

Ponència
EL PATRIMONI
ARTÍSTIC I ELS
MUSEUS LOCALS I
COMARCALS

7

Per Francesca Español i Francesc Fité

Segons la definició que proporciona la llei de museus catalana 17/1990 de 2 de novembre,¹ son museus les institucions permanents, sense finalitat de lucre, al servei de la societat i del seu desenvolupament, obertes al públic, que reuneixen un conjunt de béns culturals mobles i immobles, els conserven, els documenten i estudien, els exhibeixen i en difonen el coneixement per a la recerca, l'ensenyament i el gaudi intel·lectual i estètic... Tenen consideració de museu: els espais i els monuments amb valors històrics, arqueològics, ecològics, industrials, etnogràfics o culturals, que reuneixen, conserven i difonen conjunts de béns culturals... (títol 1, article 1). D'altra banda, en el que pertoca als museus comarcals i locals, la mateixa llei s'expressa en els següents termes: Són els que ofereixen una visió global de la història, de les característiques humanes i naturals o de la riquesa patrimonial d'una comarca, d'una població o d'una part especialment definida del territori o d'algun aspecte sectorial o temàticament especialitzat que s'hi relacioni (títol 3, capítol 4, article 29).

Significativament, en cadascuna d'aquestes definicions sembla haver-se defugit l'ús d'un terme que, considerant el marc de la llei que tractem, forçosament hauria d'haver-se emprat més sovint. Fins pot afegir-se que només cinquanta anys abans hauria estat del tot improbable arribar a una constatació d'aquest gènere. En el context ARTÍSTIC en què ens movem és molt més que un qualificatiu, té caràcter substantiu i, ultra això, en el món de la museografia la seva és una presència secular. La llei catalana, però, ha obviat reiterar-ne l'ús, i una revisió del text que comentem ho confirma.² És indubtable que el concepte bé cultural es prefereix a qualsevol altre, i això és del tot raonable pel seu caràcter integrador. Però fins i tot patrimoni històric o patrimoni arqueològic gaudeixen d'un major consens (el primer apareix set cops; el segon tres).³ Només es parla d'artístic en l'encapçalament de la llei (i no en primer lloc) i més tard, obertament, en la disposició addicional 3, consagrada al Museu d'Art de Catalunya, concebut com a Museu Nacional i entès com a mostra permanent de l'expressió artística catalana i dels territoris més relacionats culturalment amb Catalunya. Davant d'aquest fet és lícit interrogar-nos sobre les raons que poden haver-lo impulsat. I ens permetrem una pregunta ben senzilla per començar: si no haguessin existit unes col·leccions prèvies, del que es desprèn dels articles d'una llei com la de l'any 1990, podria haver-se'n derivat la creació d'un museu dedicat al patrimoni artístic català? La lectura íntegra del text sembla portar implícita la resposta a la nostra pregunta: no. Ens mena a aquesta conclusió no només la constatació que s'ha obviat parlar del patrimoni o de l'objecte artístic en general en el desenvolupament de tota la llei, com assenyalàvem. En el cas dels museus locals i comarcals (i recollim de nou l'enunciat de l'article 29 del capítol 4 que s'hi relaciona) el seu marc d'actuació i objectius és el d'oferir una visió global de la història, de les característiques humanes i naturals o de la riquesa patrimonial d'una comarca, població o d'una part especialment definida del territori. Aquesta és la realitat, i si una llei que ha de ser el seu marc de referència ignora l'objecte artístic, és que no és una bona llei, perquè el que una llei ignora no existeix. Ningú, en conseqüència, és responsable ni per activa ni per passiva, i el que més ens preocupa, la salvaguarda, pot ser desatesa amb total impunitat.⁴ Se'ns podrà acusar d'alarmistes, però aquestes conclusions no són en cap cas apriorístiques: és la lectura estricta del DOG número 1.367 la que hi mena.

