

LA BELLEZA DE LAS CRISIS

Publicado en

Revista museos.es, nº 5-6 (2009-2010)

Dossier monográfico: ¿Museos en crisis? Museos en cambio

La idea histórica de crisis es, en sí misma, estimulante. Nos recuerda lo que la vida tiene de ruptura, de sobresaltos cruciales. En las crisis los hombres se quedan sin convicciones, es decir, sin *mundo*. Las ideas adquiridas se desprecian por inservibles y en su lugar subsisten incógnitas, sombras que desorientan. En un momento de suspense entre un tiempo extinguido y otro próximo, que traerá nuevas exigencias, apenas intuitas, sólo inconcretas. Se presiente que todo va cambiar decisivamente. A veces, se cierne sobre ese momento crítico la violencia de un desastre. Las cosas toman un curso incierto: no se sabe *qué hacer* porque no se sabe *qué pensar*. La vida como crisis, dice Ortega, es estar el hombre en convicciones negativas (Ortega y Gasset, 1982: 88 y ss). Todo es *vita minima*. Todo es no.

Pero en medio de esa circunstancia, al cabo de un tiempo, fermentan algunos síes, una fe confusa, entusiasmos inestables. Porque, en la naturaleza misma de la crisis, está el instinto de responder, de recuperar la confianza y volver, en fin, a la normalidad. Y ese paso sólo puede darse si se afronta con esfuerzo e invención. La crisis, sin dejar de ser un problema, reclama creatividad. Quizá por eso, la dimensión de la vida que primero encuentra estabilidad en medio de una crisis es precisamente el arte. Es lo que sucedió, por ejemplo, en el Renacimiento.

Visto desde esta óptica, podría decirse —como de casi todas las cosas humanas—, que el museo es una institución «constitutivamente crítica», destinada a vivir en una inseguridad permanente. Nunca las tiene todas consigo. Sus crisis no son sucesos episódicos que lleguen y se vayan, alterando la calma de su vida cotidiana: están en «su naturaleza». Desde que fueron fundados, apenas ha habido generación que no haya sospechado de su legitimidad; que no haya pensado que los museos de su tiempo atravesaban un conflicto. Con independencia de la intensidad del trance y de sus causas, de los distintos períodos, de la variedad de contextos, de las historias particulares de cada institución, de la diferencia de intenciones, de las rarezas de cada caso, la palabra *crisis* ha acompañado las reflexiones teóricas, pocas, y las polémicas, abundantes.

Con toda seguridad, este modo de enjuiciar el museo es un descubrimiento contemporáneo y construido *a posteriori* sobre el giro que la crítica de la cultura experimentó en los años ochenta. Este contexto no le quita un ápice de verdad, porque, como nos enseñaron los estoicos, «lo que importa no son las cosas, sino lo que los hombres piensan sobre las cosas». En lo que aquí respecta, la ecuación «museo igual a crisis» deriva del escrúpulo «ontológico» que pesa hoy sobre el patrimonio, la historia, la memoria y otras cuantas categorías atrapadas en las contradicciones de su propia cultura y sometidas a profundas revisiones en sus aspectos básicos: la manipulación del museo a la hora de organizar el conocimiento, su dogmatismo intelectual, su carácter de institución del poder.

Lo cierto, sin embargo, y para ser justos, es que, durante su primer siglo de historia, el museo pareció un valor inalterable de la cultura occidental —y no olvidemos este matiz geográfico, *occidental*, causa, luego, de tantos abusos y desacuerdos—; una poderosa «utopía de la Razón»; descuidada, eso sí, pero bendecida con todas las legitimidades; una gran fábrica de autoridad y saber, a cuyo cargo estaba la gestión de certezas y doctrinas; y en el campo de las artes, la principal productora de estudio respecto de autores, estilos, influjos y atribuciones. Eso por no hablar de su capacidad política, en plena construcción de los Estados nacionales contemporáneos, para representar la continuidad histórica, fomentar la conciencia *identitaria* y representar, de manera convincente y eficaz, ideales colectivos, más o menos ilusorios.

