

cuyas páginas lista, relación, enumeración, acumulación se convierten en posibles modelos expositivos, museos del etcétera, siempre abiertos a nuevos descubrimientos.

Es lo que ocurriría (tal vez sería lo mejor) en un museo con una única obra, porque nos invitaría a imaginar otras posibles.

\* La cita de apertura está extraída de una entrevista realizada a Omar Calabrese con ocasión del curso *Semiótica y museo: el laberinto de la mirada*, que tuvo lugar en Bilbao en 2001 y en el que el profesor impartió una conferencia sobre los visitantes de los museos.

El texto de Umberto Eco (ya publicado en *Revista de Occidente*, nº 290-291, julio-agosto 2005) recoge la conferencia inaugural del curso, pronunciada en el Museo Guggenheim el 25 de junio de aquel año. Además de los organizadores de las jornadas, Jorge Lozano (que ha cedido gentilmente los derechos de publicación) y Santos Zunzunegui, participaron en las mismas los siguientes estudiosos: Alberto Abruzzese, Juan Navarro Baldeweg, Omar Calabrese, Renate Eco, Luis Fernández-Galiano, Tomás Llorens, Alfonso Pérez Sánchez, Juan Ignacio Vidarte y Miguel Zugaza.

El ensayo de Isabella Pezzini es la parte introductoria de un libro de próxima aparición. La autora ha publicado diversos estudios, artículos y ensayos sobre el tema. Entre sus libros mencionaremos *Scene del consumo: dallo shopping al museo* (Meltemi 2007) y *Semiotica dei nuovi musei* (Laterza 2011).

Umberto Eco

Comencemos hablando mal de los museos, y cedamos la palabra a Paul Valéry:

Los museos no me gustan demasiado. Los hay admirables, pero ninguno delicioso. Las ideas de clasificación, conservación y utilidad pública, ideas justas y claras, tienen poca relación con las delicias [...] Me encuentro en medio de un tumulto de criaturas congeladas, cada una de las cuales exige, sin conseguirlo, la inexistencia de todas las demás [...] Ante mí se desarrolla en el silencio un extraño desorden organizado. Me asalta un horror sagrado. Mi paso se hace religioso. Mi voz cambia, se vuelve un poco más alta que en la iglesia, pero menos fuerte de lo que sería en la vida normal. Pronto ya no sé qué he venido a hacer en estas soledades encerradas, que evocan el templo y el salón, el cementerio y la escuela [...] ¡Qué fatiga, me digo, qué barbarie! Todo esto es inhumano. No es puro. Esta proximidad de maravillas independientes y enemigas, tanto más enemigas cuanto más semejantes son, resulta

paradójica [...] El oído no aguantaría a diez orquestas tocando juntas. El espíritu no puede seguir una multiplicidad de operaciones distintas, no existen razonamientos simultáneos. Pero he aquí que el ojo [...], en el instante en que percibe, se encuentra obligado a admitir un *retrato* y una *marina*, una *cocina* y un *trunfo*, personajes en los estados y posiciones .... más diversos, y no sólo esto, sino que debe acoger en su mirada armonías y modos de pintar incomparables [...] obras que se devoran unas a otras [...] Pero nuestra herencia nos aplasta. El hombre moderno, extenuado por la enormidad de sus medios técnicos, se ve empobrecido por el mismo exceso de sus riquezas [...]. Un capital excesivo y por tanto inutilizable.

"El problema de los museos",  
en *Oeuvres*, París, Pléiade, pp. 290 ss.

No sé en qué museo pensaba Valéry en 1923. Tal vez estaba de mal humor aquel día, teniendo en cuenta que catorce años después escribió para la fachada del Palais de Chaillot unos versos en honor de la exposición museística (*Choses rares et choses belles / ici savamment assemblées / instruisent l'oeil à regarder / comme jamais encore vues / toutes choses qui sont au monde*). Pero desde luego acertó a captar tres características del museo tradicional: (i) ambiente silencioso, oscuro, poco amistoso; (ii) falta de un contexto en que situar las obras singulares; (iii) abundancia de obras y dificultad para percibir las y memorizar-

las todas. Hoy la evolución de los museos hace que las dos primeras objeciones de Valéry ya no tengan ningún valor: el museo se ha vuelto claro, solar, amistoso, acogedor, y casi siempre la distribución de las salas favorece la relación entre la obra y su contexto. ¿Hemos remediado la tercera característica?

El museo es por definición voraz. Y lo es porque nace de la colección privada, y ésta a su vez de una rapiña. La colección romana nace del botín de guerra. Dice Plinio (*Nat. Hist.* 37, 13-14): "Fue la victoria de Pompeyo la que creó la moda de las perlas y las gemas, de igual modo que la de Escipión y Manlio creó la moda de la plata cincelada, los tejidos atálicos y los triclinios con adornos de bronce; y la de Lucio Mummio creó la moda de los vasos de Corinto y los cuadros." Nace con esta rapiña (o, si prefieren, con el derecho de conquista) la acumulación de objetos insignes, el orgullo de incrementar ese conjunto, el mercado que inmediatamente deriva de ello. En un principio no existe el fetichismo del original. Muchas obras de la Grecia antigua han llegado a nosotros en las copias que de ellas mandó hacer el coleccionista romano.

