Los Museos, la Historia del Arte y la comprensión de la pintura

escrito por Ignacio Ilundain | 20 agosto, 2022

En 2019, el Museo del Prado organizó una exposición con el título Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines, cuyo comisario fue Alejandro Vergara. La exposición planteaba cuestiones de interés:

- cómo, en el siglo XVII, pintores coetáneos de países alejados entre sí y con un supuesto estilo nacional tenían «miradas afines» en sus pinturas;
- y cómo se han valorado las obras según los criterios de la historia del arte vigentes en el siglo XIX y primera mitad del XX, criterios que merecen ser revisados, precisamente porque se ven miradas afines en pintores que pertenecen a escuelas nacionales distintas.

Más allá de los canales de comunicación en el siglo XVII que expliquen cómo se influyen los pintores entre sí (como los viajes a Roma, por ejemplo), la exposición plantea la importancia que ha tenido el criterio de ordenación de los cuadros en las pinacotecas, de cómo los criterios de los historiadores del arte seguidos por los museos han influido en la contemplación de las obras de arte y han condicionado el análisis de las obras al usar criterios que se han mostrado como reductores en algunos casos. En la exposición citada, se cita, sobre todo, lo problemático de la división por escuelas nacionales.

Con ocasión de esta exposición y el debate que plantea al gran público, hago algunas reflexiones sobre los museos y cómo influyen en la contemplación del arte.

El contexto de los cuadros

Los cuadros se pintan para ser colocados en un sitio determinado, para cumplir una finalidad. Este sitio puede ser un lugar concreto en una iglesia, o en un palacio… El lugar determinará, en primera instancia, el tamaño del cuadro y, en la mayoría de los casos, el tema.



Museo del Prado. De frente, *El descendimiento*, de Rogier van der Weyden, siglo XV. El Gremio de Ballesteros de la ciudad, que tenía sede en la iglesia de Nuestra Señora Extramuros le encarga (…) para el retablo mayor del altar de la capilla que allí poseían.

Cuando comienza la venta a particulares hecha en los mismos talleres, cosa que empieza a suceder en los Países Bajos, el destino habitual será la pared de una habitación, de un salón de una casa particular. Esto explica que muchos cuadros sean de tamaño más pequeño que el habitual hasta entonces. Y más baratos. También los temas van cambiando: se desarrolla la pintura de paisajes, los bodegones, la pintura de escenas costumbristas…



Quirijn van Brekelenkam, El taller de sastre, 1661 (Amsterdam, Rijksmuseum).

Salvo excepciones, que las habrá, los cuadros no están pintados para ser colgados en las paredes de los museos. El hecho de que se reúnan cuadros en un mismo lugar es algo que ocurre desde antiguo pero de manera bastante esporádica. El coleccionismo que comienza en el Renacimiento da un salto cualitativo a partir de la Ilustración del XVIII cuando se asienta la idea de **crear museos** ("lugar consagrado a las musas") abiertos al público. El museo del Prado se inauguró en 1819, el Louvre en 1793, la *National Gallery* en 1824, el Museo de Bellas Artes de Bruselas en 1803, por poner unos ejemplos.

Los museos posibilitan que grandes segmentos de la población puedan contemplar las obras de arte, a veces con bastantes restricciones, y que hasta hacía no mucho solo estaban a la vista de unos pocos, salvo en los templos. Pero más allá de la realización de este ideal ilustrado, la existencia de los museos plantean otro tipo de cuestiones interesantes.

En primer lugar, el hecho de reunir muchas pinturas y esculturas en un mismo sitio, es algo que contradice el destino inicial. Un cuadro colocado en un museo no deja de

estar fuera del contexto original. El contexto del cuadro es ahora otros cuadros, no el lugar en el que ese cuadro cumplía una función determinada. Además, cada cuadro muchas veces sería el único en el sitio original o estaría rodeado de pocos. De hecho, muchas veces varios cuadros formaban un conjunto, como en los retablos de iglesias o decoraciones que siguen un programa en palacios. A veces, dentro del museo, se intenta reproducir el conjunto de los cuadros que repiten su ordenación primera cuando estos formaban una serie.

En un museo, por lo tanto, se produce una **transformación del contexto del cuadro**, que pasa del original para el que estaba pensado («contexto funcional» lo podríamos llamar), a otro contexto, un contexto museístico. Por lo tanto, unos cuadros están junto a otros. ¿Qué otros?

Es aquí donde aparece la cuestión controvertida. El nacimiento de los museos va a la par que el desarrollo de la **Historia del Arte** tal como la entendemos en la actualidad. Se afirma que esta disciplina nace en el Renacimiento con la consolidación del coleccionismo.

Líneas temporales, evolución estilística

Es una cuestión de lógica. Si hay muchos ejemplares de algo, ¿qué criterios utilizamos para ordenar esos muchos? El resultado será un conjunto ordenado, no una yuxtaposición caótica, un montón. La clave del conjunto ordenado estará en el **criterio de ordenación** de los muchos. Para el orden resultante, hoy se utilizan las palabras “relato” o “narrativa”. Un museo es un relato, se dice con frecuencia.