Hasta la llegada del siglo XX, los fundamentos que explicaban la existencia del museo permanecieron intocables. Sólo entonces, cuando empezó a verse como un objeto

histórico, la autocrítica empezó a formar parte de la práctica museal (Schubert, 1999). Se llenó entonces de connotaciones negativas, por su incapacidad para mantener una relación vital con los objetos, considerados sólo como cadáveres y cuya conservación, como denunciaba Adorno, se debía más al «respeto al pasado que a las necesidades del presente».

Las metáforas sobre su decadencia y su muerte empezaron a menudear. El malestar no dejó ya de escoltar su existencia como una sombra y la sociedad contemporánea, tan propensa a las sospechas, en la que cuanto más veneración despierta una institución cultural, más vulnerable parece y más suspicaz es la duda sobre su razón de ser (aunque solo sea por desconfianza hacia el poder de los símbolos), se convenció de que el museo «no es lo que habíamos creído que era» y su estado endémico de crisis se aceptó como una evidencia demostrada. *On the Museum's Ruins* fue el título de uno de los artículos más leídos de los últimos quince años en el que su autor, D. Crimp, denuncia la falsedad congénita del museo, resultado de la creencia acrítica de que basta yuxtaponer en los espacios de una sala un conjunto de fragmentos arrancados a la historia para producir una representación creíble del mundo. Si desapareciera esa ficción, prosigue, el museo sólo sería un almacén de curiosidades sin valor ni sentido (Crimp, 2005: 61-71)¹. Todo el mito del museo como una institución solvente para explicar conceptos como «origen», «causalidad», «representación», «autoría» o «simbolización» queda así reducido a su mínima expresión.

Es esta perspectiva la que, retrospectivamente, permite reescribir la historia del museo en tanto que la historia de una sucesión de crisis, como si esta visión abismal del presente hubiese levantado la cortina de «otras» historias, ilusoriamente más verdaderas, en negativo, sombrías y sofocadas, que serían las de las convulsiones que la han mantenido en un estado de rehacimiento y descrédito incesante. En ese curso histórico, los momentos críticos han girado siempre en torno a unos pocos pero decisivos debates y exigencias de cambio: qué derecho tiene el museo a custodiar bienes patrimoniales que, en origen, no le pertenecen; cómo ofrecer una visión del patrimonio que sea adecuada, objetiva e interesante; hasta dónde llegan los derechos de la sociedad sobre el conocimiento que atesora el museo.

¹ Solo recientemente ha habido traducción española.

Volvamos un poco la vista atrás, y por orden, retornemos al largo ciclo de su nacimiento y consolidación histórica, el que transcurre en los casi doscientos años que van desde 1790 hasta 1970, fecha en que nuevas preocupaciones y otros modelos anuncian el cambio de rumbo significativo que nos ha traído hasta hoy. Recordemos, de antemano, que este modelo de museo moderno nace y morirá entre barricadas, en medio de episodios violentos de nuestra historia contemporánea: la invención del museo público en el siglo XVIII se produce en medio de la aventura con que Europa, como dijo Tocqueville, corta en dos su destino y pone un abismo entre lo que ha sido y lo que quiere ser. Encarna, pues, simbólicamente esa conciencia histórica de ruptura y un futuro utópico de respeto a la memoria, igualdad social y educación cívica. Al final del recorrido, ya avanzado el siglo XX, en esa «década prodigiosa» de 1960, una nueva y vigorosa oleada de contestación contracultural impugna, también desde las barricadas, las estructuras de poder que dominan la cultura y con ellas la legitimidad histórica del museo y su derecho mismo a existir, convertido, a los ojos de esta generación, en un anacronismo decadente y dogmático, condenado a muerte.