Para Krysztof Pomian ("Collezione", *Enciclopedia* III, Turín, Einaudi, 1978), si en un principio se recogen religiosamente, y en un lugar reservado, ajuares funerarios (baste pensar en los tesoros sepultados con los faraones) o donativos recibidos por el templo, muy pronto la colección se interesa por objetos que él llama "semióforos", es decir cosas que, con independencia muchas veces de su

valor venal, son signos, ofrecen un testimonio, remiten a alguna otra cosa, al pasado del que provienen, a un modo exótico del que son documentos únicos, al mundo invisible.

En este sentido la colección quiere ser al mismo tiempo "tesoro" y "teatro" del mundo, y al principio esta idea de un Teatro del Mundo se presenta más bajo la forma de una acumulación de noticias (y por tanto de Libro) que bajo la forma de una acumulación de objetos. Teatro quería ser la inmensa *Historia Natural* de Plinio, que en la epístola dedicatoria dice que los 20.000 hechos por él recogidos justificaría que se hablase de *thesaurus*; teatros eran las Enciclopedias medievales que registraban todas las gestas del pasado, todos los habitantes de los mundos ignotos, todas las piedras, las hierbas, los prodigios. Y teatros serán las grandes enciclopedias inspiradas en la Pansofía renacentista y barroca, mientras que Museum se llaman también las colecciones de textos sobre un tema específico, como el *Museum Hermeticum*.

Por otra parte, de algunos conjuntos de objetos reales, como la colección del Colegio Romano de Athanasius Kircher, hoy dispersa, se conoce su naturaleza sólo porque de ellos se conservan catálogos ilustrados que son museos por derecho propio: el *Museum Celeberrimum* de Sepibus de 1678 y el *Museum Kircherianum* de Bonanni de 1709.

### Un espacio privado

En cualquier caso, se tratase de una colección de libros o de objetos, lo que caracterizaba un "museum" tradicional era ser un espacio privado. Comenio, en su *Orbis Sensualium Pictus* (117) definía el museo como "*locus ubi studiosus, secretus ab hominibus, solus sedet, Studii deditus, dum lectitat Libros*", y el grabado muestra a un laico inclinado sobre el facistol, mientras que en las paredes se alinean los libros. Aquel museo que también era conocido como Estudio, Studiolo o Gabinete (y que con los humanistas podrá también reunir testimonios arqueológicos, transformándose así en colección de objetos raros y antiguos), era ante todo un espacio de aislamiento, y nada nos puede hacer entender mejor que la carta de Maquiavelo a Francesco Vettori (1513) lo que para el hombre de cultura significaba disponer de este refugio sustraído a la curiosidad y las molestias del mundo exterior:

Por la mañana me levanto con el sol y me voy a un bosque mío que estoy haciendo talar [...] Una vez salido del bosque, me voy a una fuente [...] Por la carretera me dirijo a la posada, hablo con los que pasan, les pido noticias de sus tierras [...]. Cuando cae la tarde, vuelvo a casa y entro en mi estudio; en la puerta me quito la ropa de todos los días, llena de barro y suciedad, y me pongo un traje de rey o cortesano; vestido decentemente entro en las cortes de los antiguos, donde, afablemente recibido por ellos, me ali-

mento de esos manjares que son los míos, y para los que nací; y allá no me avergüenzo de hablar con ellos, ni de preguntarles las razones de sus hechos; y ellos me responden con humanidad; y durante cuatro horas no siento ningún tedio, me olvido de toda preocupación, no temo la pobreza, ni me espanta la muerte: me identifico totalmente con ellos.

Carta a Francesco Vettori, 10 de diciembre de 1513.

Las acumulaciones de objetos del humanista, los primeros museos de curiosidades y cosas científicas del Seiscientos, como el de los Aldovrandi, las mismas *Wunderkammern* barrocas, no estaban abiertos al público. Es cierto que el coleccionista los mostraba con orgullo a visitantes cualificados, colegas, cofrades de todas las partes del mundo, pero eran siempre sólo los miembros de un mismo ambiente social los que se visitaban unos a otros.

¿Qué era un objeto en un espacio privado? Algo que el coleccionista conocía *intus et in cute*: y por tanto, aunque experimentaba el orgullo de acumular tantos objetos, estaba, como Maquiavelo con las sombras de sus Grandes, en situación de interrogarlos uno por uno, o aun de dedicar toda una jornada a un solo hallazgo, y de leer en él no únicamente la historia de su origen lejano, sino también las vicisitudes de su descubrimiento y adquisición. Es en el fondo la misma sensación que yo, coleccionista de libros antiguos, experimento viviendo entre mis tesoros: me

siento feliz de poseer tantos, pero cualquier visita está dedicada a uno sólo, y cuando lo toco me remonto al día en que lo encontré. Así escapa uno al síndrome de Valéry, conociendo la historia pública y privada de todos los individuos de una colección.

