y, especialmente, el estudio de los catálogos. Éstos, aunque documentos efímeros, son analizados por el autor exhaustivamente, detallando sus niveles culturales y de erudición, los precios, las ilustraciones, el uso de la fotografía –entorno al 1900 los museos más importantes poseían ya su propio departamento fotográfico-, las atribuciones, los intereses de los benefactores y prestadores, los responsables del montaje y de la selección... y por abordar llega hasta comentarios que pueden parecer triviales, aunque en realidad no lo son: como mero ejemplo el hecho de detectar –ya en 1817- la influencia que sobre una exposi-

ción podía tener la organización de elegantes *soirées* y cenas con fines lucrativos... ¡realmente muy actual!

Las críticas independientes son con frecuencia más interesantes que el propio catálogo oficial. Algunos de los ensayos más relevantes sobre arte fueron escritos como respuesta a la celebración de estas exposiciones. Por ello el autor se detiene en las aportaciones de algunos de los críticos más interesantes como Hazlitt, Payne, Henry James, Venturi, Berenson, Clark y Longhi, entre otros.

A lo largo de este análisis, Haskell está en condiciones de ofrecernos datos vitales como la evolución del gusto por los diferentes pintores y escuelas y sus notables diferencias con las apreciaciones actuales, las relaciones entre las exposiciones sobre maestros antiguos y los artistas jóvenes del momento, los condicionantes de la política oficial o religiosa, o el interés oculto por elevar la reputación cultural de un país a través de sus escuelas artísticas, la glorificación de un único pintor como símbolo de toda una nación, o el carácter patriótico de su arte.

Pero quizá haya un tema que preocupa particularmente a nuestro autor y tiene mucho que ver con razones de poder político, económico o publicitario: es el asunto del préstamo indiscriminado de obras de arte. Irónicamente Haskell comienza su libro con esta emblemá-

tica frase: *"A muchos kilómetros por encima de nosotros, los aviones vuelan por el cielo cargados de Tizianos y Poussins, Van Dycks y Goyas"*.

Realmente, hasta que los museos comenzaron a prestar sus pinturas de una forma regular, lo que no tuvo lugar hasta 1918 –con la excepción de la National Gallery que no lo hizo hasta los años 1950- no se pudieron llevar a cabo las celebraciones de grandes exposiciones internacionales. Haskell nos habla sin ambages del *"chantaje e intimidación"* que algunas instituciones tuvieron que sufrir a lo largo de la historia por su negativa a prestar piezas.

En un capítulo ameno y esclarecedor –*Botticelli al servicio del Fascismo*- nos da cuenta de como Mussolini tuvo que "obligar" a algunos museos italianos a permitir que sus pinturas viajaran por Europa. Muchas instituciones que habitualmente no consideraban que el traslado de las obras al extranjero fuera seguro –como por ejemplo las británicas en 1930-, fueron tácitamente coaccionadas a hacerlo, con destino a una exposición que contaba con un fuerte respaldo gubernamental. Algunas en Estados Unidos se han visto avocadas a cambiar su política y sus estatutos para adaptarse a esta creciente demanda.

Las presiones para el préstamo de obras, que durante la primera

mitad del siglo XX fueron políticas, nacieron hoy de las exigencias de publicidad y financiación de los mismos museos. Muchas veces las decisiones de ceder cuadros importantes residen únicamente en el deseo de conseguir –entre instituciones- prestamos equiparables a cambio. El contexto extremadamente "político" y nacionalista en el que se celebraban alguna de estas exposiciones, fue el responsable de ofrecer una perspectiva sesgada de las obras que representaban los distintos países, considerándolas siempre en su sentido más innovador, responsable del rumbo radical que alteró la pintura en toda Europa. Así, como fin último de muchas de estas muestras estaba el demostrar que el arte de sus respectivos maestros antiguos se adelantó a los "movimientos modernos" de Francia e Inglaterra. Y no sólo a Corot o Constable, sino también a Courbet y Manet, lo que según el autor es una tendencia que desgraciadamente sigue vigente hoy y constituye un evidente obstáculo para la justa apreciación del pasado.