Así pues, el estigma de la crisis está inscrito en su propio nacimiento. El Museo del Louvre, primer museo moderno en su pleno sentido (pues el British Museum de Londres era un museo semipúblico que no tuvo un director no bibliotecario hasta 1931), vivió una génesis caótica, hoy olvidada, y enterrada en elogios a las virtudes del patrimonio. Ya la idea de dejar un legado civilizado a la posteridad había sido una obsesión del siglo XVIII, que, según Condorcet, evitaría a las generaciones futuras recaer en la barbarie. Es en un clima de búsqueda y viajes, de exploraciones del límite, donde toma cuerpo la utopía del museo, el sueño de un templo del saber útil y rentable, una escuela del talento, un espacio pedagógico perfecto donde se armonizarían verdad y belleza, razón y sensibilidad, un espectáculo de virtudes accesible a todos. Pero esta audacia de unos burgueses cultos de proyectar un museo ideal donde reunir los mármoles y lienzos del reino, los gabinetes de historia natural y las medallas —a costa de desposeer de sus obras de arte a los poderosos, agruparlos en la residencia del Rey y abrirles a la vista de la nación — produjo un escalofrío histórico. «L'âge de la critique» titula Dominique Poulot al capítulo que dedica a la creación del museo parisino (Poulot, 1997). Y lo encabeza con una frase que resume el desconcierto de uno de estos nuevos patriotas, el abad Sièyes: «No nos

desanimemos si no encontramos en la Historia ningún ejemplo que explique nuestra situación».

Será necesario que se desencadene el terremoto de la Revolución del 89, que impondrá una discontinuidad fundadora y reorientará la historia de la cultura, para que se transforme en realidad ese sueño ilustrado y el acceso al museo sea reconocido como un derecho ciudadano y los bienes expropiados como un bien colectivo e inalienable. De hecho, el gesto secularizador que supone la invención del museo público será la piedra angular del nuevo orden cultural instaurado por la República burguesa, inspirado por el ansia de reforma social y democratización del saber. Ese modelo, antes o más tarde, con mayor o menor timidez, será seguido a lo largo del siglo XIX, por los Estados liberales del continente, bien impuesto por la fuerza de la conquista de las campañas napoleónicas, como en el caso de la Pinacoteca Brera de Milán, bien impulsado desde dentro, en el marco de la modernización nacional del Estado, como sucedió en España con la Desamortización de Mendizábal. Entre todos forman una familia de museos insurrectos fraguada al calor del mesianismo reformador, que arrancaba las obras de su lugar de origen —retablos de altar, conventos, residencias nobiliarias, palacios reales—, para materializar el sueño de una apropiación nacional de los bienes de la cultura.

El caso francés es paradigmático. Desde el inicio, y en medio de la confusión general, la creación del Musée Français estuvo ligada a los objetivos de la nueva República; tanto que sólo nueve días median entre la condena a la guillotina de Luis XVI y el decreto de fundación del museo. Una estrecha relación se trabó entonces entre las exigencias de la ideología, el sentido de la historia y la génesis del museo. Enseguida se puso de manifiesto el conflicto que implicaba exponer los símbolos artísticos del Antiguo Régimen. La solución en este caso fue política: el ciclo pintado por Rubens sobre Maria de Medicis fue enviado a los almacenes, por su tufillo a *Ancien Régime*, y sólo volvió a ser expuesto en la Restauración de 1815.

Simultáneamente se abrió otro frente de debate, éste de largo alcance. Al amparo de la política expansionista europea del Directorio ejecutada por el general Bonaparte, desde 1796 empieza a llegar a París el botín de colecciones artísticas de las monarquías derrotadas. El caso más escandaloso fue el de Italia, que dio lugar a las polémicas cartas de Quatremère de Quincy a su amigo, el general Miranda, en las que el liberal amante de las

artes tomaba partido a favor del país expoliado (Quatremère De Quincy, 2007). Los incautadores tenían un argumento propio, pues se trataba de dar acogida a las grandes creaciones de la Humanidad: según el ministro de Justicia, «recuperar las obras del genio y custodiarlas en la Tierra de la Libertad servirá para acelerar el progreso de la Razón y de la felicidad humanas». Se pretende, añadía el mentor de Napoleón en estas cuestiones, Denon, seguir el modelo de Roma en su asimilación de la cultura de los griegos. En pocos años, este curioso personaje organizó la mayor galería de pintura del mundo, un modelo museístico imitado en toda Europa y una máquina de propaganda política de imponente eficacia. Presidida por la *Trasfiguración* de Rafael, la Grande Galerie era un canto al orden, la educación y la clasificación, donde se intentaba, por vez primera, ofrecer «un verdadero curso de historia del arte de la pintura».

