



Fundación
Arte y
Mecenazgo

CÍRCULO ARTE Y MECENAZGO

EL ARTE PÚBLICO: LA DEMOCRACIA DE LOS MUSEOS

MIGUEL ZUGAZA
Director del Museo del Prado

© del texto, su autor
© de las imágenes, sus autores
© de la edición, Fundación Arte y Mecenazgo, 2015
Avda. Diagonal, 621, Torre 2, Planta 4, 08028 Barcelona

*El arte público: la democracia de los museos***Miguel Zugaza**

Director del Museo Nacional del Prado

Me gustaría que las modestas reflexiones de hoy sobre el arte y los museos sirvan como recuerdo y sentido homenaje a Leopoldo Rodés. Un gran promotor del arte y de la cultura, hombre de alianzas como pocos, gran emprendedor y, sobre todo, una persona extraordinaria, un gran amigo.

Trataré de revolotear, acompañado de unas imágenes, en torno al sentido del arte y su difusión social a lo largo de la historia. Entraremos y saldremos del museo para ver cómo ha sido el camino de alumbramiento de esta institución, concebida por el mundo revolucionario e ilustrado en los albores de la edad contemporánea, hasta su triunfo público como una de las grandes conquistas de la democracia en nuestros días.

Del más allá... al *selfie*.

Hay que recordar que el arte no siempre ha sido público, más bien, durante miles de años, lo contrario, reservado para los dioses en pos de la inmortalidad de los hombres. Radicalmente ausente de la esfera social hasta nuestra edad contemporánea. Con esa idea ironizó Pei cuando diseñó la pirámide que sirve de acceso al Louvre y acertó en la metáfora que nos propuso. La idea de abrir la cámara secreta, el tesoro, haciendo que ese acceso público al arte, ese triunfo de la democracia, se llevara a cabo a través de



Pirámide de acceso al Museo del Louvre, del arquitecto Ieoh Ming Pei, 1989.

esa figura arquitectónica que antaño reflejaba el carácter privativo del arte, alejado de la sociedad.

Vamos a entrar en el Museo. Pero de momento no lo vamos a hacer por la pirámide de Pei sino a través de las imágenes que creó uno de los asesores que participaron en la apertura del Louvre, el pintor rococó francés Hubert Robert. En 1796 presentó en el Salón dos visiones alternativas del Louvre.



Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796

En la primera pinta la galería central del antiguo palacio real convertida en una ruina. Un lugar inhóspito donde el artista trata de copiar los ejemplos de la antigüedad, mezclado entre prostitutas y delincuentes. Un lugar realmente sórdido y caótico, donde la relación entre la naturaleza y la antigüedad adquiere el carácter sublime, sobre la que tanto fantaseó Hubert Robert. Alternativamente, propuso la imagen civilizada del nuevo museo, la nueva institución pública, abierta a los ciudadanos libres, ordenada, bien iluminada. Un lugar donde los artistas encuentran la comodidad para poder copiar los ejemplos de la historia del arte, y donde la sociedad disfruta de esta gran novedad: la posibilidad de tener relación con las grandes colecciones que habían sido disfrutadas por las élites sociales hasta ese momento.



Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, 1796



Pompeo Batoni, *Portrait of Francis Basset*, 1778.

los individuos muestran un común hábito social. No ha cambiado casi nada, salvo el lugar donde encuentran satisfacción a su apetito de conocimiento. Como en la doble imagen de Robert hemos pasado, aquí también, de la ruina a la galería, de la arqueología a la historia.

Sobre este tránsito conservamos un testimonio elocuente en nuestro país: una carta que escribió Rafael Mengs, el gran pintor bohemio, y pintor de corte de Carlos III, al académico Antonio Ponz en 1780. Decía literalmente:



Antonio Rafael Mengs, *Autorretrato*.

“Desearía yo que en este real palacio se hallasen recogidas todas las famosas pinturas que haya en los sitios reales, y que estuviesen colocadas por su orden, en una galería digna de tan gran monarca para poder formar, bien o mal, un discurso, que desde los pintores más antiguos de que tenemos noticias, guiase el entendimiento del curioso hasta los últimos que han merecido alguna alabanza, pues así podría hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos, y daría con esto más claridad a las ideas.”