### *El tesoro*

La situación cambia cuando de la colección del patricio se pasa a los tesoros medievales, que el príncipe o el abad amasaba en su palacio o en su iglesia. Es cierto que sigue existiendo la figura del apasionado, como el obispo Suger de Saint Denis, que sabía describir con acentos místicos cada uno de sus hallazgos, y los nombraba uno por uno. Pero llega el momento en que la cantidad se impone sobre la calidad de cada objeto. Pensemos en la acumulación de reliquias. Para Pomian la reliquia es un signo de lo invisible, y lo era desde luego la reliquia única, adquirida con esfuerzo por una catedral o una iglesia abacial, a la que se acercaban multitudes de peregrinos para vivir una experiencia de intensa espiritualidad frente a aquel singular objeto prodigioso que remitía a la santidad de la que era sinécdoque, o metonimia. ¿Pero qué ocurre cuando el tesoro se convierte en amontonamiento de reliquias?

En el tesoro de la catedral de San Vito de Praga se encuentran los cráneos de San Adalberto y San Wenceslao, la espada de San Esteban, un fragmento de la Cruz, el

mantel de la Última Cena, un diente de Santa Margarita, un fragmento de la tibia de San Vital, una costilla de Santa Sofía, la barbilla de San Eobano, el bastón de Moisés, el vestido de la Virgen. En el catálogo del fabuloso tesoro del duque de Berry, hoy disperso, figuraban el anillo de esponsales de San José, cálices y vasos de gran valor artístico, un elefante disecado, un basilisco, un huevo que un abad había encontrado dentro de otro huevo, maná del desierto, un cuerno de unicornio. Todavía hoy, en el tesoro imperial de Viena vemos reunidos un fragmento del pesebre de Belén, la bolsa de San Esteban, la lanza que hirió a Jesús en el costado junto con un clavo de la Cruz, la espada de Carlomagno, un diente de San Juan Bautista, un hueso del brazo de Santa Ana, las cadenas de los Apóstoles, un trozo del vestido de San Juan Evangelista, otros fragmentos del mantel de la Cena, una copa de ágata del siglo IV que la tradición quiere que sea la copa del Graal. Las crónicas antiguas informan de que en el siglo XII en una catedral alemana (creo que la de Colonia) se conservaba el cráneo de San Juan Bautista a los doce años.

Frente a este amontonamiento de cartílagos anónimos y amarillentos, místicamente repugnantes, patéticos y misteriosos, frente a estos andrajos de telas desteñidas, descoloridas, deshilachadas, a veces enrolladas en ampollas como misteriosos manuscritos en sus botellas, frente a estas materias desmenuzadas, que se confunden con la tela y el metal en que reposan, a la vista de estos contene-

dores, muchas veces contruidos por un devoto *bricoleur* con fragmentos de otros relicarios, en forma de torre, de pequeña catedral, con pináculos y cúpula, o de ciertos relicarios barrocos que semejan relojes o carillones, la reliquia única pierde toda su magia. El conjunto no es el signo de lo invisible a que remite, sino de la riqueza visible que es. Si, frente a la reliquia única que adoraba, el fiel estaba convencido de su autenticidad, frente a la acumulación de reliquias uno se vuelve insensible al sospechar que allí hay algo falso. ¿Qué importa? Es el conjunto lo que resulta bello. Tanto que hoy nos gustan las reliquias laicas y desacralizadas, como las cajitas surrealistas de Joseph Cornell y las urnas llenas de objetos seriados de Arman.

El mismo gusto por la acumulación indiferenciada se vuelve a encontrar en las primeras galerías de pintura y escultura, si hemos de creer al menos el testimonio de aquel prodigioso pintor de colecciones de cuadros que fue Giovanni Paolo Pannini (1691-1765). Como se sabe, Pannini pintó colecciones de obras de arte, galerías y salones inmensos que parecen álbumes de sellos, llenos de cuadros hasta el límite de las altísimas bóvedas, a su vez cubiertas de frescos, con el coleccionista sentado o paseando orgulloso entre los tesoros que le pertenecen. Si miramos a través de una lupa descubriremos imitaciones en miniatura de toda la pintura de los siglos precedentes. En sendos cuadros Pannini pinta un conjunto de estatuas y vistas de la Roma antigua y otro de la Roma moderna, y en el primero consigue poner casi todos los princi-

pales monumentos de la cultura clásica, y en el segundo obras de Bernini, Borromini, Sangallo, Vignola, dentro de un conjunto de cincuenta y cuatro obras maestras conocidas, más dos monumentos no identificados. Insensible a la verdad museística, sitúa en la primera colección el *Hércules Borghese*, el *Gálata moribundo*, el *Laoconte* y el león del *Acqua Felice*; en la segunda el *Moisés* de Miguel Ángel, el *David* y el *Apolo y Dafne* de Bernini, el león de Villa Medici. Nunca me he fijado en si Pannini puso también en las paredes de sus galerías cuadros que representasen espacios con cuadros, pero seguro que era muy capaz de hacerlo. Su obra maestra podría haber sido un cuadro que representase todos sus cuadros de cuadros.