La ficción tomaba cuerpo. El atropello moral quedó enseguida sepultado por el rigor científico. Denon había ideado una presentación basada en la cronología y las escuelas nacionales, que se convertirá en el canon para varias generaciones de conservadores de museos. Fue su gran contribución: dar sentido a una maraña ingobernable de obras de arte. La parcialidad de la ideología política era, así, sustituida por la objetividad de la documentación. Quedaron en la sombra los orígenes revolucionarios de la institución, con toda su violencia y su utopía, y pasaron a primer término las cualidades del museo, que se asentó desde entonces en el limbo académico de la erudición.

Es cierto que después de Waterloo, muchas obras regresaron a su «hogar». Pero el mito no decayó. Se constituyó en el modelo que los museos europeos y americanos restantes adoptaron hasta las primeras décadas del siglo XX. Cuando se desataron, desde 1830, la anticomanía romántica y el entusiasmo por la arqueología, el expolio se convirtió en una ley incuestionable y los estados europeos emprendieron un desmantelamiento sistemático de sus colonias, cunas de viejas culturas. Los museos de Londres, de Múnich o de Turín se llenaron de piezas de las civilizaciones orientales, causa de la rivalidad y el espionaje entre diplomáticos y directores de los grandes museos. El caso de la tiara de Saitapharnes (un *falso* que se disputaron los museos de Londres, París y Berlín, y que, para su bochorno, obtuvo el Museo del Louvre) es el resultado de esta carrera competitiva en pos del prestigio.

Esa extraña mezcla de erudición impecable e intereses coloniales dio lugar a uno de los grandes mitos de la museística decimonónica: el museo universal. Es decir, la idea de que el museo es la manera «natural» de tratar con el pasado y de conocer la historia humana que deben adoptar todas las civilizaciones, sean cuales sean sus creencias y visiones del mundo, imponiendo de esta manera la homogeneización planetaria del concepto de patrimonio. Stanislas Adotevi, director del Instituto de Investigaciones Aplicadas de Dahomey, que hablaba en nombre de los no occidentales que se aburren en los museos, denunciaba esa forma de colonización aterciopelada que constituye el museo universal —y que, solo hace un par de años le ha estallado al Estado francés en la manos con motivo de la exportación de una sucursal del Louvre a Abu-Dhabi—: «Conservado gracias a las manías de los literatos y a las inhibiciones de los *snoob*, el museo está, en la teoría y en la práctica, unido a un mundo (el mundo europeo), a una clase (la clase burguesa culta), y a una cierta visión de la cultura (nuestros antepasados los galos y sus primos, todos dolicocefalos, rubios y de ojos azules)» (Adotevi, 1972).

El ideal alcanzó su representación más potente en Berlín, que a lo largo de cien años (entre la construcción del Altes Museum, en 1820, y la finalización del Museo de Pérgamo, en 1930), desarrolla un programa ininterrumpido de construcciones que dibujan el paisaje de la Isla de los Museos, un santuario que responde al ideal griego de la *paideia* que había inspirado a Humboldt la fundación de la Universidad berlinesa en 1810, y donde se cumple el empeño de un saber enciclopédico totalizador que explique la totalidad del mundo. Se trata de tenerlo todo, de coleccionarlo todo, de reunir todos los bienes que se producen en los talleres del espíritu humano. Al final del siglo, las colecciones berlinesas cubrían el mundo entero, como verdaderas compendios de las civilizaciones europeas y extraeuropeas, desde Japón hasta el Islam. Bajo la dirección de Wilhelm Bode, la museología alemana alcanzó el más alto nivel de competencia científica, basado en una erudición impecable —por la precisión de sus técnicas de expertización y catalogación—, en la originalidad de sus métodos expositivos y también en su coraje para defender el arte de vanguardia. Sus métodos y técnicas fueron seguidos en todo el mundo.