Reunir, ordenar, mostrar las diferencias, de lo más antiguo a lo más moderno, que sirvan de ejemplo y de educación... Indudablemente es el empeño de cualquier museo tal y como hoy lo conocemos. Un empeño científico profundamente afincado en las ideas de la ilustración.

Mengs prefigura la idea de que el palacio se convierta en museo anticipándose a la decadencia del Antiguo Régimen, que convertirá al antiguo poder absoluto inevitablemente en una ruina.

De lo que nos hablaba Mengs era poner orden en este aparente desorden.



David Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo, en su galería de pinturas de Bruselas*, 1651-1653.

Se trata de la famosa galería del Archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador de los Países Bajos en Bruselas. Vemos aquí un gabinete abarrotado de pinturas, de diferentes escuelas y autores, junto a esculturas y todo tipo de objetos. Es un pequeño cobre encargado por el Archiduque al pintor flamenco David Teniers para regalárselo a su primo Felipe IV, posiblemente el mejor coleccionista que ha tenido la historia del arte europeo. Teniers le da el gusto a su comitente, a quien muestra, visitando su gran colección, sus tesoros, como representación del prestigio de un príncipe del Renacimiento.

El presumido primo de Felipe IV tuvo una respuesta casi inmediata de Diego Velázquez nada menos que con “Las Meninas”.



Diego
Rodríguez de
Silva Velázquez,
Las Meninas,
1656

Tienen muchas similitudes las dos pinturas. Participan del mismo género. Son dos escenas de un interior palaciego con el artista y su comitente como protagonistas. Incluso comparten la misma visión espacial, dejando abierta una puerta en el fondo de la estancia. Pero, y a pesar de esas analogías, como siempre, Velázquez es mucho más sagaz, más moderno, y convierte el cuadro en una reflexión sobre la pintura. Cuando lo pudo ver el pintor napolitano Lucca Giordano, junto al rey Carlos II –tal y como recoge Palomino- exclamó, es “la teología de la pintura”: la máxima expresión de la ciencia del arte, de la disciplina artística.

Entre las cosas verdaderamente revolucionarias que hace Velázquez en este cuadro, es el ofrecernos el primer *selfie* de la historia del arte.



Diego Rodríguez de Silva Velázquez,
Las Meninas, 1656. Detalle.

Velázquez hace participar de una forma originalísima al espectador en su creación, de hecho, quienes ocupan el lugar central en la obra es el matrimonio real, cuyos rostros se reflejan en el espejo del fondo de la habitación. Con ello, realmente lo que subraya Velázquez es la posición de privilegio que tiene el espectador delante de su obra. Es muy importante tener en cuenta que antes de la existencia de los museos, el propio arte ya hace una reflexión en torno a la participación del espectador en ese espectáculo maravilloso que es la pintura. El arte, finalmente, no se hace para agradar a los dioses sino a los hombres. El arte, en definitiva, se hace público.

De hecho este carácter especular que tiene “Las Meninas” dio lugar a que durante muchos años el cuadro se expusiera en el Prado en una habitación singular. Algún director incluso propuso colocar un espejo delante del cuadro, y los visitantes, en grupos reducidos, podían incorporarse literalmente a la composición de Velázquez, hacerse un *selfie*. Las Meninas es un emblema extraordinario para cualquier museo y especialmente del Museo del Prado.



Sobre la variedad del mundo

Antes de entrar definitivamente al Museo –hasta ahora solo hemos llegado a una sala pequeña, la sala de “Las Meninas”– debemos volver un momento al palacio.



Palacio de El Escorial. Madrid.

Este es el del Escorial, construido por un grandísimo rey coleccionista Felipe II, donde reunió, como si de un gran cofre se tratara, una biblioteca extraordinaria, una colección de todo tipo de maravillas pero especialmente extraordinarias pinturas italianas y flamencas. Entre las obras que reunió allí se encontraba “El Jardín de las Delicias” de El Bosco.