Eugenio Lucas Velázquez, *Bodegón*, 1849 (Museo del Prado)

El criterio habitual de ordenamiento de los cuadros es el **histórico** que sigue la **línea temporal** desde los inicios hasta la actualidad. Hay museos que se ocupan de un período concreto, como un museo del romanticismo o de la edad media. Los hay que se centran en un estilo vigente en un período de tiempo, como un museo del impresionismo, por ejemplo, o los que están dedicados a lo producido o comprado en tiempos pasados en un país, zona o comarca. Los grandes museos de bellas artes suelen ser pinacotecas y gliptotecas, reunión de pinturas y esculturas, que son una especie de suma de todos estos pequeños museos citados. Es en estos grandes museos donde se ve mejor la problemática de los diferentes modos de ordenación.

Como decía, se sigue una línea temporal. Esto está unido, casi de manera inevitable, a la idea de **evolución de los estilos**, de las formas. La idea de evolución es problemática en algunos aspectos. Estamos acostumbrados a pensar la evolución en términos biológicos y cosmológicos, y pensamos, normalmente, que los procesos son de creciente complejidad, que la evolución se encamina hacia la aparición de formas más desarrolladas y complejas. Si aplicamos esta idea de evolución a la historia del arte, podemos tender a pensar que el arte posterior es mejor que el anterior, más desarrollado. En aspectos meramente técnicos esto se cumple muchas veces:

nuevos pigmentos, un mejor conocimiento de las leyes de la perspectiva, de las técnicas de dibujo, de la historia del arte… Pero en lo propiamente artístico, en lo poético, es difícil aplicar este criterio. ¿Es mejor Goya que Velázquez por ser posterior? Claramente, ser posterior o anterior no es criterio de mayor o menor calidad.



Braque, *Limones*, 1929 (col. privada; fuente: WikiArt)

Sí que hay evolución en las formas estilísticas y en la concepción del mismo arte. Aquí se puede apreciar que la idea de evolución habla de **cambio**, de una sucesión de formas a partir de otras, pero no incluyendo la idea comúnmente aceptada de que evolucionar es ir a mejor necesariamente. Los artistas también saben historia del arte, y son conscientes de los cambios, de las revisiones, de las influencias. Buscar nuevas formas es algo propio del arte creador, y es algo muchas veces unido a una reflexión sobre el propio arte. Las novedades, como tales, son cosas nuevas, ni mejores ni peores. Pero las novedades se crean desde una tradición. Se toma postura ante esa tradición para continuarla, darle un giro, intentar romperla… La legitimidad artística de los cambios es la **exploración** de nuevas formas de expresión sin la pretensión, en general, de afirmar que estas nuevas formas son mejores que las anteriores desde un punto de vista artístico por el hecho de ser nuevas.

Ver la línea evolutiva de los cambios desde la Historia del

Arte a veces no es fácil. Hay que evitar sesgos que nos lleven a realizar lecturas erróneas. Ver tendencias es saber explicar el proceso histórico. Pero, para ver bien un cuadro no hay por qué ser consciente de que estamos ante un ejemplo de un momento dentro de un proceso histórico. Esta es una perspectiva digna de tener en cuenta ya que explica mucho, pero no es una lectura exhaustiva de la obra de arte.

Schönberg hizo famosa la tesis de que la historia de la música tiene como clave evolutiva la creciente ampliación de lo que se considera armonía hasta llegar a la disonancia como nueva forma de la misma. Su propuesta dodecafónica sería la culminación de esa evolución. Pero, ¿es verdad que la historia de la música solo se entiende desde ese criterio? Además, ¿es un criterio que se cumple de manera tan clara como afirma? Por otro lado, este tipo de tesis se suelen hacer desde el supuesto final del proceso. ¿Por qué creemos estar al final del proceso? Esto último es algo propio de los historiadores historicistas, no de todos los historiadores, por supuesto.

Todas estas problemáticas influyen en los **aficionados**. Los museos, y esta es otra de sus funciones positivas, han cumplido, y cumplen, una **labor pedagógica** de gran nivel. No solo es un lugar donde se pueden ver obras de arte, sino donde se realizan explicaciones a través de paneles, audioguías, conferencias, catálogos… Si somos meros aficionados, normalmente no sabremos mucho de historia del arte, pero sí lo suficiente como para conocer algunas claves estilísticas que podemos reconocer en las obras. Si nuestro saber es pobre, y está dominado por la visión meramente histórica de ordenación, veremos los cuadros con unas “gafas» que solo se fijarán en aspectos parciales con el peligro de subsumir el cuadro concreto en una generalidad que, además, está pobremente formulada por nuestra parte.