Pannini inventaba sus colecciones de cuadros, pero la colección verdadera expresaba voracidad, gusto rapaz, analidad posesiva. Podríamos también verlo como el primer postmoderno: abrumado por la pintura, por la escultura, por la arquitectura del pasado, antes que destruir para olvidar, citaba, copiaba, reconstruía, y convertía toda la historia del arte en objeto de un bricolaje de pesadilla, paralizado por su propio crecimiento exponencial. Al mirar una colección de cuadros de Pannini uno puede también detenerse, acercarse con un *zoom* a un solo cuadro entre los cien con que nos abruma; pero por poco tiempo, basta apartar la mirada un instante y ya no volvemos a encontrar aquel cuadro, lo único que vemos de nuevo es el conjunto... Las colecciones de cuadros de Pannini son el anuncio de nuestras veladas televisivas, con

el pulgar enloquecido sobre el mando a distancia, obediente al delirio de poseerlo todo. Las colecciones de cuadros de Pannini, celebrando el éxtasis de la abundancia, sientan las bases del vértigo melancólico de Valéry.

### De lo privado a lo público

Para encontrar un museo público habrá que esperar hasta el siglo XVII, al anuncio que de él hacía Bacon en *La Nueva Atlántida* cuando hablaba de la Casa de Salomón, donde todas las maravillas de la ciencia, objetos de medio mundo y retratos de grandes inventores se exponían para edificación de los ciudadanos. La primera biblioteca pública es la Bodleian de Oxford, de 1602. El primer museo que se declara abierto a la ciudadanos, el Ashmolean Museum de Oxford, en 1683. En 1753 el Parlamento británico crea el British Museum con las colecciones adquiridas por Hans Sloane. Con la Revolución francesa los bienes de la casa real pasan a ser públicos y las obras maestras del Louvre son expuestas bajo el nombre de Museo. La idea de un templo del arte maduraba ya desde antes y en 1783 Etienne-Louis Boullée había diseñado el proyecto de un Museo como monumento de gratitud pública. El museo de la revolución no es sólo una agrupación de objetos, sino también de gente. Pero Walter Benjamin nos advierte de que, en el momento en que era expuesto a todos, la obra maestra perdía su "aura".

La recepción de las obras de arte se produce atendiendo a diversos factores [...] El primero de ellos depende del valor cultural, el otro del valor expositivo de la obra de arte. La producción artística se inicia con figuraciones que están al servicio del culto. A propósito de estas figuraciones podemos admitir que lo importante es que existan, no que sean vistas. El alce que el hombre de la Edad Piedra dibuja en las paredes de su caverna es un instrumento mágico. El autor lo pone a la vista de sus congéneres; pero ante todo está dedicado a los espíritus. [...]

Algunas estatuas de dioses son accesibles únicamente al sacerdote en su "cella". [...]

Con la emancipación de determinados ejercicios artísticos del ámbito del ritual, aumentan las ocasiones de exhibir sus productos. La posibilidad de exponer un retrato de medio cuerpo, que puede ser enviado a cualquier lugar, es mayor que la de exponer la estatua de un dios que reside permanentemente en el interior de un templo. La posibilidad de exponer una tabla es mayor que la de exponer el mosaico o el fresco que la habían precedido.

[...] Así como en los tiempos primitivos, debido a la absoluta preponderancia de su valor cultural, la obra de arte se convirtió en un instrumento de la magia, que en cierto modo sólo más adelante se reconoció como obra de arte, hoy, a consecuencia del poder absoluto adquirido por el valor expositivo, la obra de arte pasa a ser una formación con funciones completamente nuevas, entre las cuales aquella de la que somos conscientes, es decir la artística, se

perfila como la que en el futuro se reconocerá como marginal.

"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1937.

Michel Foucault ("La bibliothèque fantastique", en *Travail de Flaubert*, París, Seuil, 1983) nos recuerda que, con el nacimiento del museo público, nace la obra concebida para ser expuesta en el museo:

Es posible que *Le Déjeuner sur l'herbe* y la *Olimpia*, hayan sido las primeras pinturas "de museo": por primera vez en el arte europeo, se pintan lienzos no precisamente para imitar a Giorgione, a Rafael y a Velázquez, sino para dar testimonio, al amparo de esta relación particular y visible, por debajo de las referencias descifrables, de una nueva relación sustancial de la pintura consigo misma, para dar fe de la existencia de los museos, y del modo de ser y de relacionarse que en ellos tienen los cuadros.