Esmentàvem fa un moment el cas del Museu d'Art de Catalunya. En origen, els fons d'art que l'integraven eren tan inconnexos entre si com poden ser-ho, actualment, els de qualsevol museu local.⁵ Recordem que el germen del M.N.A.C fou el Museo de Antigüedades de Barcelona i que aquest va néixer de la voluntat d'un grup d'erudits i col·leccionistes amateurs barcelonins que, imbuïts per un esperit genuïnament romàntic, acudiren a salvar el patrimoni artístic de Barcelona que la desamortització, l'abandó dels convents i, més tard, l'imparable creixement de la ciutat posaren en perill.⁶ Les restes dels monestirs aterrats es dipositaren primer al convent de Sant Joan de Jerusalem (1835) i més tard a la capella de Santa Àgueda (1877),⁷ en un intent de preservar-los i d'evitar-ne la desaparició, però sense que aquestes actuacions d'urgència fossin altra cosa que això. Aquesta

situació es va viure també a Girona, a Tarragona, a Vic, etc., on societats d'ideari similar a les barcelonines varen ser en la mateixa mesura portaveus d'un dels components més definitoris de la Renaixença: el respecte pel passat i pels seus testimonis materials.⁸ Naturalment en la gestació inicial d'aquests primers museus catalans no va haver-hi altre propòsit que el de salvaguardar. Santa Àgueda era únicament un magatzem de restes artístiques i arqueològiques. La voluntat decidida de convertir aquella col·lecció primordialment lapidària en el punt de partida d'un fons museístic sobre l'art català va venir després. Els primers assajos en aquesta direcció ja els havia fet la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona, que venia actuant d'ençà l'any 1844,⁹ però fou la Junta de Museus creada durant l'època de la Mancomunitat (1902-1907) la que va donar forma definitiva al projecte. Per a passar del simple magatzem més o menys ric a la idea d'una col·lecció d'obres que permetessin reconstruir el passat artístic de Catalunya, no n'hi havia prou amb un ideari definit; calien mitjans econòmics. La junta va viure certes precarietats però també és cert que va impulsar una política d'adquisicions notable.¹⁰ Això passava a Barcelona. Altres museus locals creats contemporàniament en diversos llocs de Catalunya no varen disposar d'aquest instrument per a poder arrodonir les seves col·leccions i varen continuar essent únicament i exclusivament indrets d'aixopluc. Molts encara ho són ara. És òbvi que si és l'atzar el motor primordial en l'aglutinació d'unes obres, es fa difícil construir sobre aquest fet un discurs museogràfic coherent. Quan manquen els recursos econòmics que podrien permetre l'adquisició de peces, hi ha, però, altres vies per a ordenar un discurs. Assajarem de defensar-les més endavant.

Hi ha ocasions que el patrimoni artístic reunit té suficient entitat per a ser presentat independentment i per a generar el seu propi discurs museogràfic. Ha estat així tradicionalment, hi estiguem o no d'acord, en el cas dels museus de belles arts o bé ho és encara en aquells de tall monogràfic. Significativament, pel que fa als darrers, l'art contemporani els continua defensant tant a fora com a casa nostra. Els casos de Picasso, Miró, Dalí, Tàpies, etc. en són bona prova. Naturalment el Museu d'Art de Catalunya obeeix a aquests pressupòsits tot i que en la definició «mostra permanent l'expressió artística catalana i dels territoris més relacionats culturalment amb Catalunya», es percep un cert grau d'incongruència, si després només s'integren en el seu fons els propis, els del Museu d'Art Modern i, finalment, els del Gabinet Numismàtic, i es deixen de banda altres col·leccions perfectament integrables en aquest marc, com ho són les d'arts decoratives. Al marge d'això, però, quan el patrimoni artístic assoleix aquesta categoria que el fa museable aïlladament, pot presumir-se que comptarà amb un discurs propi en el qual s'inseriran les peces, discurs que, d'altra banda, serà el fil en la seva presentació al públic i, alhora, també el vehicle a través del qual aquest públic copsarà el sentir, el grau intel·lectual i tècnic assolit per la societat que va crear les obres. I no sols això. Per al funcionament tradicional d'un museu d'aquest gènere, serà normal que la gestió del seu patrimoni depengui de professionals formats dins la disciplina de la història de l'art i familiaritzats, per tant, amb la problemàtica que li és pròpia, ja sigui en el camp de la conservació, de la documentació, de l'estudi, fins en el de l'exhibició, etc.

