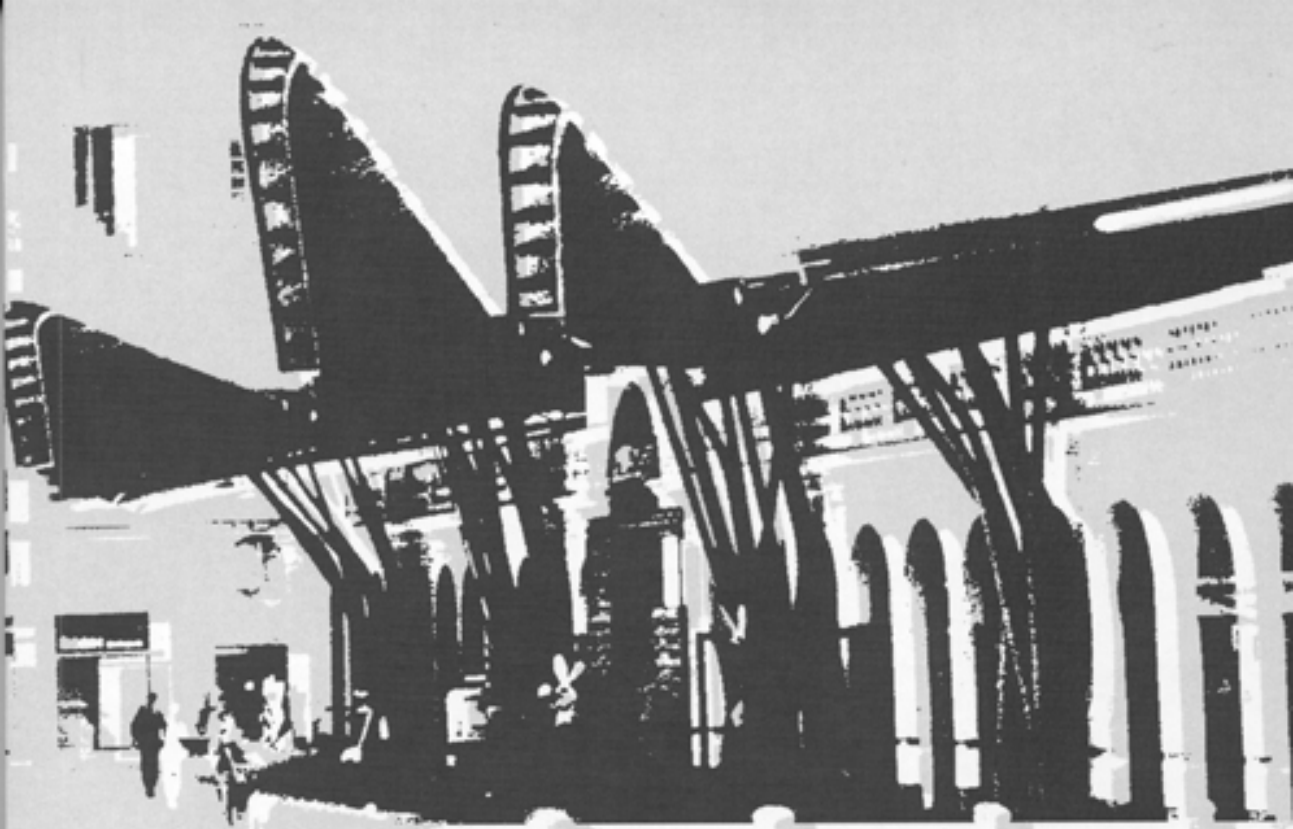




Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions

Immaculada Socias (ed.)



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions

Aquesta publicació és el resultat de les Jornades Internacionals
sobre col·leccionisme celebrades a la Universitat de Barcelona
el 22 i 23 d'abril de 2008.

Miriam Aguilar, Agustí Alcoberro, Itziar Arana, Isabel Fabregat Martí,
Francesc Fontbona, José María Luzón, Lauro Magnani, Yolanda Pérez,
Dominique Poulot, Elsa Puig de Morales, Antonio Urquizar,
Immaculada Socias (ed.), José Antonio Vigara, Pilar Vélez.

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Universitat de Barcelona. Dades catalogàfiques

Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions

Referències bibliogràfiques

Aquesta publicació és el resultat de les Jomades Internacionals sobre col·leccionisme celebrades a la Universitat de Barcelona el 22 i 23 d'abril de 2008

Textos en català, castellà, italià i francès

ISBN 978-84-475-3385-5

I. Socias Batet, Imma, ed. II. Aguilar, Miriam

1. Patrimoni històric i artístic 2. Col·leccionistes i col·leccions 3. Robatori d'objectes d'art 4. S. XVIII-XX 5. Espanya 6. Congressos

© PUBLICACIONS I EDICIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, 2009

Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona, Tel 934 035 442, Fax 934 035 446

comercial.edicions@ub.edu; www.publicacions.ub.es

Documentalista: M^a del Mar Oliver

Il·lustració de la coberta: Mercat de Santa Caterina. Barcelona.

Disseny i il·lustració de la coberta: Cesca Simón

Impressió: Gráficas Rey, S.L.

ISBN: 978-84-475-3385-5

Dipòsit legal: B-30510-2009

Impres a Espanya/Printed in Spain

Queda rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, inclòs el disseny de la coberta, pot ser reproduïda, emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema, sense l'autorització prèvia per escrit de l'editor.

ÍNDEX

Presentació. IMMACULADA SOCÍAS 7

AGUSTÍ ALCOBERRO. *Conseqüències de la Guerra de Successió en el patrimoni artístic i cultural: repressió interior i continuïtat a l'exili* 13

YOLANDA PÉREZ. *Manuel d'Oms y de Santapau (1651-1710), Primer Marqués de Castellidosrius, embajador y virrey de Ultramar. Algunas noticias sobre su colección* 31

DOMINIQUE POULOT. *Fortune de Guerre et légitimité publique du Musée: Le cas du Louvre révolutionnaire* 41

JOSÉ MARÍA LUZÓN. *La Galería de Escultura de la Real Fábrica de Porcelana: un rescate de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Guerra de la Independencia* 51

LAURA MAGNANI. *Dal Collezionismo aristocratico nella Repubblica di Genova allo "spolio" napoleonico nei conventi e nelle chiese degli ordini religiosi in Liguria* 59

FRANCESC FONTBONA. *El salvament d'obres religioses per part de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona* 75

ITZIAR ARANA. *Valentín Cardedera, comisionado, académico y coleccionista* 87

JOSÉ ANTONIO VIGARA. *Dispersión y destrucción de alhajas en la Córdoba de la primera mitad del s. XIX* 117