Uno de los mejores críticos de arte que hemos tenido en España, el padre Sigüenza, lo describió todavía en el siglo XVI como un cuadro “sobre la variedad del mundo”. Hay que recordar cómo el Rey, en sus postrimerías, se retiró junto al cuadro en una estancia del Escorial. Mientras esperaba el óbito disfrutó de una forma absolutamente privada de la obra. Nos podemos imaginar al rey coleccionista pidiendo al servicio que hiciera el gesto de abrir y cerrar las puertas de esta asombrosa pintura.

El Bosco, *El Jardín de las Delicias*, 1500 – 1505. Arriba, con las puertas cerradas, abajo, abiertas.



Conferencia de Miguel Zugaza, *El arte público: la democracia de los museos*, Fundación Arte y Mecenazgo.

Este gesto privado de abrir y cerrar las puertas del tríptico es, como decíamos anteriormente de *Las Meninas*, una buena metáfora de lo que significó la apertura pública del Museo del Prado en 1819.

Frente al regio y privado privilegio, aquí se nos muestra a la Reina Isabel de Braganza, mujer del Fernando VII, con el elocuente y magnánimo gesto de otorgar ese privilegio a los ciudadanos con la apertura del nuevo museo.



Bernardo López, *María Isabel de Braganza, reina de España, como fundadora del Museo del Prado*, 1829

En este cuadro póstumo de la reina portuguesa, pintada por Bernardo López, la representa tomando cuenta de la disposición de las obras antes de ser colgadas en el edificio neoclásico de Juan de Villanueva, en la galería que ambicionaba Mengs.



Este es el aspecto del Prado en torno a 1870. Es un fragmento del famoso Grafoscopio inventado por el fotógrafo Laurent. Una panorámica de 360° de la galería central del museo.

La imagen sugiere cómo al mismo tiempo que el museo abre sus puertas se empiezan a ordenar las obras formando la historia del arte tal como hoy la conocemos. La historia de los museos y del arte son caminos paralelos. Esa idea de Mengs, de ordenar desde los antiguos a los modernos, es la idea central de los primeros años de los museos europeos con el empeño particular, en un primer momento, de representar la identidad nacional del arte. Un lugar donde relatar y poner en valor la experiencia particular, la identidad concreta de la escuela nacional. En el caso del Prado, la reivindicación de la “escuela española” fue la principal misión del museo durante muchos años.

De alguna forma, a través de este carrusel que se inventó Laurent, empiezan a contarse todas las historias del arte que hoy conocemos. Cuando el arte representaba a los dioses o a los héroes [Imagen: Miguel Ángel, *David*, 1504]. Cuando el propio artista se presenta como la encarnación de la divinidad en el caso de Durero [Imagen: Alberto Durero, *Autorretrato*, c. 1500]. Cuando el arte se hace absolutamente autoconsciente, en ese afán narcisista de representarse como en esta alegoría maravillosa de Vermeer que se encuentra en Viena [Imagen: Johannes Vermeer, *La alegoría de la pintura*, c.1666].

O cuando la alegoría se distancia de la realidad, como es el caso en esta obra fundamental de Velázquez, “Las Hilanderas”. El museo va generando historias que el público, la sociedad contemporánea va reconociendo, haciéndolas suyas.

Hay también otra historia del arte que arranca al mismo tiempo que los museos históricos, que es la historia del arte contemporáneo al propio museo. Nada se explica hoy en nuestros museos si no tenemos en cuenta esta variedad de historias entrecruzadas.

En el Prado se produjo un encuentro célebre para explicar el devenir de la pintura moderna. El encuentro del pintor francés Édouard Manet con Velázquez

en su viaje a Madrid en 1865. El deslumbramiento que produjo el conocimiento de las pinturas del sevillano, “pintor de pintores” como lo denominó Manet, convirtió al museo en un manantial de influencias. Se abren las puertas del tríptico y de allí surgen todas las combinaciones posibles que nos explican hoy la variedad del mundo del arte contemporáneo.



Édouard Manet, *Autorretrato*, 1879.

