

Lindes del museo y deslindes disciplinares

El concepto de «paisajes culturales» se ha convertido en una de las principales aportaciones contemporáneas en la tutela del patrimonio, reivindicando una perspectiva más integral e integradora, por encima de la tradicional distinción entre colecciones *in situ* o *ex situ* (Van Mench y Meijer-van Mench, 2015: 75-76). En este empeño, se puede atribuir un importante papel a llamativos marcadores que puntean los entornos artísticos, tanto dentro de las galerías como al aire libre. Es ya un lugar común en la tratadística sobre museos considerar que sus recorridos interiores serían en cierto modo una continuación del espacio público, al estar articulados en rotondas, avenidas principales y travesías en las que también hay muchos elementos propios del mobiliario urbano como barreras, farolas, bancos, carteles, banderolas, plantas, ornamentos artísticos y monumentales... Incluso suelen desempeñar también esa función de «monumentos» en el montaje museográfico ciertas piezas mayores de la colección, como la *Victoria de Samotracia* presidiendo la gran escalinata interior del Louvre o el *Broken Obelisk* de Barnett Newman en un hall interno del MoMA. Con esas monumentales obras maestras se han pautado diferentes modelos de circulación puertas adentro, aunque también otras señales de monumentalidad han servido de puertas afuera al ensamblaje de los museos con su vecindario respectivo. Apropiadamente, sus imponentes edificios, con fachadas a menudo ornadas de esculturas, murales pictóricos u otras decoraciones artísticas, han sido ya muy estudiados por expertos en arquitectura; en cambio, este libro versa sobre otros mojones urbanos que han pasado más inadvertidos: los monumentos y obras de arte público erigidos contiguamente, que también han servido para conectar los museos con el paisaje ciudadano.

Es fascinante cómo esos distritos culturales han cobrado forma en función de ideales históricos de urbanidad que bien podríamos considerar parte de los «rituales de civilización» a los que aludía, refiriéndose exclusivamente al recorrido interno, el título del más famoso libro de una admirable historiadora del arte y museóloga (Dun-

can, 2007). Algunos arquetipos que siguen determinando esas interconexiones entre el espacio interior y exterior de los museos se remontan a los orígenes etimológicos y al cambiante campo semántico de palabras clave en nuestro imaginario cultural. *Agora* era en origen el nombre de la playa, cerca de Troya, donde durante el largo asedio los ejércitos combatientes amontonaban el respectivo botín, un tesoro colectivo cuya exhibición representaba en griego un patrimonio común; mientras que *templum*, en latín, significaba «espacio delimitado», pues la demarcación del terreno era el requisito previo para que el templo existiera, incluido un perímetro de solar más allá del santuario construido (Azara, 2005: 103-104 y 135). El *Mouseion* es un monte ornado de fuentes y monumentos en las afueras de Atenas donde se erigió en el periodo clásico un templo a las musas con estatuas y tesoros, que luego dio nombre a otros; muy especialmente al de Alejandría, famoso por su biblioteca y por el parnaso académico acogido en esa acrópolis educativa, tan mitificada en la posteridad (Ruggieri y Vacirca, 1998: 14; Gómez Martínez, 2006: 69; Butler, 2007). *Monumentum* era en latín un memorial, a menudo fúnebre, para exaltar algunos recuerdos del pasado dignos de seguir presentes a la vista de generaciones futuras (Poulot, 2001: 34-35; García Guatas, 2009: 30-33). Estos y otros conceptos culturales han marcado históricamente las asociaciones mentales entre los museos y otros acervos patrimoniales en su entorno urbano, cuya historia se revisa en estas páginas desde la Ilustración a la actualidad señalando cambiantes tendencias en tan fecunda interrelación.

Nunca ha habido fronteras diferenciadoras entre el arte de los museos y el arte público; fuera o dentro de los «templos de las musas» podemos encontrar colecciones muy parecidas, e incluso piezas colocadas a ambos lados del umbral, que acompañan el tránsito entre exterior e interior. Pero sin duda hay una contraposición bipolar desde el punto de vista del consumo social: al museo va expresamente quien busca esa experiencia cultural, mientras que con el arte apostado en los espacios públicos se topa toda suerte de gente, incluso aquellos nada interesados en cuestiones estéticas. Ese contraste yo lo he recalado muchas veces en mis clases y publicaciones, no sin cierta desazón, pues si bien es habitual en muchos investigadores dedicarse a campos de estudio distintos, no parece muy normal que sean antagónicos, así que llevo años intentando buscar puntos de interconexión entre esos dos polos aparentemente opuestos. El resultado es este volumen, que, como reza el título, no versa únicamente sobre tal dicotomía artística, sino que también trata sobre su complejo acoplamiento en algunos entornos urbanos: esos «distritos culturales» en nuestras ciudades donde se han conformado históricamente determinadas amalgamas y deslindes tanto de tipo espacial como mental —todas las fronteras existen sobre todo en la imaginación—. A partir de esta triangulación conceptual, el objetivo ha sido analizar la historia de ciertas pautas que han marcado, tanto en términos de extensión curatorial como de valores cívicos, la conjunción de museos y arte público, a menudo aglutinados en