MYRIAM AGUILAR. *Casa Museo Santacana. Cuando la arquitectura se convierte en colección* 139

PILAR VÉLEZ. *El col·leccionisme d'escultura a Catalunya entre els segles XIX i XX. Causes i conseqüències* 153

ANTONIO URQUIZAR. <i>El coleccionismo en la formación de la conciencia moderna del arte. Perspectivas metodológicas</i>	169
ELSA PUIG DE MORALES. <i>La Comisión Valoradora de Objetos Artísticos a exportar de Barcelona</i>	183
ISABEL FABREGAT MARTÍ. <i>Exportar art contemporani entorn 1920. Sobre la Comissió Valoradora d'Objectes Artístics a Exportar de Barcelona</i>	191
IMMACULADA SOCIAS. <i>El monument de Barcelona a Archer Milton Huntington, fundador de la Hispanic Society of America, i a la seva esposa, l'escultora Anna Hyatt Huntington, l'any 1954</i>	205

PRESENTACIÓ

Heus aquí un llibre que reflexiona sobre la història del col·leccionisme d'objectes d'art, un punt de mira que cada cop atreu més els investigadors interessats en plantejaments metodològics pluridisciplinaris.

La història social de l'art fou impulsada als anys vuitanta, entre d'altres, per Krzysztof Pomian (*Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987), John M. Montias (*Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, 1982), Francis Haskell (*Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Oxford, Phaidon, 1976) i Francis Haskell i Nicholas Penny (*Taste and the Antique: the lure of classical sculpture: 1500-1900*, New Haven, Yale University, 1981). Des d'aleshores i a la seva ombra, els estudis d'història de l'art ja no es van limitar als artistes i a les seves obres, sinó que es van estendre a la recepció, al mercat, a les exposicions i al col·leccionisme. Tampoc es poden oblidar en aquest punt les aportacions de Pierre Bourdieu amb l'anàlisi sociològica (*La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979) i les dels historiadors anglosaxons, com és el cas de John Elsner i Roger Cardinal (*The cultures of collecting*, Cambridge Harvard University Press, 1994). *Journal of the History of Collections*, Oxford, Oxford University Press, 1989. Susan Pearce (ed), *Interpreting objects and collectors*, Londres, 1994). També cal assenyalar l'excel·lent contribució de Jonathan Brown al coneixement del Segle d'Or espanyol i, particularment, de Velázquez (*Kinds and Connoisseurs: Collecting Art in Seventeenth Century in Europe*, New Haven-Londres, 1995; Anne Higonnet, «Private Museums, Public Leadership: Isabella Stewart Gardner and the Art of Cultural Authority», a *Cultural Leadership in America: Art Matronage and Patronage*, Fenway Court, 1997; F. Gennari Santori, *The Melancholy of Masterpieces: Old Master Paintings in America, 1900-1914*, Nova York 2003).

Dins de la Península, cal mencionar Juan Antonio Gaya Nuño, que s'ha de considerar, *avant la lettre*, un dels pioners de la història del col·leccionisme (*La pintura española fuera de España: Historia y catálogo*, Madrid, Espasa-Calpe, Madrid, 1958), i també, entre d'altres, Miguel Morán Turina i Fernando Checa Cremades (*El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985); M. Lluïsa Borràs *Col·leccionistes d'art a Catalunya*, Barcelona, Fundació Conde de Barcelona,

en talla, com ja apuntava més amunt, pertany ja a la història de ben entrat el segle XX. Sens dubte, com ja he apuntat es formaren grans col·leccions privades, la majoria de les quals avui formen part de les grans col·leccions públiques catalanes. I el cas més excepcional i el darrer, fou el de l'escultor Frederic Marès (1893-1991) que aplegà la col·lecció d'escultura, especialment en talla policromada, més important de tot l'estat espanyol³⁷ i probablement de tot Europa, car l'escultura medieval tallada en fusta no fou gaire corrent més enllà de les terres hispàniques.

El col·leccionisme de Marès i d'alguns altres contemporanis fou un col·leccionisme "d'antiquari", lluny ja del col·leccionisme "erudit" del segle XIX. Tanmateix, Marès fou un artista que posà la seva vocació d'escultor al servei de la passió de col·leccionista. El museu que porta el seu nom, fruit de la donació que en féu a la ciutat de Barcelona, n'és el millor testimoni.

PILAR VÉLEZ

Directora del Museu Frederic Marès i membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona

EL COLECCIONISMO EN LA FORMACIÓN DE LA CONCIENCIA MODERNA DEL ARTE. PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS

"Pero después que pasó a Asia, ¿para qué voy a recordar las llegadas de ése, sus almuerzos, sus cenas, sus caballos y sus regalos? Nada voy a tratar con Verres acerca de sus cotidianos desmanes; afirmo que se llevó de Quíos por la fuerza estatuas bellísimas y también de Eritras y Halicarnaso.

De Ténedos (paso por alto el dinero que robó) al propio Tenes, que es considerado entre los de Ténedos el dios más santo, de quien se dice que fundó aquella ciudad, de cuyo nombre toma el de Ténedos, a este mismo Tenes, digo, realizado con gran belleza, que visteis en el comicio en otra ocasión, se lo llevó en medio de grandes lamentos de aquellos ciudadanos.

En verdad, aquel asalto al templo de Juno en Samos, muy antiguo y célebre, ¡cuán luctuoso fue para los samios, cuán doloroso para toda Asia, cuán conocido para todos, cuán comentado para cualquiera de vosotros! [...]

¡Qué cuadros, qué estatuas se llevó ése de allí! Yo con mis propios ojos los he visto en su poder, hace poco, en su casa, cuando fui para el acto del sellado. ¿Dónde están estas estatuas ahora, Verres? Me refiero a las que vimos recientemente en tu casa, junto a cada columna, en todos los intercolumnios e incluso en el parque, al aire libre [...]

Sabéis que Aspendo es una ciudad antigua y famosa de Panfilia, atestada de estatuas excelentes. No diré que han desaparecido de allí ésta y aquella estatua; digo que tú no has dejado en Aspendo ni una estatua, que todas, de los templos, de los lugares públicos, abiertamente, en presencia de todos, se las llevó en carros y las sacó de allí. [...]

Sabemos que hay en Perga un templo a Diana, muy antiguo y venerado: afirmo que también lo has dejado vacío y expoliado, que has arrancado y llevado de la misma Diana todo lo que tenía de oro.