La qüestió és del tot diversa quan canviem de context. En el cas del patrimoni artístic custodiat en museus locals i comarcals, la manca d'entitat suficient que es deriva de l'escàs nombre de peces que conformen habitualment les col·leccions, generalment ha convertit aquest territori en quelcom marginal dins els discurs museogràfic. Probablement els historiadors de l'art som, en part, responsables d'aquest fet, però també és important recordar que a la península s'ha viscut una realitat en bona part del nostre segle, que s'ha fet extensiva als museus catalans, sobretot als d'àmbit local i comarcal d'ençà de l'època de la xarxa. La realitat és la que segueix: la major part dels responsables d'aquests museus procedeixen d'altres disciplines històriques i fins i tot de branques auxiliars de la història, com és l'arqueologia, però rarament del nostre propi camp. És indubtable que això planteja un problema de gestió. Difícilment la conservació, la documentació o l'estudi del patrimoni artístic integrat en museus d'aquest gènere tindrà en els seus responsables els interlocutors més òptims. Què pot passar quan això s'esdevé? Una sola cosa: que les col·leccions artístiques, al marge del seu valor intrínsec, es marginin en el discurs museogràfic general. I aquest fet s'evidencia arreu. És com si la pressió de certs col·lectius professionals hagués convertit determinades parcel·les del contingut dels museus en imprescindibles, al marge del seu valor real, i això s'aprecia, per exemple, en el paper atorgat als testimonis arqueològics arreu de la nostra península. És obvi que no critiquem l'atenció dispensada a aquest patrimoni, però sí que volem subratllar l'absurd d'un estat de coses que margina una altra parcel·la rellevant (en molts casos fins i tot més singular) com és l'artística, per una raó tan prosaica com pot ser la incomoditat d'haver

d'ordenar un discurs museogràfic a l'entorn d'unes obres, per a l'estudi de les quals s'ignora el camí a seguir perquè, naturalment, aquest és patrimoni de la pròpia disciplina, aliena a la que el gestor coneix i domina.¹¹ Pretendre reivindicar des d'aquesta tribuna la presència de l'historiador de l'art en igualtat de condicions a la d'altres col·lectius davant dels museus locals i comarcals, i la seva col·laboració directa en l'ordenació del discurs i de l'estratègia a seguir en la gestió d'aquest patrimoni artístic, no és una simple qüestió corporativista. Es tracta de reclamar per a les col·leccions un interlocutor vàlid que contribueixi a millorar-ne el coneixement i que beneficiï, indistintament, el museu i el públic que en gaudeix.¹² Tot i que no és el moment, el fil de l'argument ens hi porta. En relació al que apuntem, és del tot rellevant la pràcticament nul·la presència dels historiadors de l'art ens els òrgans rectors dels centres d'estudis locals. I no sols això; es dona la mateixa situació quan es plantegen debats públics sobre la seva íntinseca problemàtica.¹³ És que els centres d'estudis són "històrics" en estat pur?