vecindarios muy singulares: una estrategia de *clustering* (arracimamiento) artístico, diríamos hoy en términos de política cultural.

Ese es el amplio panorama abarcado por este ensayo interdisciplinar entre la Historia del Arte, la Museología y el Urbanismo. Desde esas u otras ciencias afines somos cada vez más los autores de diversos campos empeñados en cuestionar la tradicional división entre el contenido o actividades dentro de los museos y los presentados fuera de sus puertas. Muchas concomitancias entre los monumentos, como memoriales, y los museos, como instituciones de memoria, ya las aprendí en una pionera publicación colectiva en alemán titulada *Museum und Denkmalpflege* (Auer, 1992); si bien fue un ensayo francés posterior, *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*, el que me reveló las potenciales aplicaciones de las teorías de Habermas sobre la «esfera pública» a los museos y sus formas de proyección en el espacio público (Rasse, 1999). Luego me ha sido especialmente útil la bibliografía italiana más específica sobre estos temas (Minucciani, 2005; Costanzo, 2007), aunque mis referentes son sobre todo algunos libros en inglés dedicados a los esfuerzos de fundaciones y museos de arte contemporáneo por salir al encuentro de los ciudadanos en las calles y espacios públicos o hasta en casinos, resorts hoteleros u otros lugares de frecuentación colectiva, para crear nuevas audiencias fuera del moderno sistema artístico (Hein, 2006; Knight y Senie, 2018). En España los precedentes más cercanos, incluso por su planteamiento en capítulos concatenados protagonizados por diferentes conceptos, son un ensayo sobre los ideales monumentales modernos que han interrelacionado espacialmente la noción de arquitectura con la de escultura (Maderuelo, 2008), y el libro de una historiadora del arte desdoblada en museóloga en cuyas páginas, a partir del punto en el que menciona la «museología crítica», dedica abundantes párrafos a las concomitancias entre museos y espectáculos ciudadanos e intervenciones al aire libre (Jiménez-Blanco, 2014: 157 y siguientes).

Efectivamente, la reconsideración de los inciertos límites urbanos entre museos y arte público no podía dejar de ser un argumento propio de los museólogos críticos, tan propensos a meter el dedo en los intersticios de la mediación institucional, replanteando los museos como «zonas de contacto», por decirlo con una célebre expresión acuñada por el antropólogo James Clifford. Uno de sus ejemplos favoritos era el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, que bajo la dirección de Anthony Shelton se ha convertido en referente mundial de la museología y museografía críticas: es decir, no solo en lo relativo a la teoría museológica (Shelton, 2013), sino también en la praxis curatorial. Durante una estancia de investigación en esa institución me maravilló que parte de sus colecciones no solo se muestran e interpretan en el interior, sino también afuera, tanto ante la puerta principal que da al campus como en la parte trasera con vistas a la bahía y la ciudad de Vancouver. Similar concepción extrovertida de su ámbito de trabajo tienen muchos museos de ciencia