Sin actitudes vacilantes es fundamentalmente en el último capítulo del libro –*Un legado permanente*- donde Haskell concentra toda su crítica sobre la verdadera amenaza que estos espectáculos internacionales *"tan fascinantes como mal organizados"* representaron –y representan- para la prosperidad de los museos.

Nadie podía haber imaginado el cambio que se operó durante la segunda mitad del siglo XX, cuando la gran mayoría de museos de todo el mundo comenzaron a preparar sus exposiciones. Hoy en día los visitantes consideran casi más importantes a éstas que a la colección permanente.

Los patrocinadores y los gobiernos miden el éxito de los museos en función de la publicidad que sólo la inauguración de nuevas galerías o la celebración de exposiciones temporales puede estimular. Las normas se han convertido en directrices y por ello muchas veces son ignoradas por lo que se refiere a los límites o la prohibición de piezas que pueden ser trasladadas o prestadas. Actualmente no se admite este hecho con facilidad ni se aborda una solución o vía para que pueda interrumpirse esta tendencia.

Su fina crítica incluye también a la política de las grandes pinacotecas de Florencia, Madrid, París y Londres concebidas, en principio, como depósitos permanentes y donde es *"muy frecuente ver hoy que las salas dedicadas a la "exposición permanente" –una exposición que creo desaparecerá en un futuro muy próximo- han sido vaciadas para albergar una exposición temporal"*.

Por lo que se refiere al personal del museo, considera que el trabajo de los conservadores está siendo desviado, desde el estudio de las

colecciones permanentes, a la confección de catálogos con destino a exposiciones temporales. *“El ideal del director moderno es muy posible que se corresponda con una persona bien relacionada a nivel político, con una aptitud especial para la publicidad, con entusiasmo, energía y “visión”... Un compromiso profundo con el bienestar de las obras a su cargo, al igual que un conocimiento técnico de ellas, es muy posible que ya no sean condiciones previas para ejercer este puesto”.*

Pero, a pesar del enorme peso y realidad de estas críticas, Haskell sigue siendo un esteta y un romántico y considera que las grandes exposiciones temporales, desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XX contribuyeron, no solamente al desarrollo de la historia del arte, sino que ayudaron a modificar nuestra comprensión del mismo, todo lo cual generó una importantísima trascendencia en el arte contemporáneo y también en los círculos intelectuales más importantes.

Como ejemplo de esta influencia que podemos catalogar como intelectual desarrolla dos jugosos ejemplos: el maravilloso libro de Johan Huizinga *El otoño de la Edad Media*, que surgió de la visita del autor a la exposición de los primitivos flamencos, llevada a cabo en Brujas en 1902 y que a su vez inspiró al “inventor” de la iconología Erwin Panofsky, cuyas

hipótesis, reflejadas en su libro *Los primitivos flamencos*, de 1955, pueden considerarse- a pesar de que hoy se rechaza por completo su concepto de “simbolismo oculto”- uno de los “legados permanentes de la exposición de Brujas celebrada hace más de un siglo”.

Brillantemente Francis Haskell termina estas espléndidas páginas -que también coinciden con el fin de su propia vida- con la poética idea de que la temporalidad de una exposición de arte provoca una emoción especial, que se resume en la convicción de que nunca podremos volver a ver lo que ésta nos ofrece: algo muy antiguo, o procedente de una colección privada inaccesible... podría ser nuestra última oportunidad, así que mejor ir.