En realitat aquest debat que plantegem és quelcom més que un debat sobre el patrimoni artístic i els museus; ho és igualment sobre el paper que socialment li correspon a l'historiador de l'art, ja que és del tot lícit reivindicar el dret a governar el propi camp d'estudi, i és deure nostre posar de relleu l'interès de les obres d'art com a via de comprensió del procés històric, en la mateixa mesura que per a un historiador d'època moderna, medieval o contemporània poden ser-ho un conjunt de documents escrits. Aquesta manca de comprensió en l'àmbit peninsular i alhora a Catalunya sobre quin és realment el fonament de la història de l'art per part d'altres disciplines afins, és part del problema. Díficilment s'entèn el nostre paper en el camp històric, però el que és pitjor és que això no és motiu d'avergonyiment. Podríem invocar ara personalitats de l'escola historiogràfica francesa dels "Annals", com Jacques Le Goff o Michele Vovelle, per posar de relleu fins a quin punt s'estableix un abisme entre la situació francesa i l'espanyola. Cap dels dos estudiosos esmentats ignora el paper rellevant d'una escola historiogràfica com la que deriva de l'alemany Aby Warburg i cap dels dos oblida reconèixer els deutes que quelcom tan actual com la "història de les mentalitats" té contrets amb el que des del camp de la història de l'art s'anomena d'ençà de finals del segle XIX "iconografia".¹⁴ Els nostres historiadors vernacles rarament s'han interessat per la iconografia com a mètode històric, però no solament això; si els preguntéssim tindrien grans dificultats per a reconèixer aquesta contribució de Warburg, Panofsky, Saxl, etc. en la definició d'un mètode que a hores d'ara practiquen amb l'entusiasme dels conversos molts d'aquells qui només fa una dècada bevien exclusivament de les fonts del materialisme històric interessant-se amb fruïció pel preu del blat. Si se'ns permet seguir breument pel camí de la ironia, no només l'objecte artístic és molt més atractiu com a element d'interrogació històrica que el blat (però això ja és sabut!), sinó que l'anàlisi d'una realització artística (ja sigui un edifici, un retaule o bé una peça d'orfebreria) proporciona no solament informació de caire econòmic, sinó que pot il·luminar-nos també sobre la qüestió religiosa, sociològica, etc. del moment en què fou creada. La història de l'art és la disciplina que converteix una realització artística en monument, és a dir, en l'objecte primordial d'estudi a l'entorn del qual s'estructura la recerca; una recerca de caire interdisciplinari que se serveix de mètodes diversos d'aproximació, entre els quals, el merament formalista, i tots ells perfectament legítims. Igual que un historiador recorre a les aportacions de branques auxiliars com poden ser-ho la paleografia o la diplomàtica per dilucidar l'autenticitat de determinats instruments, o bé de l'arqueologia etc., en les seves recerques l'historiador de l'art ha de recórrer també a mètodes d'anàlisi més prosaics quan pretén estudiar un objecte conservat fora del seu context original. En aquest cas l'anàlisi estilística és el punt de partida obligat i l'únic que li permetrà assignar una cronologia a l'obra i restablir els vincles necessaris per a reintegrar-la al context figuratiu d'origen. Però això és tot. Com a disciplina, la història de l'art no persegueix interrompre el camí de l'investigador en aquest nivell. Es tracta únicament d'un punt de partida dins una recerca més complexa i ambiciosa. El fet que hagi estat praxi comuna i unívoca per a molts historiadors de l'art i que a hores d'ara ens hàgim de servir, forçosament, d'aquesta via en el coneixement de moltes obres quan aquestes han sortit de l'àmbit on s'han originat,¹⁵ no li confereix categoria de postulat. Molts altres historiadors de l'art no compartim aquest ideari. El denominat "morelianisme" no pot ser invocat com a fi en si mateix; és únicament un instrument,¹⁶ en la mateixa mesura que la paleografia és un instrument de la història quan qüestiona o certifica l'autenticitat d'un document.

Arribats a aquest punt cal reconèixer, naturalment, que l'objecte artístic és també punt d'interès per part dels historiadors, però a propòsit d'això, és important posar de relleu un fet. Si abans definíem l'objecte com un

monument quan era abordat de la perspectiva de la història de l'art, la mateixa realització esdevé document en el cas contrari.¹⁷ En un estudi exclusivament "històric", l'obra d'art adopta un paper secundari perquè només il·lustra el discurs, ja que aquest se sustenta en un tipus de monument que li és específic: la dada d'arxiu, sobretot. Un exemple del que apuntem pot proporcionar-lo una exposició recent: «Del rebost a la taula. Cuina i menjar a la Barcelona gòtica».¹⁸ Una mostra com aquesta, que s'ha concebut exclusivament des d'un punt de vista històric, necessita també dels retaules i de les miniatures perquè les imatges són documents figuratius de l'època estudiada. Ara bé, com que les obres d'art no són l'eix del discurs, sinó el seu complement gràfic, és suficient comptar amb reproduccions de qualitat; no és imprescindible incorporar "materialment" la taula o el còdex il·lustrat. Indubtablement, pel que pertoca als resultats finals, el paper assumit per aquestes imatges dins el discurs de la mostra és el propi de les il·lustracions en un llibre d'història.