¡Maldición, qué audacia y locura tan grande es la tuya! Si las ciudades de aliados y amigos que visitaste en virtud y razón de una embajada las hubieras invadido violentamente con un ejército del que tuvieras el mando supremo, creo que las estatuas y ornamentos que te hubieras llevado de tales ciudades, no las habrías transportado, en cambio a tu casa ni a las residencias de tus amigos en las afueras, sino a Roma, para el disfrute común.

¿Qué puedo decir de Marco Marcelo, que conquistó Siracusa, ciudad llena de obras de arte? ¿Qué diré de Lucio Escipión, que combatió en Asia y venció al pode-

37. Vegeu especialment el *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/1*, Barcelona, 1991, i el *Catàleg de pintura i escultura dels segles XVI, XVII i XVIII / Fons del Museu Frederic Marès/3*, Barcelona, 1996. També com a introducció, RIVERO, N. i VÉLEZ, P., *Museu Frederic Marès*, Ajuntament de Barcelona, 1996.

rosísimo rey Antíoco, qué de Flaminio, que sometió al rey Filipo y a Macedonia, qué de Lucio Paulo, que con fuerza y valor superó al rey Perseo, qué de Lucio Mumio, que se apoderó de la bellísima y adornadísima ciudad de Corinto, llena a rebosar de todo tipo de objetos, y unció al dominio y al poder del pueblo romano muchas ciudades de Acaya y Beocia? Sus casas, aunque florecían en honor y valor, estaban vacías de estatuas y cuadros. Vemos, en cambio, toda la ciudad, los templos de los dioses y todas las regiones de Italia, embellecidas con sus regalos y monumentos. [...]

Lo que tú te llevaste de los templos más sagrados como un facineroso criminal, no lo podemos ver sino en tu casa y en las de tus amigos. Las estatuas y adornos que, de una ciudad enemiga tomada por las armas a fuerza de valor, Publio Servilio se llevó por ley de guerra y derecho de un general, las donó al pueblo romano, las paseó en triunfo, cuidó de que se adscribieran al erario y figurasen en el registro. [...]

Dirás también que tus estatuas y cuadros han servido de ornamento a la ciudad y al foro del pueblo romano. Lo recuerdo. Vi, al mismo tiempo que el pueblo romano, el foro y el comicio adornados con boato brillante para la ostentación, amargo y lúgubre para el sentimiento y la reflexión. Vi que todo resplandecía con tus robos, el botín de las provincias, las expoliaciones de aliados y amigos. [...]

Pero en cambio, los aliados y las naciones extranjeras perdieron entonces por vez primera toda esperanza en su situación y fortuna, porque, a la sazón, hubo en Roma muchos embajadores de Asia y Acaya que veneraban en el foro imágenes de dioses arrancadas de sus templos y asimismo, cuando reconocían las demás representaciones y ornamentos, lloraban al ver cada una en un lugar. [...]

Marco Tulio Cicerón, *Verrinas. Segunda sesión: discurso I*, 19, 49-24,61¹.

Ontología de la obra de arte y estéticas relativas

Si queremos seguir a Kant y asumimos una estética relativa, ello implica necesariamente que, más allá de la existencia de unas determinadas categorías formales o conceptuales, la naturaleza artística de un objeto o proceso sólo queda completada con la interpretación que el espectador realice de él. Ni la pirámide egipcia, levantada por una civilización que no contaba con un término para designar nuestro concepto actual de arte, ni el Moisés de Miguel Ángel, ni la Fuente de Duchamp, son obras de arte si no hay alguien frente a ellas haciéndolas funcionar como tales. Sin nadie que las acoja, en términos de la estética de la recepción, desde un horizonte de expectativas que incluya la posibilidad de lo artístico². Aunque sea negándoles tal

estatuto a gritos, como, irónicamente, puede suceder en el último caso: la fuente nunca cumple tan perfectamente su misión artística como cuando alguien le discute, soliviantado, su naturaleza de obra de arte.

En palabras de Gérard Genette: "para que haya una obra de arte, es preciso y suficiente con que un objeto (o más literalmente, un productor, a través del objeto) pretenda, entre otras o exclusivamente, esa apreciación estética, si es posible favorable. Si la apreciación obtenida no es favorable, o (caso frecuente) no es tan favorable como desea el autor, la pretensión habrá fracasado en parte o por completo, pero basta con que la pretensión (la intención artística) sea reconocida, o simplemente supuesta, para que la obra funcione como tal"³.

Esta asunción del protagonismo fundamental del espectador en el reconocimiento de la obra de arte es característica de la estética contemporánea relativista, y en general del pensamiento posmoderno. Pero podemos encontrarlo ya implícito en el texto anterior de Cicerón. La propia idea de obra de arte —esa que hoy damos ya por sentada—, aparece allí como una novedad derivada del expolio privado del gobernador de Sicilia: aquellas estatuas de culto que los embajadores de Asia y Acaya veneraban y lloraban en el foro romano se habían convertido, por gracia del robo, en trofeos, tesoros y piezas artísticas. En un principio, no fueron necesariamente producidas ni recibidas con una intención estética en el sentido moderno. Pero, independientemente de su origen, Verres sí las podía contemplar de tal manera. Volviendo a la estética de la recepción, aunque un objeto haya sido producido originalmente como parte de un repertorio ajeno al horizonte artístico, basta con que cualquier espectador lo interprete desde esas expectativas, para que funcione como tal, es decir, para que asuma esa naturaleza.

Tal desplazamiento de la conciencia del sujeto espectador, que es clave para la formación de la noción contemporánea de arte, se nos muestra aquí íntimamente ligado con el coleccionismo. La naturaleza del coleccionismo está fundamentada en esa paralaje, y sin ella no existen ni arte ni historiografía.

Hoy, cuando la vuelta de tuerca de Duchamp sobre la formulación renacentista de la obra de arte como materia conceptual es ya cosa del siglo pasado; la delimitación entre lo que es arte y lo que no es arte ya no reside en las cualidades de un objeto, sino en la apropiación y en la construcción que se quiera hacer de él, en las transfiguraciones a las que se le someta para convertirse en obra⁴.