El objetivo virtuoso de los primeros museos es sustraer el objeto a la posesión individual y al circuito comercial, para convertirlo en bien inalienable reservado a todos los ciudadanos. Pero, al hacerse democrático, el museo crea pronto un público que sufre, de modo menos culto y más instintivo, el síndrome de Valéry. Pocas décadas después de la apertura de la Bodleian Library y del Ashmolean Museum, Zacharias Conrad von Uffenbach, un visitante

de comienzos del Setecientos, dice a propósito de aquélla: "A cada instante llegan nuevos visitantes, y, algo que sorprende bastante, entre ellos gente de la ciudad y campesinos que miran la biblioteca con la misma atención que una vaca podría mirar una nueva cancela, con tal rumor y tal movimiento de pies que molestan a todos los demás". Y más adelante: "el 23 de agosto queríamos ir al Ashmolean Museum pero era día de mercado y todo tipo de aldeanos, lo mismo hombres que mujeres, se encontraban allí porque las *leges* colgadas en la puerta... permitían entrar a todos" Pocos años después de su fundación estos instrumentos de información y de educación se habían convertido ya en lugar de admirativa peregrinación para los curiosos que a duras penas entendían lo que veían.

### *Fruición en la distracción*

Por muy bien organizado y subdividido en épocas, géneros y estilos que esté, el museo moderno se convierte en un lugar donde quien quisiera ver todo lo que hay en él no vería nada, y si se limitase a mirar, no podría memorizar nada. Es cierto que el auténtico apasionado del arte visita un museo poco a poco, interrumpiendo la visita con largos descansos (y la gran intuición del museo contemporáneo ha sido que el café, el restaurante, la librería no sean apéndices comerciales del museo, sino que permitan dilatar, interrumpir y reemprender la visita, sin fatigar el ojo y

la mente). Otros hacen lo que yo hago cuando llego por ejemplo a Amsterdam y dedico media hora a una enésima visita al Rijksmuseum: recorro a la carrera todas las salas pasando de largo incluso ante Rembrandt, y me dedico sólo a mi cuadro favorito, una *Iglesia* de Saenredam. Media hora de intensa contemplación satura el espíritu. Luego me voy, para no perder lo que he atesorado. Así evito tanto el síndrome de Stendhal como el de Valéry.

Pero sabemos muy bien que la visita normal al museo se produce hoy de muy distinta manera. Manadas de turistas que no podrían volver a casa sin haber visto (o sin decir que han visto) el Louvre, la National Gallery o los Uffizi, recorren a paso de corredor de maratón una larga sucesión de salas, se detienen brevemente y sin discriminar ante cuadros irrelevantes, pasan de largo ante las obras maestras, se agolpan ante las únicas pinturas de las que han oído hablar (*La Gioconda*, *La Virgen de las rocas*, *La Primavera*) logrando a duras penas ver la obra-fetiché, y salen habiendo obtenido escasa información y un goce estético totalmente superficial. En compensación, con su aliento mortífero contribuyen a la ruina de las grandes obras maestras que han ido a venerar.

### *El contenedor*

Se añade a esto que con frecuencia algunos museos son visitados no por las obras que contienen, sino por la



magia del contenedor. No consideramos aquí el punto de vista del experto, que en cualquier museo valora la calidad de la exposición, sino que adoptamos el punto de vista de los visitantes comunes.

El ejemplo más ilustre de museo visitado por su contenedor, al menos en principio, es el Guggenheim de Nueva York. Cuentan, por supuesto, las obras, pero aún más el recorrido en espiral que se lleva a cabo para verlas en rápida sucesión. Otro museo en el que el contenedor corre el riesgo de importar más que las obras es el Musée d'Orsay, hasta el punto de que se ha decidido poner en la gran sala central, donde la arquitectura amenaza con aplastar la obra, cuadros y esculturas *pompier*, decorativas por definición, y que resultan hasta redimidas, e incluso magnificadas por el contenedor; mientras que los cuadros de mayor valor estético, pensamos en Manet y en los impresionistas, se sitúan en lugares menos imponentes, que les permiten destacar sin ahogarlos.

Otro ejemplo en el que el contenedor importa más que el contenido es por supuesto el museo Guggenheim de Bilbao. Me cuento entre quienes han conseguido venir finalmente a Bilbao para ver la arquitectura de Gehry y sólo en segundo término las obras expuestas.

El triunfo del contenedor sobre las obras no es típico únicamente de nuestra época. Imagino que los primeros visitantes del Louvre, arrebatado a la familia real, entraban allí no tanto para admirar las obras de arte que contenía como para poner el pie por primera vez en el palacio hasta

entonces cerrado al pueblo. Hoy se va a Versalles para visitar el palacio y los jardines, no las obras de arte que en aquél se exponen. Pero podríamos decir que Versalles es ante todo un museo de arquitectura, de historia de la jardinería y la decoración. Por otra parte tampoco los peregrinos van a San Pedro de Roma para ver la *Pietà* de Miguel Ángel, que es ciertamente una obra de arte que se visita por sí misma, tanto que algunos pueden decir que han realizado una visita memorable aunque, por entusiasmo religioso o por falta de información, hayan ignorado a Miguel Ángel.