Begoña Torres¹

Museo Romántico, Madrid

La propuesta de la SGME de realizar una recensión bibliográfica sobre el mundo de las exposiciones coincide con un año especialmente significativo en el programa de exposiciones temporales del Museo Nacional del Prado: *Vermeer y el interior holandés*, *Tiziano y Manet en el Prado*. Este ciclo de grandes exposiciones ha supuesto la reincorporación del Museo a los circuitos internacionales de exposiciones, sin duda centro del mundo artístico con-

temporáneo, pero no han sido las únicas. Otras muestras de menor formato han reforzado la aproximación a aspectos menos conocidos de su colección, bien fruto de la investigación histórica (*Arte Protegido*), de la ordenación y catalogación de fondos (*Carlos de Haes*), de labores de restauración y contextualización de obras maestras (*La Adoración de los Magos de Rubens* o *La serie de Aquiles*), bien han facilitado el acceso a fondos de difícil contemplación (*Dibujos boloñeses en la colección del Prado*, o la *Estela de Goya en la colección de dibujos del siglo XIX en el Museo del Prado*).

Formada por mi trayectoria profesional de los últimos años en el mundo de las exposiciones temporales de un museo como el Prado, el libro de Francis Haskell, *El Museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, me parece un buen punto de partida para reflexionar acerca de este fenómeno que se ha convertido -como dice el autor- en un elemento tan imprescindible en las instituciones occidentales como los museos públicos y las monografías ilustradas de artistas. La mayor parte de los libros que se editan sobre el mundo de las exposiciones ofrecen estudios y análisis sobre las fases y elementos de su organización, así como sobre la aplicación de estrategias de gestión en los

¹ E-mail: begona.torres@mromantico.mcu.es

múltiples aspectos que afectan al complejo mundo en el que tienen lugar. Muy pocos, sin embargo, centran su enfoque o dedican alguno de sus capítulos a presentar la exposición desde el punto de vista de su evolución histórica, de su influencia en la historia del arte, y su repercusión en la concepción y percepción que el público y el profesional del mundo artístico experimentan a partir de la contemplación de las exposiciones temporales.

Francis Haskell, catedrático de la Universidad de Oxford, escribió este libro poco antes de fallecer en enero de 2002, recogiendo las conferencias impartidas en la University of Southern California en 1997 y en la Scuola Normale Superiore de Pisa y en la Universidad de Udine, en 1999. Como subraya Nicholas Penny en el *Prefacio y Agradecimientos*, era el historiador del arte más idóneo para llevar a cabo una historia del concepto de exposición y más concretamente del de “exposición de maestros antiguos”, ya que su conocimiento de las instituciones de arte y de las actitudes culturales de los países occidentales a lo largo de las cuatro últimas centurias, ha sido un lugar común en su dilatada trayectoria profesional.

El Museo efímero es un estudio sobre la evolución histórica del concepto de “exposición de maestros antiguos”, desde sus inicios conmemorativos y comerciales

hasta su asentamiento definitivo en el universo de los museos, lugar en el que adquieren un carácter de imperativo moral. Pero es también una evolución histórica del propio término “maestro antiguo” que se amplía al compás de la idea de progreso de las artes, desde la exclusiva interpretación del Renacimiento italiano del siglo XVI, hasta la feliz incorporación de los primitivos de los siglos XIV y XV, de otras escuelas y latitudes, para finalizar reconociendo como “antiguo” a todo artista anterior a la Revolución francesa. Tampoco hay que olvidar que la palabra “antiguo” guarda en los siglos pasados un implícito enfrentamiento con la modernidad en la búsqueda de espacios expositivos y dominio del mercado. La conquista de su lugar e independencia en las salas de exposiciones de los modernos, permitirá superar esa rivalidad y consagrar su influencia sobre los artistas vivos.