La deshumanización del arte

El arte, por tanto, también discurre paralelo a la historia del museo, y lo hace despojándose, paradójicamente, de la historia, despojándose incluso de la pintura, algo inédito e imprevisible en el momento en el que nacen los museos de arte. Corriendo mucho en el tiempo, el arte llega hasta la abstracción. Un arte sin historia, un arte pura forma o pura imagen.

He querido titular esta pequeña sección de la conferencia como “La deshumanización del arte” ya que este cambio tan radical del arte en el siglo XX genera una gran perplejidad en el público y no poca confusión sobre los límites y la misión de los museos.

De hecho, cuando Ortega y Gasset escribe su ensayo en los años veinte sobre este tema coincide con el inicio de la historia de otro importante museo internacional: el MoMA de Nueva York. Un museo que hoy reconocemos como imprescindible para el relato de la historia del arte del siglo XX y que goza de un enorme prestigio social, en su día nació para proteger a esas nuevas formas del arte de la indignación que provocaban en la conservadora sociedad norteamericana. La aparición de los museos especializados de arte contemporáneo significan una

fisura en el relato de la historia que contamos. Una fisura que hasta hoy mismo se mantiene abierta convencionalmente.



Jackson Pollock pintando en su estudio.



André Malraux preparando la iconografía de su "Museo imaginario".

Es sorprendente emparejar estas dos imágenes. La de Jackson Pollock bailando sobre la superficie del lienzo tirado por el suelo de su estudio, y a su lado esta otra fotografía, donde André Malraux trata de ordenar su "Museo imaginario". Con esta imagen quería ilustrar cómo todo ese cúmulo de historias diferentes, de historias nacionales, de la propia historia del arte del siglo XX termina por los suelos. La historia como un baile de imágenes.

El arte y la historia del arte por los suelos. Para que esto ocurra han tenido que ocurrir cosas graves como esta, una ciudad devastada por los bombardeos. Una nueva ruina. La propia historia por los suelos.



Guernica
bombardeada, 1937

Los museos no son ajenos tampoco a su historia contemporánea. No sólo relatan historias, sino que también son testigos de su contemporaneidad. No lo

olvidemos, Picasso pinta “Guernica” siendo director del Museo del Prado durante los años de la Guerra Civil [Imagen: Pablo Picasso, *Guernica*, 1937]. Y, ¿qué pasó en el museo en este momento de destrucción?



Galería del Museo del Prado vacía

El Prado se vació. No sólo le pasó al Prado, le pasó poco después a otros muchos museos europeos durante la Segunda Guerra Mundial. Esta es una fotografía que adquirimos recientemente. La encontramos en un pequeño archivo de negativos de un fotógrafo que no tenemos identificado. Forma parte de un reportaje del interior del museo durante la Guerra Civil española. Viéndolo ahora parece una instalación contemporánea de Joseph Beuys y, en cualquier caso, es la imagen suprema de la deshumanización de la antigua galería, del sueño ilustrado, convertida nuevamente en ruina.

Este dramático vacío no forma parte solo de la historia. Está de rabiosa actualidad como nos demuestra la publicación reciente de las fotos satélite de la destrucción de Palmira por el Estado Islámico.



Imagen vía satélite de la destrucción de Palmira

En el caso del Prado, ese vacío se llenó simbólicamente de nuevo cuando llegó el “Guernica” a Madrid, que como sabéis se alojó en el Casón del Buen Retiro, que

era una dependencia del Prado [Imagen: El *Guernica* de Pablo Picasso expuesto en el Casón del Buen Retiro]. Temporalmente estuvo completando, llenando ese vacío provocado por la guerra y la conflictiva historia contemporánea de nuestro país.

De hecho la llegada del “Guernica” se convirtió en todo un símbolo de la recuperación de las libertades democráticas en España. También significó un reconocimiento de la sociedad española con El Prado. Pero estamos hablando de los años 80 del siglo pasado, y las cosas habían cambiado mucho para entonces en el panorama internacional de los museos.

El museo público universal

Con todo este cúmulo de historias cruzadas, ahora podemos volver a la imagen inicial de la pirámide de Pei, a las puertas del nuevo museo.



Pirámide de acceso al Museo del Louvre, del arquitecto Ieoh Ming Pei, 1989.