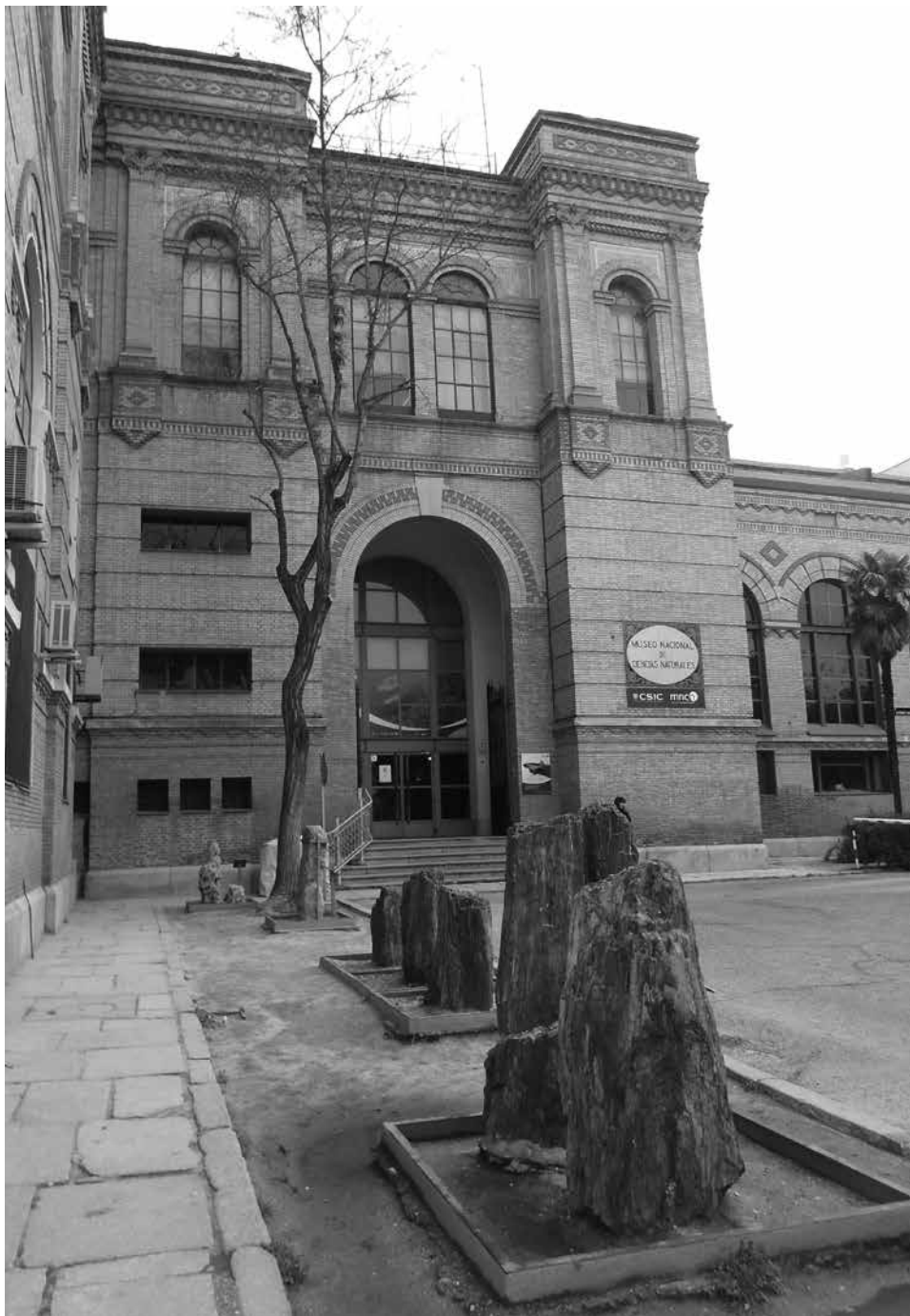


FIG. 0.1. Piezas de la colección, identificadas con cartelas, ante el Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid (foto: J. P. L.)

y técnica, que salen al encuentro del público con curiosas máquinas interactivas o especímenes bien identificados con rótulos explicativos (Fig. 0.1). Una vocación «misionera» que deriva naturalmente de su definición como instituciones de educación y divulgación científica.

La concepción prototípica de los templos del arte parece ser bien distinta, pero para ser justos convendría reconsiderar hoy día ese cliché, sobre todo porque su proselitismo de puertas afuera no es menor, aunque incluso cuando hace unas décadas imperaba entre los museos de arte moderno el búnker museográfico sin ventanas del *white cube* se cuidaban las interconexiones artísticas con el exterior. Y también se podrían rastrear ilustres precedentes a lo largo de toda su evolución histórica, desde el siglo XVIII. Ese es el quid de este libro: trazar un relato fracturado, que abarca diferentes periodos y paradigmas en los cuales solía haber monumentos artísticos ante los umbrales de los museos, siendo el «aperitivo» previo al festín cultural ofrecido puertas adentro. Podrá parecer una novedad propia de nuestros museos de arte contemporáneo la presente afición por las intervenciones de arte público en su entorno urbano, pero solo es la última etapa de un largo camino. He tratado de ofrecer aquí un breve compendio histórico que, en muchos sentidos, sirve de complemento y ampliación a otra monografía mía anterior, *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, cuya versión original en español salió a la luz en el 2008 —sus traducciones al francés e inglés fueron respectivamente publicadas en los dos años subsiguientes, y la traducción al turco en el 2016—. También aquel volumen se articulaba en torno a lo que Foucault denominaba cambios de *episteme*: sus dos partes respectivamente abordaban el sucesivo surgimiento, auge y crisis del modelo parisino del Musée du Luxembourg en el siglo XIX y del neoyorquino Museum of Modern Art en el siglo XX. Ambas instituciones vuelven a figurar aquí como influyentes casos de estudio, pues recondujeron hacia estándares escultóricos modernos los paradigmas previos de interacción perimuseal instaurados en el Louvre o el Prado y antes en los Uffizi o los Museos Capitolinos. Pero no solo los museos más importantes marcaron tendencia, y, de hecho, si yo tuviera que escoger un solo ejemplo como punto de inflexión en este relato, mi favorito sería el modesto Museo de Calais, ante cuya entrada estuvieron entre la primera y segunda guerra mundial *Los burgueses* de Rodin colocados casi a ras de suelo.