¿Quiere esto decir que el arte o la naturaleza artística de los objetos depende tanto de su proceso creativo como del reconocimiento que efectúen en ellos sus usuarios, espectadores o disfrutadores? Sí. La obra de arte, o el objeto al que se convier-

1. CICERÓN, M. T. (RODRÍGUEZ-PANTOJA, M. y REQUEJO, J. M., eds.): *Discursos I*, Madrid, Gredos, 1990, pp. 294-300.

2. Para una aproximación amplia a la estética de la recepción, vid., entre otros, MAYORAL, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987; ISER, W.: *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987; ACOSTA GÓMEZ, L. A.: *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989; WARNING, R. (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989; y JAUSS, H. R.: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000. Vid. También GADAMER, H. G.: *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1997; GADAMER, H. G.: *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme,

1994; GADAMER, H. G.: *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996; y la revisión general de la hermenéutica de Gadamer de PALMER, R.: *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*, Madrid, Arco Libros, 2002.

3. GENETTE, G.: *La obra de arte II. La relación estética*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 134.

4. Una explicación clara, aunque quizás excesivamente simplista y desde luego basculada hacia lo norteamericano, en DANTO, A. C.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, 2002.

te en ello, existen en sí mismos, normalmente tienen una presencia real y física; pero la asignación de las cualidades artísticas es una construcción abstracta, un proceso mental por el que se le confieren valores o por el que se seleccionan percepciones subjetivas⁵. La diferencia entre unos y otros modos de ver –de poseer, también–, no es estética, sino filosófica.

Genette, con toda la razón, hacía descansar el fundamento de la construcción intelectual de la obra de arte en el reconocimiento por parte del espectador de la intención estética que debió existir en su creación por un autor. Con esto salva el salto entre la relación estética que podemos tener con cualquier objeto, como una montaña, el Cervino, nos dice, y la artística, que sólo puede ser entablada con artefactos producidos intencionalmente. Aquí, Genette corrige acertadamente a Nelson Goodman y Arthur Danto: la mirada estética no equivale a la relación artística, y no basta con el establecimiento de la primera. La obra de arte necesita de un proceso de producción.

Sin embargo, Genette, interesado ante todo por definir el proceso mismo de la relación estética, no considera que la obra de arte sea algo más que ese objeto material que soporta, concreta y objetiviza tal relación. Por tanto, podemos matizarle indicando que es posible que una intención estética que quizás no estuvo presente en la creación del objeto, sea incorporada, añadida a él, en el momento de su conversión en obra de arte. Continuando con su ejemplo: el Cervino, como objeto, nunca podrá ser una obra de arte, pero perfectamente puede ser el soporte de un proceso de reflexión propuesto sobre la misma montaña. La suma de objeto y lectura, es decir la relocalización conceptual del Cervino sí que puede llegar a serlo.

La intención estética que Cicerón reconocía en las estatuas robadas por Verres no tenía qué haber sido necesariamente aportada por los artífices griegos, sino por el mismo Verres al situarlas en Roma. Este desplazamiento suponía algo más que un cambio de ubicación física, también era una relocalización conceptual, como la del Cervino. Y este cambio, por lo que tiene de construcción intelectual, justifica que, en términos de Genette, la relación no sea sólo estética, sino artística. Para convertirlas en obras de arte, no basta con contemplar estéticamente unas estatuas que, como el Cervino, son miradas de forma intransitiva, pensando que siguen siendo ídolos o montañas. Para ello hay que cambiar su naturaleza, la mirada ha de ser transitiva, ha de conferirles un estatuto artístico que las transfigure reconociendo su condición de artefacto intencionalmente artístico (aunque, insistimos, la intención fuera aportada por Verres)⁶.

En lo que sí coinciden Genette, Goodman y, hasta Danto, es en que no puede pretenderse que la naturaleza del arte descansa en conceptos variables y falsamente inmanentes a la obra como el de 'lo bello', sino en los modos de relación entre el ob-

jeto artístico y el hombre⁷. Goodman planteaba que la inquisición pertinente es 'cuándo hay arte', por encima de 'qué es el arte'; Danto añade que "la pregunta sobre cuándo un objeto es una obra de arte, se funde con la pregunta sobre cuándo una interpretación de una cosa es una interpretación artística", y Genette aclara que "la pregunta ¿cuándo? (como opuesta a ¿qué?) sólo es pertinente si se refiere a una recepción, es decir, a un hecho subjetivo, que puede ir y venir ¿cuándo percibo arte?"⁸.

La clave de la coincidencia reside en que ese ir y venir no es sólo un desplazamiento del sujeto, sino, en el fondo, también del objeto. Como vamos a ver a continuación, el movimiento del sujeto provoca una inevitable transformación por la que el objeto, aunque sea en apariencia, también cambia de posición. Tanto las esculturas de Verres como el Cervino son así fabricados. Aunque el objeto siga siendo el materialmente el mismo, puede convertirse en un artefacto intelectualmente producido. Esto es lo que ocurre con el coleccionismo.

Coleccionismo y nuevas miradas sobre la realidad

Primero el expolio, y después la conformación de una colección, privada o pública. Cuando Verres se llevó las esculturas a Italia, ambos procesos no sólo habían supuesto la salida de las piezas de su entorno físico habitual, sino sobre todo la transformación de los modos de relación que con ellas se ejercían habitualmente. Como dijimos antes, la relocalización era doble: espacial y conceptual. Además del cambio de lugar físico, también existía un viaje intelectual que podríamos describir haciendo referencia al viejo concepto astronómico de paralaje, que nos sirve para subrayar cómo la mutación del sujeto observador conduce a un cambio (aparente) en el objeto observado. Se trata, como vemos, de una herramienta conceptual útil para entender tanto el protagonismo que tiene el espectador, el usuario, en la conformación de la obra de arte; como el peso que nosotros, historiadores y lectores, adquirimos en la construcción de los objetos historiados⁹.

Por lo que se refiere a la obra de arte, la paralaje actúa en su misma ontología, interviniendo en la epistemología, en relación con la hermenéutica de los objetos, y también desde los cambios de uso, de la función de los mismos. Llevando a su ex-

7. GENETTE, G.: *La obra de arte II...*, p. 133.

8. GOODMAN, N.: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976; y N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990. Vid. también F. Pérez Carreño, "Nelson Goodman", en BOZAL, V.: (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996, volumen II, pp. 93-98. DANTO, A. C.: *La transfiguración del lugar común...*, p. 198. GENETTE, G.: *La obra de Arte II...*, p. 255.

9. Es decir, al cálculo de las diferencias de medición provocadas por la posición del observador de cuerpos celestes, tomando el centro de la tierra como punto invariable de relación. Vid. LÓPEZ TRIGO Y DE LA PEZUELA, J.: *De la paralaje y sus aplicaciones*. La Habana, 1888, p. 8. El concepto ha sido recientemente recuperado desde el campo de las humanidades por Slavoj Žižek. Según él consiste en "el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de división". ŽIŽEK, S.: *Visión de paralaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2006, p. 25.

