

Historia de las pautas que han marcado, tanto en términos de extensión curatorial como de valores cívicos, al conjunto de museos y arte público

Jesús Pedro Lorente, catedrático de historia del arte de la Universidad de Zaragoza, se define a sí mismo como museólogo crítico e historiador del arte, una dualidad que en el fondo no es tal pues, como seguidamente aclara, piensa que en ningún caso los museos de arte deben segregarse de su entorno conceptual, es decir, de las corrientes de pensamiento y planteamientos metodológicos. Aunque parezca paradójico, esta idea, que comparto plenamente, no es tan evidente. Ciertamente que no ha prosperado la idea de la existencia de dos historias del arte (la del museo y la de la universidad/academia) que llevó a la celebración de un simposio monográfico en 1999 organizado por el Clark Institute –con la correspondiente publicación en 2002 y la revisión de la situación por el editor académico Charles W. Haxthausen en 2014 (“Beyond «the two art histories»”

<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/haxthausen.pdf>)–, pero la supuesta transversalidad de la temática –está muy radicada en la universidad española la mentalidad de que todo historiador del arte sabe lo que es un museo y puede ocuparse de esa docencia–, es el mayor obstáculo para que entre nosotros se avalore la especificidad de la materia y, en consecuencia, del campo de estudio e investigación.

La sólida y rica trayectoria del Dr. Lorente en los estudios museológicos –entre otros es autor de los libros *Los museos de*

arte contemporáneo (2008) y *Manual de historia de la museología* (2012), colabora con las revistas especializadas y participa en las publicaciones colectivas más relevantes que se han publicado, entre las más recientes se puede anotar su escrito “La convergencia con la museología tras la crisis de la historia del arte” (2018)–, avalan tanto la calidad de su opinión como el compromiso por documentar la historia de los museos, desvelar sus problemáticas pasadas y actuales, y explicar su trascendencia en la vida contemporánea desde su ocupación del espacio físico urbano (con su progresiva expansión y afianzamiento del protagonismo en el entramado de la ciudad). Además, hace tiempo que el profesor Lorente se ocupa en la transferencia de conceptos, conocimientos y términos, y esta última cuestión resulta especialmente relevante pues es progresiva la adopción de terminología procedente del ámbito profesional anglosajón y, en menor medida, francés, visibilizando los modelos de referencia actualmente vigentes. Y esta sensibilidad es la que me lleva a comenzar por el final, por el epílogo del libro, pues en él explica el profesor Lorente la introducción del nuevo término *Patrimoniología*, cuyo devenir histórico y alcance le ocupó en la ponencia “Derivas de la formación artística en la universidad: regreso a los orígenes de la Historia del arte como Patrimoniología”, presentada en las 3^{as} Jornadas organizadas por el grupo de investigación «Usos del arte», celebradas en 2015. También se explica en esas últimas páginas porqué finalmente para el título del libro prefirió las palabras “arte público” y “distritos culturales” junto a la palabra museo en lugar de “monumentos” y “distritos artísticos”. Y, de nuevo en esta reflexión, Jesús Pedro Lorente tiene una solvente trayectoria, entre otras publicaciones cabe mencionar: “Museos y barrios artísticos” (2006), “¿Qué es un barrio artístico? ¿Qué papel pueden desempeñar los museos en su desarrollo?” (2008); “Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: revisión conceptual y urbanística” (2008); “Arte público en Aragón:

nuestro patrimonio colectivo al aire libre” (2015), etc. Sobre estas premisas, el libro se ha centrado en las instalaciones museísticas permanentes o con largo recorrido, combinando una visión general en un sentido diacrónico que estructura el discurso del pasado al presente, en el conjunto del libro y dentro de los distintos capítulos, donde se ofrece también un planteamiento comparado entre diferentes instituciones que enriquecen y dinamizan la escritura, si bien en ningún caso se establece una rivalidad, enjuiciamiento o confrontación entre ellas, sino al contrario, la comparación sirve como elemento dinamizador y de contraste para apreciar mejor la multiplicidad y diversidad.