Si l'objecte artístic participa d'una certa ambigüitat, sigui una o altra la perspectiva que s'empra per a contemplar-lo (la històrica, l'artística), aquest mateix tret pot esdevenir una qualitat en mans d'un museògraf. En una exhibició temporal es pot recorre a la realització artística com a document, però també pot convenir utilitzar-la en tant que monument en un discurs eminentment artístic que es correspondria a l'exhibició permanent. En aquest sentit, i pel que fa als museus locals i comarcals, invocar certs pressupòsits defensats en relació als ecomuseus pot ser raonable. Recordem que la definició d'ecomuseu és encara en gran part oberta.¹⁹ Quan es repassen les opinions dels seus teòrics, s'aprecia que les observacions a propòsit de les obres artístiques i dels museus (els tradicionals de belles arts) que les acullen, acostumen a ser crítiques i reticents.²⁰ Ara bé, les han generades museus molt paradigmàtics d'un determinat concepte museogràfic que difícilment té el seu equivalent en els de la península si s'exceptua, amb matisacions, el cas del Prado de Madrid. Majoritàriament l'escola de Rivière és francesa i, per tant, ell mateix i els seus immediats continuadors²¹ van acusar des dels museus que dirigien el centralisme connatural del seu país, que té en el Louvre el seu màxim exponent. És des d'aquesta perspectiva, creiem, que s'han d'entendre molts dels seus posicionaments enfront dels museus d'art.²²

Tenint en compte aquest fet, és indubtable que l'assumpció sense més de determinades "receptes" teòriques sense tenir en compte la distància existent entre el context en el qual s'han generat i aquell en el qual volen aplicar-se, és del tot inadequada (i afegiríem que perillosa) per al futur d'una política cultural que vulgui ser eficaç i actuar allunyada de beneiteries.²³ Els problemes dels museus acostumen a derivar de la seva pròpia gènesi. En el cas dels de belles arts que són els que no complauen excessivament Georges Henri Rivière i la seva escola, una cosa és el que batega darrere les grans col·leccions europees, aquelles arrogants i pletòriques d'un esperit de superioritat que s'han generat en períodes de política colonial i imperialista i en gran part mercès a ella (British, Louvre, Berlín...) i potser fins i tot el que pot apreciar-se en els propis museus francesos o anglesos provincials,²⁴ una altra és la que sembla existir darrere els museus locals i comarcals que poden ser perfectament còmplices en una idea d'ecomuseu si se'ls vol utilitzar per a reconstruir el passat artístic de l'àmbit natural on s'ubiquen.²⁵ O és que la producció artística, al marge del seu major o menor elitisme (qüestionable si més no com a categoria excloent en una anàlisi històrica) no és perfectament equiparable, com a testimoni de l'activitat humana, al patrimoni etnològic? Si les obres d'art s'integressin en els museus locals i comarcals des d'aquesta perspectiva, la coherència del seu propi discurs en el marc d'altres discursos convergents entre si seria total. Però per a organitzar aquesta presentació cal comptar amb l'especialista adequat. Aquest no es limitarà a analitzar les obres i a situar-les cronològicament en el temps, sinó que tractarà de traçar un fil conductor mercès a la recopilació de documentació diversa (planimetries, maquetes, material fotogràfic, transcripcions documentals, etc.) en el qual les peces s'insereixin plenament.

Solament l'articulació de les peces dins un discurs que reconstrueixi la història artística de la zona, i en el seu context històric específic, pot fer viable el futur d'aquest tipus de museu. Cal assenyalar que si bé aquesta problemàtica afecta de ple els museus locals d'antiga creació, difícilment pot plantejar-se en els recents, ja que es fa difícil imaginar que aquests puguin gestionar un patrimoni artístic rellevant atès que les circumstàncies històriques actuals no afavoreixen, salvant certes excepcions, reunir un fons d'aquest gènere, ja que si bé l'àmbit de procedència de les peces ha estat tradicionalment l'eclesiàstic, ara l'Església preten gestionar aquesta riquesa artística directament.²⁶