5. Kant ya había expresado que la belleza no reside en la obra de arte, sino que es una cualidad que el sujeto le atribuye; aunque, con todo, este juicio había de ser universal, y por lo tanto la belleza, aunque proyectada desde el sujeto, sería una cualidad objetiva. Vid. TATARKIEWICZ, W.: *Historia del seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia artística*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 63 y ss.

6. GENETTE, G.: *La obra de arte II...*, p. 29.

tremo el desarrollo teórico anterior, podemos decir que cualquier objeto, cualquier proceso, cualquier acontecimiento, puede convertirse en obra de arte gracias a un simple desplazamiento del observador. Y este desplazamiento, en un sentido u otro, es siempre inevitable cuando hablamos de coleccionismo. Como sabemos, este fenómeno está etimológica y conceptualmente relacionado con la recolección agrícola¹⁰. Al igual que aquella supone la recontextualización de un ente que abandona su entorno natural, el coleccionismo también implica un cambio de estado en los objetos; fundamentalmente determinado, en este caso, por la experiencia que con ellos se establezca. El desplazamiento es doble, por un lado la recolección física de las piezas, por otro, la paralaje intelectual del cambio de interpretación de las mismas por parte del público. Aunque ambos traslados son necesarios, y el primero facilite la consecución del segundo, este último es imprescindible para poder hablar de coleccionismo. No hay coleccionismo ni experiencia artística sin una transfiguración del objeto propiciada por una paralaje del poseedor o espectador.

En el contexto general del viraje al sujeto que ha sufrido toda la ciencia durante el siglo XX, las reflexiones teóricas dedicadas al coleccionismo en los últimos años confluyen en la defensa del análisis de estos modos de relación entre el objeto y su propietario para poder comprender el fenómeno. Una reunión de objetos, por sí misma, no supone coleccionismo. En la precisa definición de Krzysztof Pomian, la colección, como "ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit des activités économiques, soumis à une protection spéciale et exposés au regard dans un lieu clos aménagé à cet effet", necesita de la existencia de una mirada que, como mínimo, aparte a esas piezas del circuito económico¹¹.

Avanzando un poco más, podemos decir que la colección aparece cuando se puede establecer la existencia de lecturas que transfiguren o superen la función original de los objetos. Si no hay movimiento de uso, no hay coleccionismo. Esto hace que el tesoro, que atiende principalmente a un valor económico que no depende de las proyecciones de uso cultural, no sea colección. Así, la literatura sobre coleccionismo generada en los últimos años nos ha señalado las diferencias entre utilizar o tener y poseer, entre ser usado y ser pensado, o entre ser útil y significar algo¹².

10. El término colección fue acuñado en la Inglaterra del siglo XVII, y procede de conjuntos de objetos vegetales que eran recolectados para ser exhibidos. SCHNAPPER, A.: *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVIIe siècle*, París, Flammarion, 1988, p. 44.

11. "Conjunto de objetos naturales o artificiales, mantenidos temporal o definitivamente fuera del circuito de actividades económicas, sometidos a una protección especial y expuestos a la mirada dentro de un lugar cerrado dispuesto a tal efecto." POMIAN, K.: *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XIXe siècle*, París, Gallimard, 2003, p. 333.

12. Por ejemplo, vid. LUGLI, A.: *Naturalia et mirabilia: les cabinets de curiosités en Europe*, París, Adam Biro, 1998; BLOM, P.: *To have and to hold. An intimate history of collectors and collecting*, Nueva York, Overlook Press, 2003. POMIAN, K.: *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIIe-XVIIIe siècle*, París, Gallimard, 1987, pp. 36 y ss.; BAUDRILLARD, J.: "The System of Collecting", en ELSNER, J. y CARDINAL, R.: *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994, pp. 7-8 y ss.; y BAL, M.: "Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting", en ELSNER, J. y CARDINAL, R.: *The Cultures...*, pp. 97-115.

Más allá de la historiografía del arte tradicional, centrada en la definición de los catálogos de piezas y en cuestiones de estilo, las visiones más interesantes sobre el coleccionismo han procedido de especialistas en otras disciplinas, con dos campos fundamentales de aproximación: la psicología y el pensamiento filosófico. Aunque ambos espacios han abordado el fenómeno considerando al sujeto, y quizás más aún en el caso de la psicología, centrada en el comportamiento y pulsiones del coleccionista¹³; la segunda disciplina es la que ha realizado aportaciones más útiles para la comprensión histórica de la obra de arte. Sobre todo gracias a las reinterpretaciones que se han propuesto sobre las relaciones cambiantes entre objeto coleccionado y sujeto coleccionador.

Así, por ejemplo, para Jean Baudrillard: "If I use a refrigerator to refrigerate, it is a practical mediation: it is not an object but a refrigerator. And in that sense I do not possess it. A *utensil* is never possessed, because a utensil refers one to the world; what is possessed is always an object *abstracted from its function and thus brought into relationship with the subject*. [...] Collecting is precisely that kind of organization." ¹⁴ En el esquema de Baudrillard, un ente sólo es objeto cuando está puesto en relación con un sujeto, y tal cosa ocurre cuando éste le despoja de su función original, cuando deja de ser un útil con un uso determinado como refrigerar, que es universal y aplicable para todo el mundo, para ser particularizado por la nueva mirada otorgada por el sujeto.

Desde este punto de partida, los objetos, una vez coleccionados, ya no son únicamente interesantes por sí mismos, sino precisamente porque reciben pensamientos, lecturas, gustos y discursos. Como indica Krzysztof Pomian, son convertidos en *semiophores*, en portadores de significado que remiten al invisible; y esto por parte de un coleccionista (y de un público) que, como nos dice Mieke Bal, se constituye en agente narrativo¹⁵.

Estos significados, estos discursos, han de ser el campo fundamental del análisis del investigador. Como hemos indicado en otro lugar, el análisis del coleccionismo es mucho más que la catalogación de los repertorios de piezas: se debe caminar, sobre todo, por la senda de las estrategias de lectura dispuestas ante ellas¹⁶. Pero, una vez establecido esto, hay que pasar a considerar tales lecturas desde la perspectiva del desplazamiento que las genera.

Hasta cierto punto, la historia del coleccionismo es la historia de estas recontext-

13. A título de ejemplo, vid. MUENSTERBERGER, W.: *Collecting: an unruly passion. Psychological perspectives*, Nueva York y Londres, Harcourt Brace & Co., 1995.