Esta imagen encarna como pocas el triunfo del museo público universal. Quizás el conjunto de inversiones realizadas por el gobierno francés en los grandes museos de París entre finales de los 70 y principios de los 80, marcan el gran cambio que significa esta apertura definitiva del museo a la sociedad y a los nuevos hábitos de consumo culturales.

Y es el momento en el que los museos, que habían ocupado tradicionalmente palacios, o se habían construido arquitecturas nuevas para su ubicación, empiezan a canibalizar –como decía el profesor Ángel González– otras heterotopías.

En esos otros lugares de la modernidad que sucumben a ese fenómeno se encuentra la estación de ferrocarril, como en el caso del Museo de Orsay. O la propia fábrica, como en la sala de turbinas de la Tate Modern.



Museo de Orsay, París



Sala de turbinas de la Tate Modern y el proyecto que hizo Olafur Eliasson.

Sin ir más lejos, hoy mismo nos encontramos en una fábrica textil convertida en un centro dedicado al arte. Un proceso que no se detiene aquí. El museo no solo abre sus puertas a un público masivo sino, además, propende al encuentro con los grandes flujos de personas y termina instalándose como es el caso del Rijksmuseum en la misma sala de espera de un aeropuerto.



Sección del RijksMuseum en el aeropuerto de Schiphol, Amsterdam.

El museo tradicional entra inevitablemente en crisis. Se abandona la idea de los museos como instituciones puramente académicas, muy poco frecuentadas por la sociedad. Muchos museos se tienen que ampliar para recibir esta inesperada demanda de visitantes que reclaman nuevas necesidades y servicios.

El canto del cisne de este afán por ampliar las audiencias lo representa de una forma ejemplar el Guggenheim de Bilbao.



Museo Guggenheim, Bilbao.

Una experiencia revolucionaria que en nuestro propio país representa, como pocas, la idea del museo caído de bruces en la era de la globalización. No lo digo solo por la arquitectura fascinante creada por Ghery sino por lo que significó la idea de la deslocalización del museo, física y conceptualmente. Nada es igual después del Guggenheim y de su éxito como elemento de revitalización de una ciudad. La idea de que los museos pueden actuar fuera de su sede en contextos inesperados generando nuevas audiencias se ha impuesto en la última década como una tendencia inevitable. Una operación de eminente inspiración empresarial que los museos europeos hemos endulzado con la proclamación de la diplomacia cultural, una legítima nueva misión del museo.

La siguiente diapositiva ya no es real. Es, mal que nos pese, el futuro. Un futuro que se ha planteado en Abu Dabi, a pocos miles de kilómetros de Palmira.



Abu Dabi

Es la imagen de una nueva y opulenta ciudad en la que los museos se han convertido en el eje que ordena su desarrollo y en su principal atractivo turístico, donde no sólo se concita el talento de los grandes arquitectos sino que también participa el prestigio de grandes museos internacionales, como el Louvre.

De la pirámide de Pei a esta nueva sede del Louvre en un trozo de desierto del Golfo Pérsico se ha celebrado esto que denominamos el triunfo de la democracia del arte. El triunfo del museo universal al arte y su global expansión internacional.

Pero, como en toda democracia, en la del arte también existen riesgos y amenazas, como son, entre otros, el despotismo y el populismo. En estos momentos tenemos ejemplos para diagnosticar estos dos riesgos. El del arte puesto al servicio de una nueva elite internacional y los museos asociados a las marcas de lujo. Una clara muestra de despotismo económico. Y, al mismo tiempo, los museos sufrimos la presión política y mediática de un planteamiento populista de nuestra misión, reflejada en las audiencias como principal indicador para medir el éxito de una institución.

Y, me pregunto, ¿por qué un museo debe de tener éxito? Y aún más ¿por qué un museo tiene que estar al servicio de la moda?

Epílogo: El nuevo Museo del Prado. Un caso de estudio

Lo recordábamos poco antes, en la historia reciente del Museo del Prado se producen dos acontecimientos que tienen una influencia decisiva en su transformación. Una es la llegada del “Guernica” en 1981. La otra, una década después, fue la organización de la exposición de Velázquez. De alguna manera, la sociedad española recuperó el Prado al mismo tiempo que las libertades democráticas. El museo era muy poco frecuentado por la sociedad hasta ese momento y aquel inédito entusiasmo público le cogió con el pie cambiado.