Es una falacia divulgadísima considerar ese monumento como el origen de la eliminación del pedestal en la escultura moderna y atribuirle al escultor ese mérito, cuando en realidad ni se suprimió del todo el zócalo ni Rodin apostó claramente por esa colocación, que fue un homenaje póstumo decidido por sus admiradores más determinados a santificarlo como precursor de tan vanguardista innovación, especialmente algunos facultativos de museos, pues había sido Léonce Bénédict el primero en consagrarla ante el Musée Rodin de París y luego sería refrendada por la comisión

del museo en Calais. Así pues, la recepción museística de Rodin resultó crucial en su papel como moderno renovador del arte público. Por eso aquel hito monumental/museístico/urbanístico figura en la cubierta de este libro, aunque no sea el protagonista central de ninguno de sus capítulos: en todos ellos se nombra al gran escultor francés, pero siempre como enseña de contrastes cuyas obras no llegan a identificarse del todo con ninguno de los modelos de interrelación urbana entre museo y arte público aquí destacados. Rodin no es fácil de encasillar, pues representa a la vez la culminación de la tradición clásica y el arranque de audaces innovaciones modernas; todo en él parece tener dos vertientes, lo cual sin duda aumenta su atractivo. Quizá sea este libro muy «rodiniano» por su continuo planteamiento dual, pues las tres partes vienen organizadas por pares de capítulos que, como las cerezas al cogerlas, traen enredadas parejas subsiguientes. Esta división argumental intenta adoptar el denominado «desarrollo secuencial en paquetes anidados» según la terminología consagrada por Sam H. Ham, uno de los más prestigiosos expertos mundiales en interpretación del patrimonio, cuyos consejos también he procurado seguir al estructurar cada «subtema» en unos tres epígrafes.

Empecemos por el principio. Los atrios, plazas, calles y jardines aledaños a los museos solían ostentar, desde los orígenes de estas instituciones, pregnantes elementos de arte público que a menudo configuraban en determinadas capitales un entramado urbano tan marcado en términos psicosociales que esos acervos perimuseales bien podrían ya ser denominados «paramuseales», remedando el uso del concepto «paranarrativa» por Mieke Bal,¹ pues funcionaban como envoltorio paralelo, comparable a los paratextos que se nos dan a leer en las solapas y contracubiertas de un libro, sirviendo de atractiva preparación a la refinada oferta patrimonial brindada puertas adentro o como sucedáneo con el que se nutría el magro consumo cultural de quienes no llegaban a franquear el umbral. Ese es el tema al que está dedicada la primera parte, sobre el conglomerado constituido por los primeros museos europeos y los monumentos de su entorno urbano en el proceso de conformación de barrios artísticos, cuya identificación en tanto que tales se propagó a través de típicas panorámicas divulgadas en dibujos, pinturas, estampas y fotos. El capítulo 1 examina los monumentos clásicos —antiguos o no— que jalonaban el acceso a los todavía incipientes museos públicos, en distritos urbanos de moda para el paseo elegante, evocados por pintorescas vistas neoclásicas o románticas más o menos realistas o fantasiosas que quizá no constituyan un testimonio histórico fehaciente, pero que sirven como evidencia icónica de un ideal consagrado entonces en la esfera pública. Las tarjetas

¹ Antes de explicar en qué sentido algunos historiadores del arte han tomado prestado de la teoría literaria el término *paranarrativa* con sus connotaciones de discurso secundario o marginal, la profesora holandesa aclaraba sus orígenes etimológicos: «The Greek preposition *para-* means 'sideways', stepping aside in order to see» (Bal, 2002: 281).