14. "Si uso un frigorífico para refrigerar, eso es una mediación práctica: no es un objeto, sino un frigorífico. Y en ese sentido, yo no lo poseo. Un *utensilio* nunca es poseído, porque un utensilio nos envía al mundo, aquello que es poseído es siempre un objeto *abstraído de su función y por ello llevado a una relación con el sujeto*. Coleccionar es precisamente es una forma de organización." Cursivas en el original. BAUDRILLARD, J.: *The system of objects*, Londres y Nueva York, Verso, 1996, pp. 85-86.

15. BAL, M.: "Telling Objects...", p. 112.

16. Vid. "El estudio del coleccionismo y los ajueros del Renacimiento", en URQUIZAR HERRERA, A.: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 13 y ss.

tualizaciones, la historia de las brechas que se han establecido entre las funciones originarias de las piezas y las proyecciones que se construyen sobre ellas. La recolección siempre implica una mirada distinta sobre la pieza. Por eso, tanto los trofeos exhibidos en el foro republicano, como los conjuntos de escultura en las villas suburbanas romanas, los tesoros de las iglesias medievales, las cámaras de maravillas del humanismo y las galerías de pintura del barroco, todos estos conjuntos suponían distintas formas de desplazamiento de uso y significado. Y así un simple hueso podía pasar a ser reliquia religiosa y objeto de culto, las armas enemigas un trofeo, el cuerno de rinoceronte una curiosidad natural, las ropas de los indígenas americanos transmutarse en expresión de las nuevas fronteras del conocimiento, las pinturas convertirse en símbolo de identidad familiar, y los museos públicos ser expresión de identidad nacional.

En este sentido, el significado que se otorga a los objetos coleccionados (Krzyzstof Pomian) o la narrativa de los discursos que se construyen a través de ellos (Mieke Bal) son siempre el punto de llegada de esa paralaje de la que estamos hablando. No pueden ser entendidos como un estado estático, sino como el resultado de un proceso de construcción que gana en matices si es abordado desde la conciencia del desplazamiento.

Quizás esta brecha abierta entre usos originales y lecturas proyectadas sea el espacio más lúcido para entender la naturaleza y las motivaciones del coleccionismo. Y por ello, aquí defendemos que debe ser objeto primordial de su estudio. Ofrece, desde luego, una mirada inédita sobre las diferencias entre los diversos modos de coleccionar que pueden ejercerse, que más allá de los catálogos de piezas, dependen del desplazamiento de experiencias que se proyecten sobre ellos.

Colección y ontología de la obra de arte

El proceso de transformación del estatuto de un objeto a partir de un simple movimiento de mirada –interpretación, uso, y en ocasiones condiciones de conservación– puede ser perfectamente ejemplificado por los cambios entre los distintos tipos de coleccionismo cortesano que se articulan en Europa después de la reinención del coleccionismo privado en la Italia del norte del siglo XV. Una primera demostración puede encontrarse en los estudios de Pomian sobre las colecciones venecianas entre los siglos XIII y XVIII¹⁷. Y, con un arco temporal más amplio, que alcanza desde el siglo XVI a la experiencia ya plenamente contemporánea del XIX, en el análisis del comportamiento de los Habsburgo centroeuropeos. Estas colecciones, montadas como cámaras de maravillas o cámaras de arte, estaban articuladas simbólicamente sobre la idea de la majestad imperial; sobre su control sobre un microcosmos que reflejaba su dominio del macrocosmos global. Sin embargo, y como se ha indicado, con esos mismos objetos, y algunos más, pudieron construirse otras

colecciones posteriores de significado diverso¹⁸. Durante los reinados de María Teresa (muerta en 1780) y José II (muerto en 1790) se produjo una nueva organización de las colecciones, que quedaron sistemáticamente establecidas siguiendo la estela de la recién nacida historia del arte, y más tarde, como respuesta al impacto de las revoluciones del siglo XIX, quedaron firmemente constituidas como museos públicos.

El cambio de punto de vista que se había producido en la recolección original que dio nacimiento a las primeras *kunst und wunder kammern*, no era el fin del viaje. Algunas de aquellas pinturas que antes colgaban en los palacios de Praga o Ambras, como parte de una escenografía de poder dinástico, pasaron entonces a construir una *gemäldegalerie* en el Belvedere de Viena, donde fueron académicamente dispuestas por escuelas para, como indicaba el catálogo realizado *ad hoc*, ser un “*dépôt de l’histoire visible de l’art*”¹⁹. Un cambio en las expectativas del público había llevado a la constitución de una nueva colección sobre las mismas piezas. Como indica Mieke Bal, las piezas habían mantenido su identidad en cuanto a *cosa*, pero habían cambiado en cuanto a *signo*²⁰. Tal transformación acabó por sustentar una experiencia artística, que se había producido por una paralaje motivada por el cambio de horizonte del público.

El primer desplazamiento había sido doble, físico y conceptual. Pero el segundo, el del siglo XIX, fue ante todo intelectual. Sin que existiera cambio físico, de localización o de propiedad, una diferente posición del sujeto había provocado la (aparente) transformación de los objetos, una transfiguración que los convertía en obras de arte. Las innovaciones culturales habían transformado el horizonte de los espectadores. Al igual que Petrarca había proporcionado soporte ideológico para el primer coleccionismo humanista²¹, Winckelmann estaba avalando la nueva mirada esteti-

zante. Así la atención a la paralaje es especialmente reveladora cuando nos enfrentamos, por ejemplo, a uno de los problemas clásicos de la historia de este fenómeno: el surgimiento del coleccionismo artístico. Aquello que nos certifica su existencia no es la presencia en un palacio de objetos como pinturas o esculturas, sino la constatación de que se ha producido una paralaje en su lectura hacia las experiencias estéticas. Sin esta paralaje concreta, hay que hablar de otros modos de coleccionar, sociales, científicos, etc., que vendrán definidos por el desplazamiento correspondiente que se haya producido en cada caso.

Cuando la brecha se produce a partir de un desplazamiento de las funciones, de

18. DACOSTA KAUFMAN, T.: “From Treasury to Museum: The collections of the Austrian Habsburgs”, en ELSNER, J. y CARDINAL, R.: *The Cultures of Collecting...*, pp. 137-154; BAL, M.: “Telling Objects...”, p. 112. Ambos sobre MEIJERS, D. J.: *Kunst als natuur: De Habsburgse schilderijengalerie in Wenen omstreeks 1780*, Amsterdam, 1991.

19. “Dépôt de la historia visible del arte”. Catálogo de Christian Mechel (1781), citado por DACOSTA KAUFMAN, T.: “From Treasury...”, p. 151.