Al mismo tiempo que el Prado trataba de encontrar su alternativa de futuro surgieron nuevas instituciones a su alrededor, primero el Reina Sofía, y luego el Thyssen. Al Prado le costó encontrar el camino de su modernización y ampliación.

Esta última llegó con el proyecto del arquitecto Rafael Moneo quien entendió muy bien dos cosas. Una, que la primera obra maestra que se encuentra el visitante al acercarse al Prado es el propio edificio de Villanueva. Es decir, conservar e identificar la calidad y el tiempo en el que Villanueva idea este edificio -aunque fuera con otra finalidad diferente a su uso actual- era muy importante. La segunda propuesta de Rafael Moneo fue no concebir la nueva arquitectura como una ruptura con el pasado sino como su continuidad histórica.



Museo del Prado, Madrid

De hecho, simbólicamente, la ampliación del Prado se construye sobre las ruinas del segundo claustro, el único que se conservaba, del antiguo monasterio de los Jerónimos. Volvemos a la metáfora de Hubert Robert, pero con ejemplos reales.



Ruinas del segundo claustro del antiguo monasterio de los Jerónimos, Madrid

El nuevo edificio incorporó el claustro como un elemento más de valor patrimonial, conservándolo y musealizando.



Museo del Prado, Madrid

Este, además, se convierte en un escenario expositivo privilegiado donde rendimos homenaje a los primeros grandes coleccionistas, Carlos V y Felipe II, efigiados por los escultores milaneses Pompeo y Leone Leoni.

Para abrir las puertas a ese nuevo edificio Rafael Moneo tuvo un gesto muy generoso al ceder su diseño a otra artista, a la escultora Cristina Iglesias. Desde el concurso de las puertas del baptisterio de Florencia, las puertas se convirtieron en un encargo muy solemne para cualquier artista y Cristina Iglesias supo estar a la altura del reto, ofreciéndonos una nueva metáfora [Imagen: Puertas de acceso al Museo del Prado, Madrid].

La entrada a un museo no puede ser como la entrada a un centro comercial, no puede ser un espacio abierto y totalmente accesible. Debe ser más bien un lugar de tránsito, un umbral que hay que traspasar con un cierto misterio y dificultad. El arte no se nos ofrece sin la participación activa del espectador, uno debe poner una parte importante de su sensibilidad, de su conocimiento. Las puertas entreabiertas de Cristina Iglesias como la del fondo de las Meninas invitan a esa nueva experiencia de arte público que ofrece el museo.

En lo más práctico, la ampliación del Prado permitió que el visitante tuviera espacios suficientes para hacer su visita más cómoda.



Sala de las Musas,
Museo del Prado,
Madrid

Esta es la Sala de las Musas, una de las partes originales que conservamos del edificio de Villanueva, convertido en hall de acceso y distribuidor de la visita al museo. Allí hemos instalado la serie incompleta de las musas antiguas de Cristina de Suecia, para recordar no sólo el origen etimológico del museo, sino también que en la escultura antigua está el principio de la experiencia de la pintura moderna, la parte más visible de la colección del Prado.

La ampliación aportó 25.000 m² nuevos que nos permitió a su vez liberar al edificio de Villanueva de muchísimas servidumbres. Gracias a ello pudimos disponer de forma más amplia la colección del museo recuperando cerca de 25 salas. Una ampliación que nos permitió incorporar el arte español del siglo XIX al discurso ininterrumpido de historia del arte que es el museo.

También nos ofreció algo fundamental para cualquier museo, como son los nuevos y generosos espacios destinados a la conservación, a la restauración de las obras de nuestra colección. La colección del Prado es deslumbrante, pero el

trabajo que actualmente se hace desde el punto de vista de la restauración es realmente para sentirnos muy orgullosos.