postales del último tercio del siglo XIX y el primero del XX son la fuente histórica a la que remite fundamentalmente el capítulo 2, centrado en los monumentos a artistas, una tipología novedosa de arte público —aunque no en su concepción, a menudo muy tradicional y clásica, hasta el punto de emular en algún caso las antiguas estatuas ecuestres—, pues probablemente la mayor innovación de las imágenes de grandes artistas fue su frecuente localización en glorietas y jardines contiguos a los museos de arte. No necesariamente publicitaban los puntos fuertes de la colección puertas adentro, sino a los autores más admirados, pues esos museos y monumentos eran sobre todo afirmaciones de memoria colectiva de cara a la posteridad. O, por decirlo con palabras de los museólogos posmodernos, unos y otros aunaban esfuerzos en instruir y disciplinar a los ciudadanos exaltando ideales comunes de valores cívicos y patrimoniales; en lo cual también tuvieron gran influencia las tarjetas postales de la época dedicadas a museos y monumentos u otros iconos artísticos de los distritos dignos de esos panegíricos fotográficos.

Obviamente, el atractivo de esos arracimamientos culturales no solo se basaba en esa amalgama arquitectónico-urbanística y monumental, sino también el glamur de su emplazamiento. Ese es el elemento protagonista de la segunda parte, en cuyo discurso las consideraciones museológicas y de arte público son subsidiarias a los argumentos urbanísticos que, en esta parte del libro muy especialmente, interesan como fascinantes paradigmas mentales históricos, independientemente de su imperfecta materialización empírica.² Las utopías urbanas son, por tanto, el arranque del capítulo 3, que está dedicado a un tema sobre el que llevo reflexionando desde que, nada más acabar mi licenciatura en Historia del Arte, fui a vivir seis meses como becario a la Academia Española de Roma, donde se solía repetir un tópico «Sermón de la Montaña» lamentando lo difícil que era tener una asistencia multitudinaria de críticos y público en las exposiciones y demás actividades programadas allá, por su situación en lo alto del Janículo: el consuelo era pensar que aún lo tenían más duro la Academia Americana en Roma y el Instituto Romano de Finlandia, ubicados en la misma colina, pero todavía más encaramados cuesta arriba. Tan elevada posición, además de una tradición histórica originaria del monte Academos en Atenas, yo estaba convencido de que tenía un propósito de aislamiento social para que los residentes nos centrásemos en nuestro trabajo y en la convivencia con los demás artistas e investigadores de esa comunidad; luego aprendí que, aparte de todo eso, los fundadores habían podido estar influidos por una reinterpretación decimonónica del *mouseion* que derivó entre los urbanistas utópicos alemanes de principios del siglo XX en el ideal de *Stadtkrone* o corona de la ciudad. Entre tanto, otros museos modernos se iban disgregando cada vez más del

² El papel crucial que el mitificado origen antiguo del *mouseion/musaeum* ha desempeñado en la cambiante concepción de los museos es uno de los temas favoritos de los museólogos críticos (como bien ha argumentado Butler, 2007).

ecosistema artístico propio de los cascos históricos: usados como avanzadilla de la expansión urbana en entornos naturales, serían ubicados en parques periféricos e incluso en remotas fincas rurales. De ello se ocupa el capítulo siguiente, sobre la sugestiva asociación histórica entre museos y arte público en entornos verdes, que en principio parecía remozar la idea clásica de fusión arte/naturaleza, aunque en plena Guerra Fría la doble envoltura aislante a base de esculturas vanguardistas y amenas praderas se convirtió inevitablemente en estandarte de la universal expansión de los museos modernos más prototípicos del mundo occidental.