En el que fa al valor intrínsec dels objectes artístics custodiats en museus locals i comarcals, cal tenir present que tot i que majoritàriament s'ubiquen dins el que pot considerar-se avui en dia com a perifèria, en el

passat no ha estat així.²⁷ El desenvolupament urbà baix-medieval va potenciar el creixement de certs nuclis de població que varen acabar esdevenint centre de vegueria. Aquests indrets, d'ençà d'aleshores i durant tota l'època moderna, foren seu de potents grups econòmics, els membres dels quals varen convertir-se en notables promotors artístics. D'altra banda, les viles van acollir els ordes mendicants, principals beneficiaris durant aquest període de la magnanimitat de nobles i burgesos, com més endavant s'esdevindrà amb la Companyia de Jesús. Tot plegat va ser motor d'innombrables fundacions privades en el si de les cases conventuals. L'erecció de capelles, la preparació de tot l'aixovar litúrgic necessari i la confecció de retaules i dels sepulcres dels fundadors van dinamitzar extraordinàriament la producció artística d'ençà dels primers anys del segle XIV. Quan això succeeix no es pot parlar de perifèria.

L'emulació com a motor de moltes iniciatives privades o col·lectives localitzades en aquests indrets, avui en molts casos marginals, va comportar sovint la contractació dels artistes més prestigiosos del moment, els quals tot i que podien estar radicats a Barcelona, satisfien els encàrrecs d'aquesta clientela exigent. És el cas d'un Ferrer Bassa treballant per a un mercader de Montblanc,²⁸ o de l'argenter barceloní Bernat Llopart, artífex de la creu d'una confraria de Cervera a començaments del segle XV.²⁹ En altres ocasions aquest potencial mercat laboral portarà als artistes a establir la seva residència en indrets allunyats de Barcelona, Girona o Lleida, els "centres" per excel·lència de la Catalunya medieval o moderna. Indubtablement quan els artistes actuaven d'aquesta manera contribuïen a transformar la perifèria en centre indiscutible. Així s'esdevé amb Pere Moragues, Jordi de Déu, etc.³⁰ Finalment aquesta exigència de la clientela individual o col·lectiva promourà obres de gran categoria en llocs improbables.³¹ És aquest estat de coses que permet atorgar pel que fa als segles medievals el qualificatiu de "centre artístic" a molts indrets, situació que es perllonga en molt casos els segles posteriors. Succeeix amb la dinastia dels Grau o dels Costa, ubicats en època barroca a Manresa i a Vic, respectivament,³² que apareixen com a capdavanters en la assumptió i difusió d'uns pressupòsits estilístics absolutament novadosos dins l'època.

Òbviament, a partir del que hem exposat, cal considerar que una part important dels museus locals amb fons artístics d'un cert relleu, entra dins d'aquesta casuística. Els indrets on s'ubiquen i dels quals procedeixen majoritàriament les peces foren en segles passats centres històrics i artístics, i reconstruir aquesta realitat pretèrita és la forma més adient per a vertebrar el corresponent discurs museogràfic. En aquest punt és on es posen de manifest els avantatges que pot generar l'apropament de l'historiador de l'art a altres investigadors afins. La tasca directa als arxius o l'aprofitament de les recerques alienes esdevé capital i cal potenciar-la des del propi museu; no es tracta tant d'activar la labor documentalista, que caldrà fer nominalment per a cadascuna de les peces que integren la col·lecció, sinó d'impulsar, cas de no existir, una recerca global de dades artístiques en els fons notariais locals, per tal de disposar d'una àmplia panoràmica de referència sobre el comportament dels clients i els artistes en el decurs dels segles, i sobre els projectes (tant els més rellevants com els menys ambiciosos) que s'han endegat successivament en cadascun dels llocs. Naturalment la recerca arqueològica facilitarà també l'arrodoniment de les col·leccions preexistents. I, en el cas d'existir obres originàries d'aquest àmbit geogràfic, integrades en col·leccions forànies (estatals o privades), serà necessari elaborar el corresponent inventari que podrà comprendre, ocasionalment, també la realització de possibles "còpies". Mercès a tot plegat, s'arrodonirà la restitució del passat artístic local o comarcal i el museu podrà convertir-se en una eina dels postulats que propugna la museologia: la investigació, conservació i difusió eficaç del patrimoni.