Al mismo tiempo que se configuraba el edificio Villanueva como un espacio de celebración pública del arte, reformábamos el Casón del Buen Retiro, convirtiéndolo en un centro de estudios.



Casón del Buen Retiro, centro de estudios del Museo del Prado, Madrid

Un lugar para el conocimiento donde se instaló la biblioteca, el archivo y el centro de documentación del Museo. Este Casón forma parte del antiguo Palacio del Buen Retiro, y ha servido para muchas cosas a lo largo del tiempo. Hoy es el

corazón intelectual del museo donde conviven nuestros conservadores con los especialistas e investigadores que vienen de fuera a estudiar nuestra colección.

En el Prado, la conservación material e intelectual de la colección es el eje principal de la actividad del museo. El estudio y la investigación ahondan en la singularidad y autenticidad de los objetos de arte que conservamos y que ponemos en valor ante la sociedad.



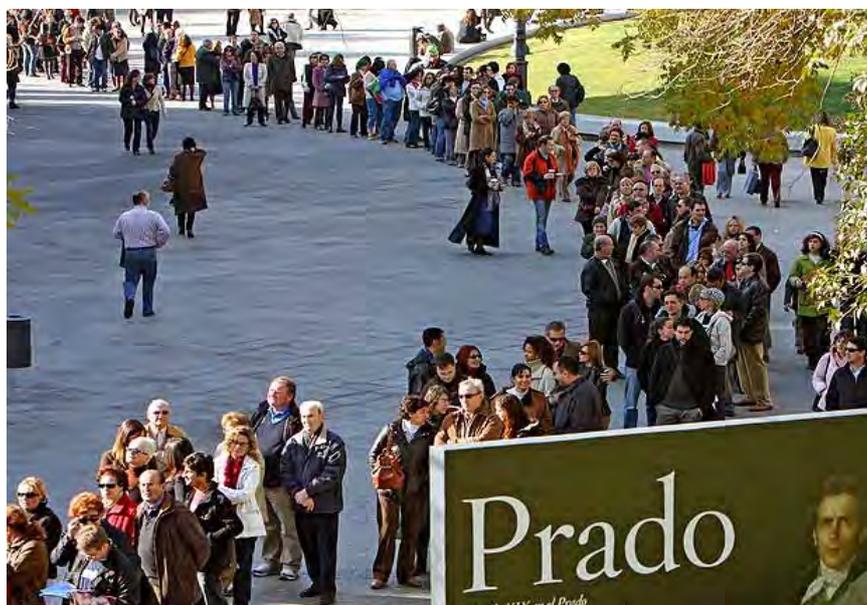
El arte es como una moneda de dos caras, por una parte se encuentra representada la belleza, y por otra parte, la sabiduría, lo que aporta de conocimiento de un mundo pretérito, de los sentimientos y la condición humana.

Cada puerta al museo es una puerta para acceder a la belleza pero también al conocimiento. Esta es una de ellas, abierta recientemente a los más pequeños, por la que entran en el museo a través del programa “El arte de educar” que desarrollamos conjuntamente con la Fundación la Caixa.



Museo del Prado, Madrid

La ampliación abrió sus puertas en 2007. Esta es, sin duda, la imagen clásica de éxito del museo, sus colas. Es cierto que en los últimos años han crecido mucho las visitas al museo pero esto no demostraría nada sobre el buen cumplimiento de su misión. El Prado abre sus puertas hoy todos los días de la semana, mantiene dos horas de gratuidad todos los días del año, y claramente se muestra accesible, permeable con los ciudadanos.



Colas para acceder al Museo del Prado, Madrid

A la vez que insisto en la importancia de cuidar de la autoridad intelectual del museo, creo que este debe mostrarse cada vez más poroso, más abierto a la frecuencia de visitas del público. Pero esta apertura hay que pensarla no de forma aritmética, sino como un problema de geometría. Esto nos lo enseñó el fotógrafo alemán Thomas Struth, con esta instantánea, donde vemos el enjambre de miradas, de diferentes puntos de vista que suscita la contemplación de “Las Meninas” de Velázquez.



