

El museo desaparecido. Esculturas y pinturas de las colecciones berlinesas setenta años después del final de la guerra

Bode Museum de Berlín.

19 de marzo a 27 de septiembre de 2015

María Bolaños

Directora. Museo Nacional de Escultura, Valladolid

La Segunda Guerra Mundial traza, en toda Europa, una línea divisoria en la historia de los museos. Por factores distintos, pero conectados entre sí, estos se vieron seriamente afectados por las dramáticas circunstancias de la guerra: la destrucción material ocasionada por los bombardeos, el pillaje de los ejércitos enemigos, la neurosis nacionalista y totalitaria, la instrumentalización política, la censura.

Uno de estos desgarramientos ha sido reconstruido por el Bode Museum de Berlín en *El Museo desaparecido. Esculturas y pinturas de las colecciones berlinesas setenta años después del final de la guerra (Das verschwundene Museum. Die Berliner Skulpturen und Gemäldesammlungen 70 Jahre nach Kriegsende*. 19 de marzo a 27 de septiembre de 2015), exposición que rememora la dramática desaparición de un conjunto de obras de arte en el Berlín de 1945, víctimas de la guerra. Mientras unidades alemanas perpetraban el mayor delito artístico en la historia del siglo xx, los museos de Berlín, ya en los últimos días de la contienda, padecían la pérdida de partes importantes de sus colecciones: obras maestras destruidas por el fuego en un búnker del barrio de Friedrichshain, traslado de colecciones berlinesas a la Unión Soviética, individuos que, a cuenta de la confusión reinante, incrementaban, con sus robos, la cuantía de las pérdidas. Aunque en los años 50 se restituyeron algunas obras –muchas de las cuales llegaron gravemente dañadas–, de la mayor parte de ellas se perdió su paradero y, aún hoy, se ignora su destino y situación final.

La exposición es y no es, a la vez, una muestra «artística», pues, aunque sus objetos materiales son obras de arte, aquí se abren a una luz distinta, y en soportes, por así decir, «de segundo grado»: copias

fotográficas en blanco y negro de pinturas desaparecidas –de Rubens, Guido Reni, Botticelli o Caravaggio–, reproducciones en yeso de esculturas y relieves que solo han podido reconstruirse gracias a los moldes de los vaciados hechos cuando las piezas estaban aún intactas, y unas pocas esculturas y relieves gravemente dañados –de Rossellino, Donatello, Michelozzo o Duquesnoy–.

El recorrido por las salas despierta en el visitante un pequeño seísmo que actúa en diferentes registros, perceptivos, éticos, intelectuales. Suscita preguntas y emociones. El primer efecto es el de hallarse ante un arte en el límite de su existencia, en una frontera de precariedad extrema. Nos encontramos ante un patrimonio *in absentia*, formado de fragmentos mutilados, dobles fotográficos, calcos en escayola e incluso alguna «reliquia», como un gran marco dorado, único resto físico que en su día orló un hermoso *tondo* de Botticelli, ahora sustituido por un espectral sustituto fotográfico. Todos desaparecidos y supervivientes, «veteranos de guerra», se ha dicho. Algunas esculturas conservadas, como el *Amor* de mármol de Duquesnoy, tullido y con su cabeza baja, conmueve doblemente al descubrir la violencia que han dejado en la cabeza agrietada los restos de disparos o de metralla. Cada obra está simbólicamente «escoltada» por su reverso de negación. Nunca hallaremos una versión tan cruda e irónicamente real de la metáfora de Aby Warburg, cuando dijo que la historia del arte era una «historia de fantasmas contada a un adulto».

De antemano, hay algo nuevo y particularmente interesante: es una exposición que se confronta con las lagunas del conocimiento. Habitualmente, los museos se autoconciben como modelos de saber ideal, como espacios de demostración y certezas absolutas, atentos solo a «la verdad de los hechos». Los museos fijan las fuentes, definen los estilos, demuestran filiaciones, revisan autorías: así, toda obra de arte, junto a su dimensión visual, lleva consigo adherida un libro, muchos libros, una pequeña o gran biblioteca. Sus exposiciones temporales son el término final de un proceso interno y previo de investigación o de restauración, la respuesta a preguntas formuladas en voz baja e internamente, pero ya resueltas el día de la inauguración.