² Des d'aquest punt de vista, la legislació catalana està molt en sintonia amb les definicions que ha donat sobre el que és un museu l'ICOM els anys 1947 i el 1974, quan reconeix com a tal: tota Institució permanent que conserva i presenta col·leccions d'objectes de caràcter cultural o científic amb la finalitat d'estudi, educació i gaudi, o bé quan considera que és museu una institució permanent amb finalitats no-lucratives al servei de la societat, que adquireix, conserva, comunica i presenta amb la finalitat d'estudi, educació i gaudi, testimonis materials de l'home i el seu medi. Indubtablement aquest és l'esperit que, a Espanya, ha inspirat, per exemple, la Ley del Patrimonio Histórico 16/1985 de 25 de juny: son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural (article 59.3). Pel que fa al Reglamento de Museos aprovat per real decret (620/1987) el dia 10 d'abril, s'han d'entendre com a tals les: instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural. Significativament, a França, l'indret on ha sorgit l'ICOM, els museus es regeixen per una ordenança del 13 de juliol de 1945 que identifica com a museu: "qualsevol col·lecció permanent oberta al públic amb obres que tenen interès artístic, històric i arqueològic" –la traducció és nostra–(FRECHES, J. Les musées de France. La documentation Française, París, 1979, p. 22).

³ La presevació del patrimoni històric, artístic, arqueològic, tècnic i científic de Catalunya... (enunciat de la Llei); tenen consideració de museu els espais i els monuments amb valors històrics, arqueològics, ecològics, industrials, etnogràfics o culturals (títol I, article 1.2); els museus comarcals i els museus locals[...] ofereixen[...] una visió global de la història, de les característiques humanes i naturals o de la riquesa patrimonial d'una comarca, d'una població o d'una part especialment definida del territori[...] (títol 3, capítol 3, article 29); són museus monogràfics aquells que mostren una sola temàtica o recullen l'explicació i els materials d'un monument històric, d'un jaciment arqueològic, d'un personatge destacat, d'un fet memorable o de qualsevol altre tema específic (títol 3, capítol 3, article 30); Amb objecte de garantir la conservació i la custòdia del patrimoni museístic i el dipòsit del material procedent de les intervencions arqueològiques[...] (títol 3, capítol 3, article 34). També s'ha de considerar, òbviamment, el fet que la Disposició Addicional 2 de la llei es consagra al Museu d'Arqueologia de Catalunya, que té, en conseqüència, un tractament específic, com el té també el M.N.A.C.

⁴ Tot i que la llei s'ha avaluat positivament (CARRASCO, I. NUALART, R. "La Llei de Museus de Catalunya. El marc competencial. Filosofia i objectius", a De Museus. Quaderns de Museologia i Museografia, 3, 1992, pp. 40-42), no són els únics que manifestem reticències respecte al seu contingut. Vegeu dins les actes d'aquest mateix congrés, pel que fa al desplegament de la llei 17/1990 a través del Decret 35/1992 (DOGC 1561, 26.2.1992) la ponència de SOLÉ MASERES, M. "La reconversió i dinamització dels antics Museus locals i comarcals i la seva coordinació. L'exemple del Museu Comarcal de la Conca de Barberà".

⁵ Aquesta situació ha estat comuna a tots els museus, però mercès a l'existència d'una política d'adquisicions coherent, les col·leccions inicials han pogut arrodonar-se, millorar-se i completar-se. Pel que fa al cas anglès és significatiu l'enfrontament entre Charles Eastlake (conservador de la National Gallery entre 1843 i 1847) i Robert Peel. Mentre el primer defensava l'interès d'incorporar els "primitius" a les col·leccions preexistents, per tal d'il·lustrar el progrés de l'art o les diferències existents entre els estils artístics, el segon es decantava per incorporar als fons preexistents, obres de mèrit incontestable que podrien servir d'exemple als artistes en actu. Sobre això: WATERFIELD, G: Palaces of Art. Art Galleries in Britain, 1790-1990, Londres, 1991.

⁶ Sobre aquesta qüestió: BOHIGAS TARRAGÓ, P., "Resumen histórico de los Museos de Arte de Barcelona", a Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, V, 1-2, 1947, pp. 129-168; V, 3-4, 1947, pp. 415-446. També: "Els primers museus d'arqueologia i els catàlegs d'antiguitats", a: BARRAL ALTET, X. i MANENT, R., L'Arqueologia a Catalunya, Barcelona 1989, pp. 12-31. BARRAL I ALTET, X., "Introducció" a: Museu Nacional de Catalunya. Prefiguració, Barcelona 1992, pp. 15-35.