Se trata por tanto de una reflexión sobre museos, arte público, distritos culturales y..., la trascendencia de la escultura, en un panorama donde tiene enorme peso la historia y el impacto de las sucesivas hegemonías culturales ejercidas por Francia, Italia, Alemania, Reino Unido y Estados Unidos: a lo largo de todo el discurso se van considerando los diferentes hitos, donde también se tienen en cuenta los proyectos fallidos, la evolución inesperada de otros, el éxito completo de algunas iniciativas, etc. También se atiende, dentro de los límites marcados, a las diferentes tipologías, incluido el concepto de paisajes culturales, en los que se da continuidad a los recorridos interiores del museo en el espacio público, el lugar de los monumentos en el montaje y los diferentes modelos de circulación, y se considera lo ocurrido en España incorporado al contexto y no como algo desgajado de la historia.

En definitiva, como ya se advierte en la introducción, el objetivo principal del libro ha sido analizar la historia de las pautas que han marcado, tanto en términos de extensión curatorial como de valores cívicos, al conjunto de museos y arte público –a menudo aglutinados en vecindarios muy singulares–, y la manera en la que ha construido el discurso el propio autor la describe como “un relato fracturado”,

porque abarca diferentes periodos y paradigmas en las que las obras recibían al visitante más allá de los muros y el recinto del propio museo. Por otro lado, se constatan los esfuerzos del arte contemporáneo por salir al encuentro de los ciudadanos en las calles y espacios públicos, emulando a otros museos no de arte, en una manera similar a los museos de ciencias naturales o los museos de la técnica.

Como decíamos, la problemática especial de la escultura recorre todo el libro, pues si ha habido un medio que ha encontrado su lugar fuera del museo es este por razones de significación política, por el tamaño, por motivo de conservación, aunque esté expuesta al vandalismo, etc. Pero también se tiene en cuenta el criterio de selección y distribución de la escultura, y el continuo baile de estatuas que ha habido prácticamente en todos los lugares por razones estéticas, decoro, significación política, etc.

El libro se organiza en tres partes, cada una de las cuales cuenta con sendos capítulos. La primera se ocupa de los “Monumentos en los lindes de los museos” y se inicia con un capítulo dedicado a los “Distritos artísticos en la cultura visual de la Ilustración al Romanticismo”. En él se da cuenta de la evolución que ha tenido lugar desde la realidad del barrio artístico al distrito artístico, más allá del atractivo que hayan tenido para el ciudadano del lugar o para el turista, pues viene a confirmar que hoy el artista, que tanta presencia tenía a través del taller, sus espacios expositivos y lugares de aprovisionamiento de materiales, prácticamente ha desaparecido de la cartografía urbana; en su lugar el barrio artístico es el que concentra los museos de arte.

Los primeros museos generaron los primeros ecosistemas “que impulsarían fecundas sinergias entre arte público y museos en algunas capitales culturales”, un microcosmos que fue el “caldo de cultivo donde se formó una masa crítica que se vivificaba por el interflujo de corrientes de opinión en las zonas de contacto entre estratos diversos del consumo social

del arte" (p. 25), siendo el lugar culminante París. En esas centurias de la Ilustración y el Romanticismo se planteó ya la relación del museo con la expansión urbana y la distribución monumental, teniendo en cuenta, como concluye el autor, que "el ascendiente de las clases medias y populares tras las revoluciones románticas había dado pie a esta nueva mirada, menos elitista, en la memoria pública del pasado histórico en toda Europa", de manera que "también se fue expandiendo la honra escultórica" a otras personalidades como literatos, científicos, artistas, etc., siendo sus monumentos no solo ornamento sino "enseñas públicas de los distritos culturales" (p. 52). A las estatuas de grandes artistas erigidas junto museos se dedica el segundo capítulo donde encontramos además la labor de rastreo visual de esos hitos que en muchas ocasiones han desaparecido o cambiado de emplazamiento. De nuevo es apasionante el relato de cómo esos héroes dejaron de serlo al verse desplazados por los apóstoles del Movimiento Moderno y, a mediados del siglo XX, el "momento triunfal de esta tipología monumental había pasado" (p. 85).