Recientemente se publicó en Italia una clasificación de los diez museos más visitados. Figuraban en primer lugar los Museos Vaticanos, con tres millones y medio de visitantes anuales (con ocasión del Jubileo las visitas han aumentado sólo un 23 por 100). Seguían con un millón y medio la Galleria degli Uffizi, la Galleria dell'Accademia de Florencia, y en cuarto lugar los museos del Castello Sforzesco de Milán, con más de 800.000 visitantes. En décimo lugar figura el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (281.000 visitantes). Entre estos diez museos no se encuentra la Galleria di Brera de Milán. Lo que significa que los 800.000 visitantes de los museos del Castello han pasado por Milán, y habrán visto la catedral, pero no la *Última Cena* de Leonardo ni Brera.

Pase la *Última Cena*, que exige fastidiosas reservas previas, pero por Brera (muy fácilmente accesible) han pasado 700.000 personas menos que por el Castello. Sin embar-

go, si en el Castello puede verse la *Pietà Rondinini* de Miguel Ángel, Brera cuenta con la *Madonna* de Piero della Francesca –la del huevo–, los *Desposorios de la Virgen* de Rafael, la *Piedad* de Giovanni Bellini y otras cuatrocientas obras famosísimas, de Tintoretto y Caravaggio hasta el Romanticismo y el siglo XX. Ocurre que Brera está en un palacio antiguo, bello y noble, pero no sorprendente, mientras que el conjunto del Castello Sforzesco, si bien restaurado y reconstruido casi por completo en el siglo XIX, es imponente y permite recorridos múltiples, por los patios interiores, entre las almenas, a lo largo de galerías llenas de armaduras y otros espacios igualmente espectaculares. Por tanto el Castello ha sido visitado por 800.000 personas que valoraban sobre todo el contenedor.

Ahora bien, no hay nada malo en visitar un museo valorándolo sobre todo como contenedor; al contrario, el atractivo del contenedor puede animar a descubrir las obras. Pero, si seguimos por este camino, llegaremos a la situación del Beaubourg de París, donde el contenedor constituye desde luego la máxima atracción, y el resto son bien servicios (biblioteca y videoteca) bien exposiciones temporales –por otra parte espléndidas. Normalmente una exposición temporal nos invita a considerar un solo autor, o un período histórico determinado, o un tema concreto, y en ella las obras deben quedar situadas en su contexto. Esta parece ser la tendencia de las más importantes exposiciones de las últimas décadas, de "El oro de los escitas" a "Georges de La Tour". Pero si el museo ideal

debe ser un conjunto de obras sobre un tema específico, cada una situada en su propio contexto, ¿se debe privilegiar las obras originales (y por tanto exponer sólo las que estén disponibles) o la exhaustividad histórica, aunque haya que recurrir a copias?

### ¿Copias u originales?

Un caso insigne de museo que expone todas las obras siguiendo un argumento dado, sin que ninguna de ellas sea un original, sino un calco perfecto, es el Musée des Monuments Français de París, donde se pueden ver no sólo las estatuas, sino también, a escala original, los pórticos de abadías como Moissac y Vezelay. Antes de visitar estas obras maestras del arte románico francés y del gótico de l'Île de France, yo los había descubierto en el Museo de los Monumentos Franceses, y aquella visita, varias veces repetida, no sólo me había fascinado sino que también me había permitido entender (tal vez mejor que contemplando luego el original) los mínimos detalles de las portadas.

Cabe observar que la escultura puede también apreciarse a través de una buena copia, y que a muchos de los que acuden a admirar en Florencia el *David* de Miguel Ángel no les preocupa que el expuesto ante el Palazzo Vecchio sea sólo una copia y el original esté en la Galleria dell'Accademia. En escultura la diferencia entre una buena

copia y el original viene sobre todo dada por la pátina del tiempo. ¿Qué ocurre en pintura?

Pregúntemenos cuáles y cuántas son las razones por las que se desea ver un cuadro original: (1) El tema, (2) las dimensiones (es prodigioso ver el tamaño real de *La Flagelación* de Piero en Urbino, ya que sus reproducciones nos hacían imaginar el cuadro, con todo el espacio que abre ante nuestros ojos, inmenso, y sólo el original nos hace apreciar la maravilla de un espacio virtual amplísimo contenido en unas dimensiones físicas tan reducidas), (3) los colores. Por último (4), el modo en que la materia se dispone sobre la tela o la tabla. Este aspecto es fundamental para una plena valoración estética, ya que en efecto los grumos de materia del último Tintoretto o de Magnasco, por no mencionar a Pollock, han de ser vistos desde cerca (si fuese posible, incluso habría que tocarlos con los dedos), y si comparamos una pintura de iglesia holandesa sobre tabla con una pintura de iglesia flamenca sobre cobre, la luminosidad es desde luego distinta y el cuadro debe ser visto con una incidencia de luz distinta. Finalmente (5) hay también cuadros, como *Los embajadores* de Holbein, que exigen también ser contemplados desde un punto de vista oblicuo, situándose el espectador no perpendicularmente sino casi en el mismo plano de la superficie, pues de otro modo se pierde el efecto de la anamorfosis.