Aunque se considera que el invento de las exposiciones de maestros antiguos se impuso de forma regular en la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra, en el primer capítulo se abordan sus antecedentes. Éstos se sitúan en las pequeñas exposiciones que durante algunos días al año tenían lugar en los claustros de conventos y atrios de iglesias, principalmente en Roma en el siglo XVII, con motivo de la conmemoración de las festividades de sus santos patro-

nos. Con alguna excepción como la de Fernando de Médicis, que pretendió impulsar la orientación del arte moderno en Florencia, la selección de obras de maestros antiguos en estas muestras respondía más a la exaltación del esplendor del propietario que a la calidad, belleza y autenticidad de las obras.

Del espacio religioso pasaron a los salones de marchantes y subastadores en el París del siglo XVIII, entre los que destaca la singular figura de Mammès-Claude Pahin de La Blancherie, cuya innovadora idea de honrar a los artistas mediante la celebración de la primera exposición de artistas franceses fallecidos y la convocatoria de la primera exposición monográfica de un artista vivo, Joseph Vernet, no tuvieron seguidores. Tal y como se pone de manifiesto en el segundo capítulo, todavía en la última década del siglo XVIII y comienzos del XIX, las exposiciones servían para ensalzar el poder de su propietario y más que nunca justificaron los triunfos militares y las campañas napoleónicas al exponer sus trofeos en la *Grand Galerie y Salon Carré* del Louvre. Fueron, a juicio del autor, las más brillantes exposiciones jamás realizadas, no sólo por la riqueza de lo que mostraron, sino porque permanecieron ajenas a cualquier juicio moral sobre su existencia. El tercer y cuarto capítulos relacionan los primeros modelos de exposición acumulativa y erudita

que se habían visto en Francia, con el desarrollo del fenómeno expositivo en Inglaterra, sumida entonces en el debate sobre la existencia de una escuela nacional y su defensa frente al arte antiguo. Con la venta de la colección d'Orleans se estimuló el coleccionismo de arte antiguo en Inglaterra y fueron precisamente las colecciones privadas quienes tomaron la alternativa a la hora de crear museos temporales que pudiesen rivalizar con los museos del continente. La British Institution, la Royal Academy y más tarde, el Burlington Fine Arts Club, asumieron el papel de guías y tutores en la consolidación de las exposiciones de maestros antiguos, teniendo su punto de partida en la exposición dedicada al primer artista inglés fallecido, sir Joshua Reynolds.

El capítulo V analiza la influencia de las exposiciones como *Treasures of Art in Great Britain*, celebrada en Manchester en 1857, y *Holbein* en Dresde en 1871, en la evolución y desarrollo de los estudios de la Historia del arte. Ambas, nacidas bajo el impulso de la investigación artística alemana, permitieron, gracias a los nuevos esquemas expositivos, la comparación entre escuelas, artistas y obras. Así, mientras la primera acrecentó la exaltación de los diferentes caracteres de las escuelas nacionales, basadas en la tradición, la fe religiosa y la raza, la segunda sentó las bases para un

estudio global de la producción del artista a partir de la valoración de los parámetros de autoría y autenticidad de las obras.

Como demuestra el capítulo VI, el nacionalismo estuvo muy presente en las exposiciones de arte del siglo XIX, a través de esquemas competitivos de gran repercusión como las conmemoraciones de centenarios de nacimientos y muertes de artistas que comenzaron a celebrarse con exposiciones sobre su obra conocida: Miguel Ángel (1875), Rubens (1877), Rembrandt (1898) y Velázquez (1899). También las exposiciones de "primitivos" como la de Brujas (1912), París y Siena (1904) sirvieron para subrayar la antigüedad y autoridad de las naciones que estos artistas representaban. Poco después de la Primera guerra mundial, las exposiciones de escuelas nacionales salen a otros países a modo de antiguas embajadas, iniciándose en 1920 en Londres, con la dedicada a los artistas españoles bajo la dirección de Aureliano de Beruete, y continuándose con muestras similares de Suecia, Bélgica y Holanda. Como culminación de este concepto expositivo se celebraría en esta misma ciudad en 1931, *Arte Italiano 1200-1900*.