Pero ese triunfal crecimiento y la continua expansión que caracterizó a los grandes y pequeños museos de entonces era, a la vez, el germen de una nueva crisis. Hacia 1900 los museos habían crecido de manera espectacular y contenían un patrimonio muy heterogéneo

y cada vez más caudaloso —del que no podía desembarazarse, porque era su razón de ser—, pero que resultaba asfixiante y lastraba su actividad. Con el paso de los años, sus salas de exposición se volvieron cada vez más agobiantes, superpobladas por centenares de piezas, creando problemas verdaderamente graves.

En parte se debía a la estrecha asociación entre «museo» y «derechos del ciudadano», porque la democratización del disfrute implicaba, en la práctica, la obligación de exponerlo «todo». Así, a pesar del deseo de *mostrar*, nunca la contemplación de las obras se hizo en condiciones más incómodas: «Se necesita la paciencia de un ángel y los ojos de un lince para distinguir los cuadros expuestos», es la queja de un visitante del Louvre. Cuando en torno a 1857 llegaron a Londres las piezas del Mausoleo de Halicarnaso, procedentes de Asia Menor, fueron colocadas en el exterior del British Museum, bajo la columnata, sobre pedestales de madera provisionales, y el museo siguió creciendo en la misma proporción en que se ampliaba el Imperio Británico por el mundo, culminando con la inauguración en 1914 de las salas chinas e hindúes.

El siglo XX, el genuino, el que se acelera tras la Primera Guerra, se despierta con un sentimiento de antipatía por ese modelo de museo. Las relaciones entre la sociedad y la cultura cambian: el museo pierde pie. Frente al culto a la historia de la centuria anterior, se siente un urgente deseo de escapar al lastre de tanta herencia, una brusca necesidad de olvido histórico. La tradición ya no es un cimiento reconfortante, sino una carga pesada, dice Nietzsche, «un fardo invisible y oscuro que dobla la espalda del hombre moderno; que bloquea y mata el presente». Quien quiera ser feliz, quien quiera vivir, debe ser capaz de tenderse, sin vértigo ni miedo, en el umbral del *momento*. El agotamiento del modelo enciclopédico y positivista era bien palpable por esas fechas: la institución padece una impotencia creciente para gestionar la ingente cantidad de saber que se acumula en sus salas y depósitos —atestados por la manía de enseñarlo todo, saturados de incesantes compras y legados—. El problema no era sólo la inadecuación de sus edificios y la falta de espacio, la escasez presupuestaria o los métodos expositivos anticuados. Era sobre todo la rigidez de los patrones intelectuales que habían dado consistencia al museo decimonónico —que cultivaba el pasado por ser pasado, como un lujo, que se empeñaba en subordinar las obras a la cronología erudita— y que resultaba incompatible con la ambición de novedad y frescura, de rebeldía que se dibujan en este nuevo horizonte, definido tras la Guerra del 14.

No puede desdeñarse en esta crisis, tan productiva, la influencia del arte de vanguardia, combativo y brillante en las primeras décadas del siglo. Su irrupción no hizo sino ahondar el abismo que ya se había abierto en los años anteriores. Desde diversos frentes, una creciente ofensiva reprochaba al museo su museografía obsoleta, su visión intocable de la historia, su manía acumulativa y su ceguera a la hora de dar a conocer el arte vivo.

Frente a la añoranza de una sociedad excelente que tocaba a su fin, la intensa y muy creativa actividad paramuseística de cubistas y neoplásticos, de dadaístas y modernos de todo tipo, se reveló como una luz al final del camino, porque ofrecía perspectivas de renovación y nuevas ideas para el museo. Se impuso la necesidad de confrontar, a la ejemplaridad de las obras maestras de los museos, un experimentalismo alejado de toda fórmula aprendida. Desde la organización de sus propias exposiciones (que inauguran los artistas de la Secesión vienesa, en 1902), a los experimentos expositivos heterodoxos y provocadores (como los de la Bauhaus alemana), el lenguaje del museo fue llevado a un grado de radicalismo sin precedentes. Los experimentos de Frederick Kiesler, en Viena y Nueva York, las propuestas de una nueva forma de ver la historia de A. Dörner, en un modesto museo de Bellas Artes alemán, el Museo Provincial de Hannover, su acogida al más sensible constructivista soviético, El Lissitzky, para presentar en una pequeña sala la colección moderna del centro, sella la entrada de la vanguardia en la sacrosanta institución de un museo clásico. Su intervención anticonvencional responde a los presupuestos estéticos y espaciales de la abstracción poscubista, y al gusto de esos años por la asimetría, por la visión dinámica del espacio, por las formas flotantes e ingravidas, con el fin de estimular la *actividad sensorial* del espectador, proporcionarle experiencias físicas y estéticas no exploradas.