Bajo la denominación "Arcadias modernas" se organizan los dos capítulos que integran la segunda parte del libro, donde se expone el desarrollo de dos modelos contrapuestos de los nuevos hitos urbanos en que se han convertido los museos como identificativos de los distritos culturales: aquellos que ocupan altozanos, nuevas "acrópolis", atalayas que se ofrecen como parnasos con entornos monumentales y vistas en las que también cabe el mecenazgo, las nuevas propuestas constructivas y las expresión simbólica del poder; frente a la expansión horizontal, a través de nuevos espacios urbanizados, como consecuencia de la expansión de la ciudad y la nueva forma de hacer del Movimiento Moderno, donde se combina arte y jardín en un continuo que proyecta el museo más allá de sus muros. Como explica el Dr. Lorente, "la etapa final del Movimiento Moderno consagró un paradigma urbanísimo para los museos de arte aislados del fárrago urbano por una bucólica «envoltura de belleza» a base de un jardín, plaza, fuente o estanque con

esculturas modernas o instalaciones artísticas" (p. 151).

La tercera y última parte se organiza en los capítulos titulados "Los museos de escultura al aire libre como fenómeno urbano" y "Dialécticas de articulación museos/arte público en el cambio de milenio". En ellos se abordan las prácticas y formas más recientes, teniendo muy presente las políticas culturales locales que se han desarrollado en España como consecuencia de la progresiva descentralización del estado y la trascendencia que han tenido las instituciones culturales, en las cuales el museo es referencial, en la recuperación de los espacios urbanos. En el capítulo quinto resulta interesante constatar las tensiones permanentes en las que se desarrolla el sistema del arte, la problemática relación con marchantes y galeristas, la búsqueda de espacios naturales donde el artista pudiera proceder con libertad e involucrando al público. También es interesante la complejidad progresiva que va teniendo la búsqueda de nuevas denominaciones que permitan evitar palabras relacionadas con prácticas, instituciones y usos del pasado o del presente asociados con la jerarquía y el poder, hasta problematizar el uso de la palabra museo o la inscripción de este en algún tipo de registro oficial: tal fue el caso del Museo al Aire Libre de Hecho; siendo también ilustrativa la historia de su contrapunto, el Museo de la Castellana de Madrid. Finaliza este capítulo con el estudio de los museos de "Street art", donde se da cabida al *graffiti* como un medio que progresivamente ha ido cobrando prestigio hasta convertirse en objeto de coleccionista y pieza de museo, algo que resulta del todo contradictorio pues lo lógico sería la musealización in situ.

En el capítulo sexto se plantea la situación actual en relación con el lugar del artista, las nuevas prácticas y rituales turísticos, la nueva monumentalidad que rodea al museo con auténticos iconos populares que se cargan de simbolismos añadidos por el entorno urbano e institucional, y

donde caben las ironías como la del escultor sevillano Curro González y su obra *Como un monumento*, un autorretrato del artista que se celebra a sí mismo con la fanfarria del triunfo.

Apenas si hemos dado un leve apunte del enorme contenido del libro repleto de valiosa y bien seleccionada información, y no es posible aportar ejemplo de las imágenes, 52 ilustraciones que dan testimonio del trabajo de campo y archivo desarrollado por Jesús Pedro Lorente –suponemos que por razones de presupuesto de la editorial, no han podido ofrecerse con la calidad que merecían. No obstante, la seleccionada para la cubierta, una postal publicada hacia 1930 donde se muestra el “Museo Municipal de Calais con el monumento de Rodin *Los burgueses de Calais*” es representativa y dan oportunidad para mencionar que hay otros muchos protagonismos dentro del texto, como sería el caso de la figura de Rodin. Es el último apartado, dedicado a la bibliografía, otro de los grandes valores de la publicación, en él se ofrece un exhaustivo documento con una literatura actualizada e internacional que puede servir de punto de partida para todo aquel que quiera iniciarse en esta temática. Pero solo podemos lamentar que este sea el último apartado del libro, pues hubiera sido de enorme utilidad un índice de nombres que permitieran, una vez leído el libro, la fácil consulta pues debe ser tenido como un libro de consulta continuada.