El capítulo VII se detiene en la complejidad de su organización y en detallar las presiones ejercidas tanto por parte del gobierno italiano como por los organizadores

para la consecución de los préstamos. Sin embargo, a pesar de la magnífica reunión de obras maestras, el éxito conseguido fue sólo parcial, porque siempre permaneció la insatisfacción pública de haber contribuido a publicitar el fascismo italiano.

El siglo XX supone la entrada de las exposiciones en la vida de los museos. En los años centrales del siglo, integradas en la planificación regular de sus actividades, acrecientan su carácter docente y alcanzan una importante repercusión en los círculos académicos e intelectuales. El capítulo VIII incide en este cambio de rumbo y su repercusión en la investigación artística. Exposiciones como *Pittura italiana del Sei e Settecento* en el Palacio Pitti (1922) y *Peintres de la réalité*, en el Museo del Louvre (1934), defendieron un modelo revisionista de la historia del arte que fue determinante para las exposiciones de posguerra celebradas en Bolonia y Milán en la segunda mitad de siglo, para F. Haskell aún no superadas. El último capítulo recoge dos conclusiones vitales del fenómeno expositivo: el carácter mágico que rodea a una experiencia irrepetible y el incesante estímulo de continuidad que se transmite de unas a otras.

Todos los aspectos que componen en la actualidad el mundo de las exposiciones temporales desde la preparación del proyecto expositivo hasta el análisis de las conse-

cuencias políticas, económicas y culturales de estos acontecimientos, están presentes en la evolución trazada en los diferentes capítulos de este libro, aportando datos de interés como el primer préstamo de un Museo a una exposición de un país extranjero en 1898; el desarrollo de la investigación artística escrita a partir de exposiciones temporales que suscitaron polémica; la importancia de la fotografía en los estudios comparativos o la influencia determinante de la exposición *Primitivos flamencos*, celebrada en Brujas en 1902, en el inicio y desarrollo de la carrera profesional de dos de los más afamados profesores del siglo pasado como J. Huizinga y E. Panofsky.

Pero la amplísima mirada de F. Haskell es también crítica al subrayar los riesgos a los que seguimos enfrentándonos. Por una parte, el préstamo de obras de maestros antiguos en proyectos de escasa calidad, en los que la política invade la esfera de decisión; la difícil evaluación de los daños que las obras sufren; la priorización de exposiciones temporales frente al estudio y conservación de las colecciones permanentes de los museos y la investigación relacionada con las mismas; el carácter sustitutivo que se otorga a los catálogos de exposiciones que harán de las necesarias monografías de artistas proyectos fallidos. Por otra, la búsqueda incesante de

la publicidad que sólo puede ser estimulada a través de la celebración de nuevas exposiciones. Para contrarrestar esta amenaza, hace una llamada al sentido de la responsabilidad en todos los ámbitos de decisión de las exposiciones y entre sus notas propone la realización de exposiciones temporales fruto de las conclusiones de foros internacionales dedicados a la investigación. Aún queda mucho por hacer sobre la historia de las exposiciones y por reflexionar sobre la evolución que han experimentado en el último siglo, pero *El Museo efímero* puede ser una guía ineludible a la hora de adentrarse y de comprender de forma global este fenómeno inseparable de nuestro universo de conocimiento.

Judith Ara Lázaro
Museo Nacional del Prado, Madrid

Begoña Torres es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Pertenece al cuerpo facultativo de conservadores de museos (1986). Es Directora del Museo Romántico desde 1997.

Judith Ara es licenciada en Historia del Arte por la UAM y pertenece al cuerpo de ayudantes de Archivos, Bibliotecas y Museos (sección Museos, 1991) y al cuerpo facultativo de conservadores de museos (1998). Ocupa desde octubre del año 2000 la Subdirección General Adjunta de Conservación en el Museo Nacional del Prado, responsable de las áreas de Registro, Exposiciones, Educación y Edición.