Todas estas experiencias se desarrollaron a contracorriente y en prácticas, por lo general, efímeras, hasta que en 1929 se funda el MoMA a instancias de tres mujeres de la alta sociedad neoyorquina. No fue un museo más. Inauguraba una era que normalizaba el experimentalismo de los europeos más heterodoxos para convertirse en un paradigma en su género: el primero en enfocar sus colecciones de modo multidisciplinar: fotografía, diseño, bellas artes, arquitectura... ¡Por fin! Llegaba una museografía neutra y desornamentada, hecha de muros lisos, ambientes puristas, marcos de bastidor negro, moqueta de color

humos, vitrinas metálicas y cuadros colocados sin cambios bruscos de escala ni grandes contrastes, con las obras separadas entre sí y a 1,40 m. del suelo.

Pero era una excepción que apenas tuvo continuidad. La irrupción de la Segunda Guerra Mundial encontró a la mayor parte de los museos del mundo vacíos y polvorientos, desprestigiados, sumidos en la tradición y el convencionalismo. La guerra, las guerras, agravaron la crisis. El derrumbe fue material y moral. Uno de los momentos más críticos y tristes del siglo, por factores distintos pero conectados entre sí, como la neurosis nacionalista, la destrucción material, la censura y la instrumentalización política. Europa, y España con ella, vive una quiebra cultural marcada por el exilio, la persecución, en un clima cultural de pesadilla, en el que el museo actuó como caja de resonancia: museos bombardeados, colecciones confiscadas, coleccionistas perseguidos, conservadores expulsados. Llegaron a fundarse museos del odio racial, y exposiciones, como la realizada en la Kunsthaus de Munich, que eran la antesala de la hoguera para prestigiosas obras de arte. Alfred Barr, a su vuelta de Europa, no logró que ninguno de los grandes periódicos americanos le publicase los reportajes sobre lo que había visto en los museos alemanes en su viaje de 1933 y su denuncia de la expulsión de sus puestos directivos de toda esa brillante generación de conservadores formados con Bode: Friedländer, Justi, Swarzenski (Barr, 2005: 45-65).

Cuando terminó la guerra, la sensación general era que el museo era el símbolo de una concepción decimonónica anacrónica, sensación reforzada por las limitaciones materiales de la posguerra impuestas a las grandes instituciones europeas, que, apenas sin excepción, malvivían abandonadas, abrumadas por todo tipo de dificultades, cada vez menos amadas. Sus salas eran oscuras, frías y polvorientas, las instalaciones obsoletas, su gestión caótica, la formación de sus profesionales anticuada, la renovación arquitectónica apenas existente. Los museos alemanes (por muy diversos motivos) estaban en quiebra y su reparación era de una lentitud exasperante; el British Museum padecía un verdadero desbarajuste, pese a su tradición; los de la Europa oriental no tenían recursos ni para restaurar sus obras. Escaseaba la financiación y también el interés de los poderes públicos que hubiesen sido necesarios para combatir esta impresión tan negativa, porque sin duda los esfuerzos políticos de la reconstrucción se centraban en otros sectores: el alojamiento, la instrucción y las infraestructuras.