A veces esos idílicos proyectos acabaron en desastrosas realidades, pero aun cuando el resultado fuera bueno esos parajes liminares más bien podrían calificarse como heterotopías, pues Foucault nos ha enseñado a entender como tales todos los lugares separados/distintos del espacio público habitual. Sobre el desvanecimiento de esas lejanas quimeras modernas y el posmoderno regreso museístico al tejido urbano trata la tercera parte, empezando, en el capítulo quinto, por la tendencia centrípeta de los denominados «museos al aire libre», designación engañosa porque desde sus orígenes —primero en recreaciones etnológicas o en sitios arqueológicos y luego para colecciones de esculturas en espacios públicos— siempre había algunas partes a cubierto; aunque fuera bajo un puente, como en el polémico Museo de Escultura de la Castellana en Madrid. Pero es verdad que a partir de los años ochenta ha habido acervos escultóricos constituidos como «museos a cielo abierto» sin techo alguno, cuyos fundadores han querido hacer hincapié en ese nombre, quizá no tanto para reivindicar la utopía del «museo sin muros», sino como una declaración de propósitos educativos o como una identificación con determinada filiación cultural, distinta a los llamados «parques de esculturas», apelativo más frecuente en el mundo anglosajón. *What's in a name?*, se preguntaba retóricamente Julieta al descubrir el apellido, Montesco, de su enamorado; parodiando ese famoso verso de Shakespeare aquí hay un epígrafe en el que se pasa revista a algunas colecciones artísticas al aire libre en el cambio de milenio bajo el nombre de «museo» y seguramente podrían aducirse otros muchos ejemplos, pero no son importantes en sí mismos sino como avatares de un platónico ideal museístico, cuya penúltima reencarnación son los «museos virtuales» de arte público.

Por último, el capítulo final está dedicado a otro ideal reciente, consistente en reclamar la expansión de la órbita de actuación del museo a su entorno y viceversa, pudiéndose distinguir al menos tres facetas. Frente a la «pastoral» envoltura estética de los museos modernos, surgió primero una revuelta conceptual de planteamientos contestatarios dentro de lo que se ha dado en denominar «crítica institucional» porque su diana y escenario favorito son los museos u otros templos del arte, que a menudo han sido muy entusiastas anfitriones, pero no solo de puertas adentro, sino también promoviendo intervenciones exteriores. Su antítesis sería el posmoderno

retorno populista a la escultura monumental figurativa, ya no necesariamente con fines patrióticos, sino como *branding* o atractiva imagen publicitaria de museos proclamados como grandes buques insignia en procesos de revitalización urbana a partir del arte contemporáneo. Combinando ambas premisas, cabe esperar que sepamos ir construyendo un ideal que inspire nuestros museos, nuestro arte público y nuestro urbanismo, interrelacionando esos elementos con mayor o menor fortuna: de hecho, ya hay algunos ejemplos muy ilustrativos, sin que ninguno pueda considerarse intachable panacea de nuestra época, como tampoco eran perfectos los propios de tiempos anteriores.

Es a la luz del actual debate sobre la idea de difuminar las barreras entre el espacio del museo y el espacio urbano como ha surgido esta mirada retrospectiva a las fases históricas anteriores. Pero lo más frecuente es que hoy día los protagonistas de esta tendencia sean exposiciones e intervenciones temporales, mientras que este libro se centra en acervos artísticos externos duraderos. Otro punto de vista novedoso de este estudio es la reivindicación del papel que siempre han desempeñado los museos y el arte público en la configuración real y mental de «barrios artísticos» o «distritos culturales», pues hasta ahora estas denominaciones solían usarse más para los vecindarios con alta densidad de talleres o residencias de artistas. Precisamente, este libro se enmarca en el proyecto «Museos y distritos culturales: Arte e instituciones en zonas de renovación arquitectónico-urbanística», financiado por la Secretaría de Estado de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (código HAR2015-66288-C4-01-P) desde enero del 2015 a diciembre del 2018. Se trata de un proyecto del que soy IP, coordinado con otros, gestionados desde la Universidad Complutense de Madrid, la Politécnica de Valencia y la Universidad de Murcia. A su vez, es continuación de otro denominado «Museos y barrios artísticos: Arte público, artistas, instituciones», también financiado por la Secretaría de Estado de I+D+i del MINECO (código HAR2012-38899-C02-01) desde enero del 2013 a diciembre del 2015. Tras años de trabajo, presenté una primera versión de este ensayo al concurso para una cátedra de Historia del Arte. Doy las gracias por su generosa acogida y enriquecedoras recomendaciones a los miembros del tribunal, completadas en una fase posterior por los comentarios de grandes expertos como Dominique Poulot, Christopher Whitehead y Stefania Zuliani, de cuyos informes de valoración para la edición en inglés de Routledge igualmente se ha beneficiado esta versión española. También estoy en deuda con mis compañeros del proyecto de investigación, sobre todo con Javier Gómez Martínez y María Ángeles Layuno, por sus correcciones y sugerencias tras leer íntegramente el texto del primer borrador. Y muy especialmente quiero expresar mi agradecimiento a mi esposa e hijos, cuyo apoyo y estímulo ha posibilitado este ensayo.