¿Conviene o no o restituir a las obras su vieja integridad, y con ello borrar los avatares de su historia a cambio de devolverlas a su estado original? O, por el contrario, ¿es aconsejable mantener, en su ruina, el recuerdo de la violencia padecida, con su fuerza testimonial y admonitoria?

A cambio, *El museo desaparecido*, es una sincera demostración de realismo que se coloca deliberadamente en otro terreno, el de las fragilidades e incertezas del museo. La mayor parte de las obras presentadas contiene una incógnita: por ejemplo, el desconocimiento del paradero de muchas de las «obras expuestas», con el regalo añadido, en este caso particular, de las revelaciones que

en el marco del coloquio científico celebrado durante el tiempo de la exposición, dieron a conocer el paradero hasta entonces ignorado de dos obras de Donatello, conservadas en Moscú. Y es también una valiente apuesta por someter a debate interrogantes morales, al poner sobre la mesa la cuestión de la legitimidad de la restauración de las obras dañadas, planteando abiertamente la idea de que las decisio-



Figura 1. Sandro Botticelli. *La Virgen y el Niño con ángeles sosteniendo candeleros* (ca. 1485-1490).

nes técnicas no solo viven en el limbo de un cientificismo neutral. ¿Conviene o no o restituir a las obras su vieja integridad, y con ello borrar los avatares de su historia a cambio de devolverlas a su estado original? O, por el contrario, ¿es aconsejable mantener, en su ruina, el recuerdo de la violencia padecida, con su fuerza testimonial y admonitoria?

Pero, sobre todo, la exposición trae a primer plano una reflexión sobre el trabajo del museo en la restitución de la memoria de nuestro traumático siglo xx. Responde así a una exigencia que obliga a los responsables de los museos a preguntarse cómo afrontar el discurso sobre la historia reciente y, sobre todo, qué papel debe jugar el pasado en nuestro presente. El tránsito entre los siglos xx y xxi está

conociendo un auge de la memoria que, aun siendo global, está ligada a la historia de naciones y generaciones específicas y a traumas familiares, particularmente agudos en países que, tras vivir bajo totalitarismos, dictaduras militares o regímenes coloniales han realizado su transición democrática –primero Alemania, y luego Sudáfrica, Argentina, Hungría o la propia España–.

Entre nosotros, desde la década de los noventa, esos debates sobre la memoria nacional vienen aflorando lenta y tímidamente, después de un silencioso y represivo silencio, impuesto por las cicatrices dejadas por la Guerra Civil y la Dictadura. Con dificultades, polémicas y recelos. Algunas exposiciones iniciaron hace años ese trabajo de restitución del recuerdo, entre las que destaca el gran trabajo realizado en «Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico», presentada en el Museo del Prado en 2003 (y en el Palacio de las Naciones de Ginebra, en 2006), que reconstruía las medidas de salvaguarda del patrimonio artístico puestas en marcha durante la Guerra Civil. Muy recientemente, en esta primavera de 2016, dos excelentes exposiciones en Madrid, «Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953» (Museo Reina Sofía) y «Lo nunca visto. De la pintura informalista al fotolibro de posguerra» (Fundación Juan March) aspiran a poner de relieve la forma en que las artes se vieron dramáticamente implicadas en las guerras y las posguerras.

Son, al igual que *El museo desaparecido*, saludables ejercicios de «arqueología» conmemorativa. Pues, como recuerda Andreas Huyssen, la «falta de sepulturas» –ya sea de hombres o de obras de arte– es una laguna inaceptable en la construcción de la historia humana. Ejercicios que obligan a los museos a abandonar su autocomplacencia, a historizar su mirada, a confrontar la reliquia artística con otro discurso alternativo y más comprometido y a proponer lecturas menos permanentes e idealistas, donde cuenten otros hechos secundarios o menos excelentes que saquen del olvido el «camino» que ha acompañado a la historia de nuestro patrimonio.