20. BAL, M.: p. 112 p.

21. Sobre el papel de Petrarca en relación con la reinención del coleccionismo, *vid.* POMIAN, K.: *Des saintes reliques...*, p. 42.

17. POMIAN, K.: “Les collections vénètes à l’époque de la curiosité”, en *Collectionneurs...*, pp. 81 y ss., y POMIAN, K.: *Des saintes reliques...*, p. 19 y ss.

las lecturas, hacia el campo artístico, podemos encontrar un protagonismo del coleccionismo en la formación de la conciencia moderna del arte. Recuperando a Baudrillard, podemos decir que existe cierta identidad conceptual entre el reconocimiento de la obra de arte y la transformación del ente en objeto que él entendía como propia del coleccionismo, puesto que ambos procesos dependen del cambio de función, de la abstracción del uso del objeto, y del establecimiento de una misma mirada particularizadora por el sujeto. Una mirada que, volviendo igualmente a Genette, podemos relacionar con la transferencia de esa intención estética que el encontraba imprescindible en la producción de la obra de arte.

Todo esto, como hemos visto en el ejemplo de las colecciones de los Austrias centroeuropeos, puede darse con una simple paralaje motivada por el cambio de horizonte de expectativas del público. Pero es aún más claro cuando analizamos procesos en los que hay un cambio físico en la localización de los objetos. Ya sea en aquel discurso artístico, todavía era balbuceante, de Cicerón comentando la belleza de las esculturas robadas por Verres, o en su relectura humanista, a partir de las primeras obras religiosas que salen de las iglesias para acabar en los palacios. Y, absolutamente evidente, ya, en la conformación de esos primeros museos del siglo XIX.

De la misma forma en que el concepto de arte había sido una herramienta intelectual de vanguardia durante la Edad Moderna, modelada desde la apropiación humanista de las prácticas de la antigüedad, y sólo universalmente reconocida con la llegada del mundo contemporáneo; el siglo XIX entendió que el espacio natural de la obra de arte era la colección, privada o pública, el museo como nuevo templo en el que consagrar la nueva mirada.

Aunque los expolios como el de Verres habían sido relativamente frecuentes en toda la Edad Moderna, nunca antes se había producido un movimiento tan amplio de piezas como el que tuvo lugar en el siglo XIX. El cambio de escala puede justificarse por la extensión de los conflictos bélicos o por las nuevas condiciones económicas, legislativas y sociales propiciadas por el fin del Antiguo Régimen. Pero no es explicable sin tener en cuenta que uno de los cambios culturales más importantes que se produjo en la transición al mundo contemporáneo fue, precisamente, la asunción universal del estatuto artístico. Sin tal democratización de este cambio de punto de vista, antes reservado a minorías, no puede entenderse, por ejemplo, la intensidad del expolio napoleónico ni, mucho menos, el éxito de las exposiciones realizadas en París.

A pesar de que los palacios fuesen espacios de socialización pública, y en la Roma del siglo XVII se hubieran organizado exposiciones temporales a partir de los tesoros de las principales colecciones de la ciudad, la conformación de las primeras galerías de pintura depende fundamental de una consideración familiar o dinástica. Sin embargo, cuando los soldados franceses se paseaban por Europa recolectando pinturas a las que desposeían de su naturaleza de ornamentos litúrgicos, ya partían de la dación de sentido artístico. Como indica Francis Haskell, por más que el coleccionismo de los siglos XVI y XVII esté caracterizado por la lenta pero progresiva asimilación de una experiencia estética, nada había antes comparable al afán académico y específicamente artístico con el que las exposiciones napoleónicas reco-

gían el legado de los Salones²². Aunque estuviesen motivadas por la celebración de las victorias militares, los catálogos demuestran una voluntad didáctica que evidencia la completa asunción por parte del estado del concepto de historia del arte y, en definitiva, del nuevo estatuto de las obras de arte. Con todo, lo más interesante es que los espectadores convalidaban absolutamente esta percepción. El desplazamiento físico de las obras desde las iglesias al Louvre sólo se entiende si se considera la paralaje simultánea provocada por la transformación del fiel en *connoisseur*.

Los nuevos museos suponían un cambio de paradigma en los modos de relación sostenidos con las piezas. La experiencia era absolutamente diversa de la mantenida en las localizaciones originales, ya fueran iglesias o palacios. Esto no quiere decir que desaparecieran otras lecturas funcionales, ni que la artística no hubiera estado presente en el pasado, pero nunca antes se había primado de tal manera a esta última. La novedad estriba en que la razón fundamental que justifica la recolecta, la agrupación de las piezas en colección, y su posterior exhibición pública es la creación de un espacio para su delectación estética.

Con estos desplazamientos de funciones culminaba un lento proceso que tuvo origen en el siglo XV dejando asentado el campo artístico en una situación de reconocimiento en la que todavía hoy —con los matices que queramos— seguimos viviendo. Esta brecha creada por el coleccionismo al sacar de contexto las piezas y crear un nuevo entorno para ellas es la responsable definitiva de nuestros actuales modos de relación con la obra. Con ella se concretaba físicamente la apropiación conceptual que, por ejemplo, un lector de Vasari podía efectuar de algún retablo por él comentado. El objeto era el mismo, y permanecía en el mismo altar en el que también era adorado, pero al cambiar la posición del sujeto que lo contemplaba, se convertía (al menos en apariencia) en otra cosa.

Y si esta era la posición establecida en el siglo XIX, cabe preguntarse entonces cuál es la que corresponde a los sujetos de nuestro tiempo. Si, como indica Pomian, la historia de las colecciones europeas es la historia de las relaciones entre los europeos y lo que él denomina el “invisible”, si el paso de las colecciones reales a los museos públicos supuso un movimiento de la esfera del poder a la esfera del saber²³,

22. Vid. por HASKELL, F.: *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones antiguas*. Barcelona, Crítica, 2002, pp. 25 y ss.