Es cierto que esa crisis tuvo, como siempre, su envés. Y, sobre la Europa en ruinas, emergieron experiencias felices y muy solventes —en Holanda, en Alemania, en España— que hacen de esta etapa un momento apasionante en la historia museística. Porque el ambiente de reconstrucción física y moral, el deseo de fraternidad, la sed de normalidad y una fe colectiva en la capacidad de la cultura como instrumento pacificador, a veces se imponían en medio del desánimo y la falta de medios. En algunos casos, los museos se convirtieron en una forma de resistencia. La reconstrucción de algunos de ellos se asumió con una voluntad silenciosa pero tenaz, como si restaurar cuadros dañados, reedificar pinacotecas bombardeadas o recobrar a los artistas «degenerados» fuese el último camino de los supervivientes para hacer frente a la deuda contraída con los cincuenta millones de muertos y contribuir a una política internacional de paz.

Pero, más allá de algunos casos ejemplares, se extendió un sentimiento de desorientación y desamparo, que revelaba hasta qué punto la institución había sido dejada en un segundo plano en la reorganización de la sociedad postbélica. Desvanecida ya la indiscutible supremacía de que había gozado en el pasado, la asociación del museo con una torre de marfil estaba tan inoculada en la imaginación colectiva que nadie pensaba en la necesidad de una reforma que modificase esa imagen cerrada. Estaba emergiendo una mayoría silenciosa, la llamada «sociedad de masas» y, con ella, una cultura masiva, que, todavía en ese momento, excluía al museo por su elitismo secular. Hanna Arendt ha señalado la frontera en la consideración de ese fenómeno sociológico: pues, si hasta los años cuarenta se había hablado peyorativamente de ese nuevo paisaje social, ya en los cincuenta se invertían los papeles y se reconocía y estudiaba esta valor de las masas, que se incorporaban decisivamente a la *sociedad*, creando un nuevo estado de cosas que incidirá finalmente en el mundo museístico (Arendt, 1996, cap. VI).

De hecho, después de la Segunda Guerra Mundial serán el teatro, la literatura y, sobre todo, el cine los que ejercerán una mayor fascinación y parecerán responder, mejor que el arte y los museos, a las necesidades culturales de una sociedad que estaba cambiando tan aprisa. Las batallas culturales de los años cincuenta y sesenta se van a librar en otros campos institucionales, como, por ejemplo, la universidad, primera institución en conocer el fenómeno de la masificación. En esta primera instancia, el museo carecía de futuro; su sentido parecía completamente esfumado. Quien hubiese preconizado en 1960 que esta

institución estaba destinada al brillante porvenir de que goza hoy, quien hubiese predicho los ocho millones de visitantes que iba a recibir la gran exposición en 1976 de los *Tesoros de Tutankamon*, que iba a conocer las mutaciones aceleradas de las décadas inmediatas hasta convertirlo en algo irreconocible, o que incluso iba a ser capaz de satisfacer las ambiciones culturales más altas del final del siglo XX y los inicios del XXI, habría sido considerado un iluso.

Pero ahí es donde radica la «belleza» de las crisis históricas padecidas por los museos. En su capacidad para el cambio. Una vez más, como lo venía haciendo desde su fundación, volvió a revelar su flexibilidad y su robusta naturaleza. Supo mantener, cuando parecía que estaba extinguido y en las batallas críticas del 68 todo el mundo lo daba por muerto, un horizonte siempre abierto, su capacidad de fascinación, su agilidad conceptual y práctica, y ese fondo de integridad moral que nunca le ha abandonado y que hace de él uno de los mejores inventos de la sociedad civil.

Bibliografía

- ADOTEVI, S. (1972): *Négritudes et négrologues* Minuit, París.
- ARENDT, H. (1996): «La crisis en la cultura», *Entre el pasado y el futuro*, Península, Barcelona.
- BARR, A. H., *Hitler et les neuf muses* (2005), L'Échoppe, París.
- CRIMP, D. (2005): «Sobre las ruinas del Museo», *Posiciones críticas* Akal, Madrid: 61-72.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1982): «Esquema de las crisis», *En torno a Galileo* Alianza, Madrid.
- POULOT, D. (1997) : *Musée, nation, patrimoine*, Gallimard, París.
- QUATREMÈRE DE QUINCY (2007): *Cartas a Miranda*, Nausicaa, Barcelona.
- SCHUBERT, K. (1999): *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day* (Rindhouse, Londres).