Visitantes en el Museo del Prado, Madrid

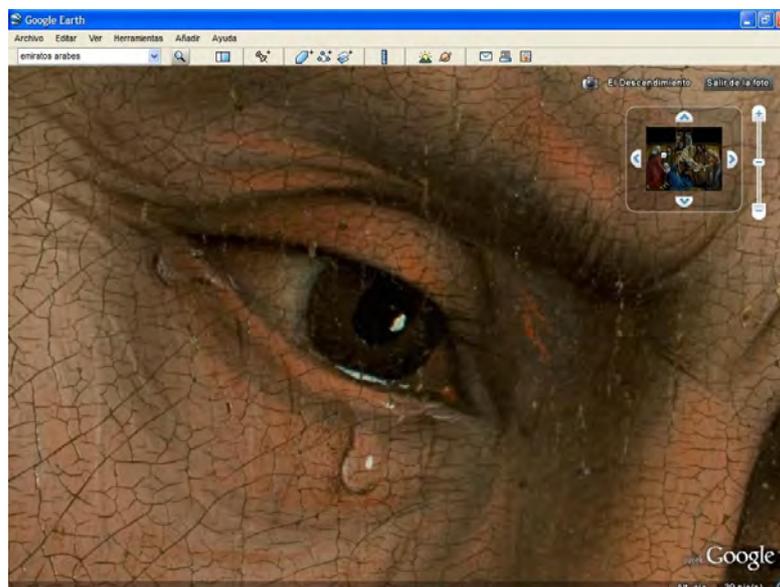
El museo debe situarse en esa diagonal que nos propone Struth, un espacio de mediación entre cada una de esas expectantes miradas individuales y la obra de arte.

Una experiencia del museo que quiero decir, para concluir, se expande de una forma excepcional gracias al desarrollo del mundo digital. Esta es la gran revolución en ciernes. Nunca como hasta ahora hemos podido cumplir mejor nuestra misión. Las nuevas tecnologías nos permiten comunicar, a través de imágenes de una altísima resolución y en tiempo real, con públicos que jamás van a tener la oportunidad de visitar nuestros museos.

En una aplicación reciente ofrecemos a los visitantes virtuales del Prado, entre otras obras importantes de la colección, la oportunidad de abrir con nuestras propias manos las puertas del *Jardín de la Delicias* y disfrutar como lo hizo Felipe II, de ese fascinante friso sobre la variedad del mundo.



Llegar a ver cada obra con un detalle que no lo permite la experiencia directa, como este del *Descendimiento* de Rogier van der Weyden.



Este si que es un verdadero triunfo de la democracia de los museos. ¿Para qué abrir una sede del museo en el desierto si tenemos la posibilidad de abrir una sede del Prado en cada casa, delante de cada mirada curiosa de los ciudadanos de nuestro mundo global? Todavía no nos damos cuenta de las consecuencias de este cambio revolucionario.

La elección de este detalle del hiper-Prado para terminar esta conferencia no es gratuita. Una lagrima que surge del ojo de San Juan contemplando el cuerpo inerte de su maestro, hoy aquí, en Barcelona, se derrama con todo el cariño y reconocimiento por nuestro querido Leopoldo Rodés.

Muchas gracias.

[CaixaForum Barcelona, 16 de septiembre de 2015]

MIGUEL ZUGAZA



Miguel Zugaza Miranda se licenció en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid en el año 1987, continuando posteriormente sus estudios de Tercer Grado en el mismo centro. Su actividad profesional se inicia en 1986 con la dirección de la empresa de servicios culturales Ikeder, puesto que ocupa hasta 1994, año de su incorporación a la Subdirección General del Museo Reina Sofía, donde permanece hasta 1996. Desde 1996 al año 2002 ostenta el cargo de Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, en cuyo proceso de remodelación y programación de actividades participó activamente. En el mes de enero del 2002 fue nombrado Director del Museo Nacional del Prado, cargo que desempeña en la actualidad.

Conferencia publicada en:
www.fundacionarteymecenazgo.org

Fundación Arte y Mecenazgo
Avda. Diagonal, 621, 08028 Barcelona
aym@arteymecenazgo.org



Fundación
Arte y
Mecenazgo



Obra Social "la Caixa"