23. “Prise dans un temps long, l’histoire des collections européennes est donc bien plus qu’une litanie des collectionneurs et des objets qu’ils ont réunis. Elle est un histoire des rapports des Européens avec l’au-delà d’où viennent et où doivent retourner les trésors ; avec le passé donnant de plus en plus prise à une reconstruction par l’intermédiaire des vestiges qu’il a laissés ; avec l’univers identifié à un tout unitaire qui se dévoile dans les raretés et les curiosités ; avec la nature qui devient progressivement mesurable et observable ; avec la culture que l’on ne peut que décrire et comprendre, selon les uns, quantifier et expliquer, selon d’autres, tant la nature que la culture étant appréhendées à un degré croissant comme des totalités qui se déploient dans le temps ; enfin avec l’avenir. Or ce sont là les figures de l’invisible qui apparaissent les précédentes. L’histoire des collections est en fait une histoire des rapports des Européens avec l’invisible.” Tomada en un tiempo largo, la historia de las colecciones europeas es más que una letanía de coleccionistas y objetos reunidos. Es una historia de las relaciones de los europeos con el allí de donde vienen o deben volver los tesoros; con el pasado tomado como una reconstrucción a través de los vestigios que ha dejado; con el universo identificado con un

¿qué desplazamiento ocurre en las instituciones artísticas contemporáneas? ¿qué sucede cuando un museo eleva una pieza originalmente artística a la categoría de nueva reliquia y objeto de peregrinación? Las piezas siguen en el mismo lugar, pero ¿qué invisible tenemos ahora como referencia? Si los museos son hoy, en gran medida, centros de culto de una nueva religión en la que el arte ha pasado de ser experiencia a conformarse en dogma, ¿no debemos pensar entonces de una nueva parálisis inversa hacia la liturgia de una nueva peregrinación, de connotaciones tan económicas como culturales? Quizás no se pueda hablar de experiencia artística en las decenas de miles de personas que caminan como autómatas por la gran galería del Louvre, pendientes de atisbar la Gioconda para poder comprar los preceptivos *souvenirs*. Si es así, entonces también habrá cambiado el punto de vista desde el establecido por Wincklemann. Lógicamente, habrá que preguntarse por la nueva (aparente) posición en que han quedado colocados estos objetos a los que seguimos llamando obras de arte.

Colecciones de papel

En cierta medida, el procedimiento teórico utilizado por Duchamp para apoderarse artísticamente de un orinal comparte naturaleza ontológica con el traslado a un museo de cualquier pintura de altar. El sistema de las Bellas Artes implicaba la asunción de que las obras de arte estaban imbuidas de una naturaleza esencialmente artística y una función predominantemente estética. Y si estos valores eran lógicamente aplicables a las obras que se habían producido desde estos presupuestos, no dejan de ser una proyección intelectual cuando se utilizan en referencia a objetos del pasado que fueron creados desde necesidades e intereses no artísticos.

Pero no hay que pensar que éste proceso se limita exclusivamente a la experiencia estética de la construcción de obras de arte. La misma historiografía del arte opera con este método de apropiación desde su fundación. Al igual que Cicerón, Plinio, Vasari o Duchamp, el historiador también se apropia de, por ejemplo, una estatua de Ramsés II, para construir con ella un objeto sobre el que se subrayan unos valores que en el momento de su creación pudieron ser muy secundarios, o incluso no existir. El discurso historiográfico, como el de una colección, está conformado por proyecciones intelectuales, a menudo dependientes de un interés legitimador²⁴.

todo unitario que se despliega en las rarezas y las curiosidades; con la naturaleza que se desvela progresivamente observable y mensurable; con la cultura que no podemos sino comprender y describir, según algunos, cuantificar y explicar, según otros; tanto la cultura como la naturaleza están aprehendidas en un grado creciente como totalidades que se despliegan en el tiempo; en fin, con el futuro. Éstas son las figuras de lo invisible que aparecen las precedentes [sic]. La historia de las colecciones es, de hecho, una historia de las relaciones de los europeos con el invisible." POMIAN, K.: *Des saintes reliques* ..., p. 353.

24. Sobre el discurso legitimado social de las colecciones, vid., por ejemplo, URQUIZAR HERRERA, A.: *Coleccionismo y nobleza...* Sobre Vasari y la formulación de la historiografía del arte como legitimación de la práctica artística, vid. DIDI-HUBERMAN, G.: *Devant l'image* ..., p. 109.

En este sentido, puede entenderse que la relación entre historiografía del arte y coleccionismo no se limita, como podría pensarse, a la respuesta que la primera, en forma de atribuciones, facilita a determinadas necesidades del mercado. También, y de forma más importante aún, hay que poner de relieve la dependencia conceptual establecida por el cambio hacia lo específicamente artístico y cultural que supuso ese sacar-de-contexto que había ejercido el coleccionismo.

Como ha establecido Georges Didi-Huberman, el modelo historiográfico hegeliano suponía la muerte de los objetos historiados, una alienación de las obras, determinadas por un *choix de perte* que las dejaba sin vida (y que sólo puede ser salvado desde una inevitable presentización)²⁵. Un proceso que ya estaba en marcha desde Vasari, quien inventa la Historia del Arte a partir de un re-nacimiento que implica, necesariamente, el fallecimiento anterior del Arte.

De la misma forma, coleccionar, como recolectar, es también en cierta medida matar al objeto para convertirlo en obra de arte: un ser vivo que pasa a ser materia inerte, naturaleza muerta, *still life*²⁶. En este sentido la narración por Cicerón del llanto y las plegarias de los embajadores asiáticos frente a las esculturas robadas por Verres son una estupenda metáfora del nacimiento conjunto de coleccionismo, conciencia artística e historiografía a través de ese cambio sacrificial de uso. A través del paso de la función cultural de las piezas, a aquella de tesoro, trofeo, pieza artística, y, por supuesto, objeto historiado.

La misma brecha que se abre entre el modo de relación que sustentaba la función y experiencia original de la obra y el que se establece al ser coleccionada se encuentra igualmente en el origen de una historiografía del arte. Por ello, esa misma atención que debemos prestar los desplazamientos que la mirada del público crea en los objetos coleccionados, ha de ser otorgada, como salvaguarda, a las transformaciones que nosotros, historiadores, provocamos igualmente en nuestros objetos de atención. Cada uno de nuestros textos es, en cierto modo, una colección sobre papel. Esto quizás deba ser recordado cada vez que nos ponemos frente a un libro.

ANTONIO URQUIZAR
UNED, Madrid

25. DIDI-HUBERMAN, G.: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Les éditions de minuit, 1990, pp. 58 y 67.

26. Así se expresaba Théophile Thoré en 1861: "los museos nunca existirían si el arte gozara de buena salud y la energía creativa floreciera. Los museos no son más que cementerios del arte, catacumbas en las que los despojos de lo que una vez fueron cosas vivas están dispuestos con una promiscuidad sepulcral: una Venus voluptuosa junto a una mística Madonna, un sátiro junto a un santo". BURGER, W.: *Salon de 1861*, Paris, 1901, p. 84. Cita reproducida por HASKELL, F.: *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones antiguas*. Barcelona, Crítica, 2002, p. 23.