Un ejemplo externo al tema para aclarar esto. Cuando estamos con una persona concreta, no estamos ante un tipo, no estamos ante la humanidad. Existen los rasgos típicos de carácter, los

rasgos culturales y étnicos, lo común a todos los humanos. Pero si nos fijamos solo en lo común, pudiendo esto ser verdadero, nos quedaremos con dimensiones de universalidad abstracta y nos perderemos la riqueza de lo particular que tenemos ante nosotros, no percibiremos a la persona en quien lo universal se realiza de manera individual. La singularidad, la unicidad, es también una característica de las obras de arte. Podemos perder lo particular, la riqueza concreta, si nos quedamos con los rasgos estilísticos comunes. Tenemos que luchar contra la tendencia propia del conocimiento humano que busca captar lo que de universal hay en lo particular.

Siguiendo la línea temporal, como gran criterio de ordenación, los museos utilizan **otras variables** que se añaden al criterio mencionado. Algunos de ellas:

- Reunión por géneros temáticos. Retratos, paisajes, pintura religiosa, de tema mitológico…
- Por autores. Se reúnen en una misma sala/s, los cuadros del mismo autor.
- Por conjunto de autores que comparten características importantes. Aquí aparecen las escuelas nacionales y los estilos, dos nociones de enorme interés en este tema.
- Por temas, algo que las exposiciones organizadas por los mismos museos hacen con frecuencia.

Escuelas y estilos nacionales

Son términos bastante arraigados: “escuela española”, “escuelas del norte”… Este criterio nacional es el que esta exposición quiere relativizar al comprobar que hay “miradas afines” en pintores de naciones diferentes. La idea, ya obsoleta en la Historia del Arte, es la idea romántica que afirmaba que el arte es expresión del “alma de un pueblo”. Arraigado el artista en su cultura, a través de su arte, expresaba el ser común, la forma vital común de un pueblo. Con esta tesis, se tendía a ver en los pintores esta expresión y se construía una interpretación de su arte. Y como las

naciones tienen idiosincrasias diferentes, hay rasgos estilísticos propios de cada nación.



Velázquez, Rembrandt, Vermeer. *Miradas afines*. Museo del Prado, 2019

Lo que hace que una **“escuela”** fuese tal en el ámbito de la pintura es que los artistas de ese país **comparten rasgos estilísticos**. La noción principal será, por lo tanto, la de estilo, rasgo estilístico. Como el arte se aprende en los talleres de los pintores, esa manera de ver, de pintar, se transmite con la **enseñanza**. Cabe hablar de “escuela” en un sentido académico en cuanto que esos rasgos diferenciadores se enseñaban en talleres, academias…

Lo que se critica es que estas escuelas nacionales sean absolutas, o sea, algo cerrado sobre sí mismas. Los canales de comunicación entre artistas eran mayores de lo que se podría pensar al utilizar esta categoría para ordenar la comprensión de la producción artística. Hay un lenguaje universal, compartido, que esta exposición muestra subrayando las afinidades entre pintores de escuelas distintas.

Por otro lado, que haya rasgos estilísticos comunes compartidos por artistas de una misma zona cultural y política es algo obvio a mi entender, dada la cercanía y el conocimiento mutuo entre ellos por un lado, y la mayor ignorancia sobre lo que se hacían en otros lugares, por otro. Y supongo que el ideal romántico, dejando de lado el peligroso concepto de “alma del pueblo”, es algo que puede ser vivido

por los artistas que pueden querer reflejar en sus obras lo propio, no solo desde el punto de vista temático, sino estilístico.

Pero también hay que mencionar una idea complementaria: la **creatividad** artística, poética, **trasciende los localismos cerrados**. Siempre habrá algo de universal en toda propuesta verdaderamente artística por muy particular que sea el tema tratado. Todo buen artista manifestará la condición humana y su idea del arte en un estilo con rasgos compartidos por otros.

Por otro lado, la Historia del Arte nos ha enseñado estilos artísticos que son válidos para varias artes. Barroco, Clasicismo, Gótico… por ejemplo. En pintura nacen algunos que son más difíciles de aplicar a otras artes: impresionismo (aunque lo hay musical), cubismo… Que el nombre de muchos de ellos tenga un origen despectivo es algo curioso, pero no va más allá ya que ese origen se olvida (vale para todos los nombrados salvo el Clasicismo).

Los rasgos estilísticos están ahí. Aprendemos a reconocerlos como decía más arriba. Pero sería una pérdida que la contemplación de una obra de arte se acabase en reconocer que estamos ante una iglesia románica por el tipo de arco dominante. Eso es una abstracción empobrecedora.

Conclusión

El tema de los museos y exposiciones es un tema amplio, con más variantes sobre los que conviene reflexionar, ya que afecta a la misma idea del arte y su contemplación. Las pinacotecas han contribuido enormemente a que todos podamos acceder a la contemplación de obras de arte en condiciones idóneas. Pararse a pensar sobre sobre el tipo de realidad que es un museo y cómo eso afecta a la experiencia artística de la contemplación de grandes pinturas da lugar a una reflexión de interés.