Hoy las técnicas actuales de reproducción permiten reproducir una obra de pintura (bien sea en un soporte

material, bien proyectándola sobre una pantalla) con resultados de absoluta fidelidad en cuanto al tema y a las dimensiones, y de un parecido casi absoluto en cuanto a efectos cromáticos. La reproducción permite pues disfrutar de las características (1), (2), (3), tema, dimensiones reales y colores del cuadro. Lo que no puede darnos son las características (4) y (5), es decir la tridimensionalidad de los grumos de color, y la visión oblicua, ya que las obras pueden ser mostradas sólo de modo que la impresión sea la que experimentaríamos si viésemos el original de frente, a una distancia de algunos metros.

En un museo lo normal es que estemos obligados a ver el cuadro a la debida distancia y que no podamos tocarlo. Por ello el visitante no puede disfrutar realmente de las características (4) y (5) (hablo del visitante interesado, desentendiéndome del que pasa a la carrera contentándose con recibir una impresión general). Si pensamos ahora en un cuadro expuesto en una iglesia, sobre el altar mayor o en una capilla lateral, normalmente el visitante, en la penumbra del templo, de la obra ve poco, por lo que, si quiere apreciarla del todo, vuelve después a examinarla en una buena reproducción.

He aquí por tanto que, frente a las posibilidades de goce estético y comprensión cultural que ofrece una visita apresurada a un museo de originales, se podría tomar en consideración a veces la organización de museos o exposiciones temporales constituidos sólo por reproducciones de calidad óptima. Existe en Ferrara un museo de la pintura

metafísica donde en el lugar que debería ocupar cada cuadro hay una pantalla sobre la que aparece la obra original espléndidamente proyectada. El museo permite ver, reunidas, todas las obras de la pintura metafísica italiana, lo que ningún otro museo puede hacer. Fundamental para el estudioso, el museo fascina también al público, siempre que el propósito que lo guíe sea cultural y no fetichista. De otro modo el visitante no hará más que lamentarse de no haber visto el original de esa *Plaza de Italia* de De Chirico que tanto le gusta.

En una ocasión, anticipando la idea del museo de Ferrara, Konrad Wachsmann proyectó una estructura arquitectónica de metal, transportable y edificable en ciudades distintas, que se pudiese instalar, por ejemplo, en Dallas, Texas, permitiendo que sus ciudadanos contemplasen una semana, en distintas escalas, todas las obras, pongamos por caso, del Louvre, y tal vez la semana siguiente las de los Uffizi. El experimento ya se ha intentado alguna vez. Se podrá responder que hoy esto es posible con un buen cd-rom, pero desde luego la espectacularidad, la fascinación de las dimensiones reales sería diferente. Hablaba hace poco con un profesor de historia medieval de Mali que lamentaba no poder conseguir que sus estudiantes visualizasen una catedral gótica —no cabe pensar en la posibilidad de que los estudiantes de aquel pobrísimo país africano viajen a Francia o Alemania. Pues bien, le dije, si la UNESCO os proporcionase estructuras del tipo de la de Wachsmann, donde se pudiera experi-

mentar lo que es estar en una nave gótica, con las luces filtradas por las vidrieras y los rosetones multicolores, tal vez los estudiantes de Mali entenderían algo del Medioevo europeo. Ya sé que no sería lo mismo que pasar un día entero en Chartres, pero entre todo y nada hay muchas e interesantes soluciones intermedias.

El problema de un uso inteligente de las reproducciones se va haciendo cada vez más urgente en un mundo en el que las obras de arte viajan cada vez más de un país a otro, para permitir la celebración de exposiciones temáticas, sobre el Flandes del siglo XVII, Rafael o el cubismo. Muchos museos son reacios a los préstamos, pero las obras de arte viajan cada vez más. Cuando una obra del Museo X está de viaje, ¿qué hace ese museo? ¿Muestra un espacio vacío? ¿Sustituye la obra prestada con otra inferior sacada de sus almacenes? El peligro es que cada vez con mayor frecuencia visitaremos museos con multitud de espacios vacíos. Rellenar esos espacios con reproducciones de calidad óptima no dará satisfacción desde luego al impulso fetichista, pero sí, en un cien por cien, a la exigencia de información, posibilitando en buena medida el placer estético.

Finalmente, todos conocemos la frustración de una visita a *La Gioconda* en el Louvre. Ante nosotros hay grupos de japoneses con guías que hablan en voz alta, y cuando logremos acercarnos al cuadro, será por poco tiempo. Si en una sala contigua hubiese más de una buena copia del cuadro, y tal vez pantallas con los detalles de las manos o

la sonrisa, una vez satisfecha la necesidad fetichista de haber visto el original, el visitante realmente interesado en la obra podría admirarla un buen rato y desde todos los puntos de vista. Este recurso didáctico es hoy utilizado por algunos museos, y estoy dispuesto a apostar que para muchos la visión de las copias habrá sido estéticamente más satisfactoria que el rápido vistazo al original.

### ¿Permanente o provisional?

A la luz de estas consideraciones, intentaré ahora esbozar mi ideal de museo. Debo decir que algunas de las soluciones que propongo han sido ya ensayadas en varios museos, e indican una posible vía. Pero ahora permítanme que sea maximalista. Como conviene hacer en estos casos, aspiro a la Utopía en su forma más extrema, aunque me contentaría con soluciones intermedias. Mi ideal es un museo que sirva para entender y disfrutar un único cuadro (o una sola escultura, o un solo salero de Cellini). Tomemos por ejemplo *La Primavera* de Botticelli. Toda la secuencia de salas de los Uffizi debería transformarse en un único recorrido a través del cual se llegase, por último, a entender todos los aspectos de *La Primavera*. Habría salas que nos introducirían en la Florencia de la época, la cultura humanística, el redescubrimiento de los antiguos, los fermentos místicos del momento, y en la Roma donde trabajaban Ghirlandaio y Perugino, con paneles didácti-

cos, exposiciones de libros y grabados (de los manuscritos a los primeros incunables, aparecidos ya en aquellos años). Seguirían las obras de los pintores que precedieron e inspiraron a Botticelli, en los talleres de Lippi y de Verrocchio (y en este caso, para que la documentación fuese completa, se podría aceptar copias de calidad óptima, o sacar de los fondos obras que el museo nunca ha expuesto), y las obras de Botticelli anteriores a *La Primavera*. A continuación me gustaría ver cuadros con rostros femeninos que anuncian los de Botticelli, o que al contrario me informen de que la mujer era vista en aquella época de un modo muy distinto, y de que él llevó a cabo una innovación radical; debería oírse también la música que Botticelli pudo haber escuchado, las voces de los poetas y filósofos que pudo haber leído, y si fuese necesario deberían aparecer grandes fotografías de los paisajes toscanos (supongo que esta documentación es fundamental en el caso de un pintor de paisajes); me gustaría ver también documentos sobre la flora de la época, para entender cómo Botticelli había concebido a partir de ella sus flores y sus árboles. En fin, me gustaría llegar a la sala central donde por último se mostraría *La Primavera* con la mirada ya educada para ver las cosas como un florentino del Quattrocento. Luego, en las siguientes salas, me gustaría tener en pantallas todos los detalles de *La Primavera*, las soluciones pictóricas adoptadas, comparaciones con detalles de otros pintores. Y por fin, en una última sala, todo lo que pudiera decirme algo sobre la herencia de Botticelli, hasta los prerrafaelitas.

Tenía razón Valéry. Demasiadas obras, cada una distinta de las otras, todas fatalmente fuera de contexto, fatigan los ojos y la mente. Pero un itinerario que me conduzca (como me ocurre cuando en Amsterdam acudo a ver un solo cuadro de Saenredam, conociendo ya la historia y el ambiente en que nació) a "entrar" de verdad en una obra, haría de esa visita al museo una experiencia memorable, digna realmente del síndrome de Stendhal. Y si luego el turista fetichista se lamenta de que después de tanto trabajo no ha visto más que una sola obra, peor para él. Aunque ni siquiera el peor fetichista se resistiría a la experiencia de la contemplación de un único fetiche del que se revela su historia remota, su esencia, su destino.

Fijémonos en que este museo de un solo cuadro también podría viajar y ser instalado de nuevo en muchos lugares. Inmediatamente después de que *La Primavera* emprendiese su viaje, los Uffizi podrían reestructurarse en torno a otra de sus maravillas. Por encima de todo, con una galería que cambia de una estación a otra, Florencia merecería ser visitada una y otra vez, como se va muchas veces a Salzburgo o a Bayreuth, para oír óperas de Mozart y de Wagner siempre distintas, y en distintas interpretaciones. Además, en todos los museos, cada vez viajaría sólo una obra.

Mi museo del tercer milenio se mantendría siempre inédito, siempre capaz de ofrecerme nuevas sorpresas. El mismo Valéry se sentiría tentado a volver. E incluso un cuadro que, como decía Foucault, hubiese sido concebido

directamente para el museo, en aquella nueva disposición sería devuelto a la vida y a la cultura de la que nació y no dialogaría sólo con otros cuadros sino con la cultura que lo produjo y con la naturaleza, o la vida, que lo inspiraron.

Si la Utopía que he delineado les parece irrealizable, no pierdan la calma. He titulado mi intervención "El museo del tercer milenio", y para que el milenio termine quedan todavía 999 años. Tiempo suficiente para ver –yo confío en seguir aquí para poder hacerlo– una utopía realizada.