⁷ Sobre aquest tema, especialment: MIRET Y SANS, J. "Dos siglos de vida académica", a Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", IX, 1917-1922, p. 10 y s.s., 92 y s.s., 168 y s.s., 249 y s.s., 305 y s.s. També: ELIAS DE MOLINS, A., Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, Barcelona, 1888. També les notes 6 i 9.

⁸ Sobre Girona: PLA CARGOL, J., "Comisión Provincial de Monumentos. Un siglo de actuación (Memoria)", a Anales del Instituto de Estudios Gerundenses III, 1948, pp. 145-192; IV, 1949, pp. 194-249; V, 1950, pp. 158-218. OLIVA TODA, C., "Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Tarragona. Miembros de su primer siglo", a Boletín Arqueológico de Tarragona, 3-4, 1944, pp. 148-167. SERRA VILARÓ, J., La Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Tarragona ante las ruinas del monasterio de Poblet, Tarragona 1946. També: IBAR ALBIÑANA, L., "Els Museus arqueològics de Tarragona al segle XIX", a Butlletí Arqueològic de Tarragona, 14, 1992, pp. 149-179. Si la reacció per part de la societat civil fou aquesta, l'Església també actuà decisivament en la mateixa direcció. Sobre aquest punt: FIGUEROLA, J., "Església, catalanisme i museus: el centenari de la fundació del Museu Episcopal de Vic", a L'Avenç, 149, 1991, pp. 10-17. Del mateix autor: El Bisbe Morgades i la formació de l'església catalana contemporània, Barcelona, 1994. També: Thesaurus. L'Art dels bisbats de Catalunya 1000-1800, Barcelona 1985; els articles de: GROS, M., "Notes per a la història dels museus eclesiàstics de Catalunya", pp. 64-75, i BARRAL I ALTET, X. "Els eclesiàstics arqueòlegs", pp. 76-103. Del darrer vegeu també: "Catolicisme i nacionalisme; el primer manual català d'arqueologia", a Quaderns d'Estudis Medievals, 4/ 23-24, 1988, pp. 7-21. Pel que fa al Museu Diocesà de Lleida remetem al treball recollit en aquest mateix volum de Carme Berlabé amb referències a aportacions prèvies de l'autora sobre el mateix tema.

⁹ Anònim. Catálogo de los objetos que la Comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Barcelona tiene reunidos,

Barcelona 1877. GRAHIT Y GRAU, J.: Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Barcelona, Barcelona 1947.

¹⁰ Sobre la política d'adquisicions de la junta, són ben il·lustratives les peripècies de J. Pijoan recollides tant en el seu epistolari com en les seves memòries: PIJOAN, J., *Obra catalana*, Barcelona 1963 (significativament el capítol "De com es varen descobrir i publicar les pintures murals romàniques", pp. 83-90). CASTELLANOS, J., "Dotze cartes de Josep Pijoan a Raimon Casellas", *Miscel·lània Aramon i Serra*, ("Estudis Universitaris Catalans" 3a època), vol. III, 1983, pp. 43-59. BLASCO I BARDAS, A.M., *Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari*, Barcelona, 1992, pp. 365-395.

¹¹ Aquesta situació que denunciem en el cas dels museus locals i comarcals catalans por fer-se extensible als de la resta de la península, i el paradigma és, avui en dia, el Museu del Prado de Madrid.

¹² En principi aquest és l'esperit que ha d'animar tots aquells que professionalment tenim quelcom a veure amb els museus. Seria absurd menystenir per part nostra l'interès de les col·leccions de caire arqueològic que s'integren en els fons dels museus locals, però per la mateixa raó és del tot injustificable no endreçar fons artístics (encara que només siguin lapidaris), com s'esdevé molt sovint. És el mateix tipus "d'absurd" que va sorgir a les discussions del congrés quan va sorgir el tema del perquè de l'arqueòleg municipal. No es tracta d'eliminar-lo, ni molt menys. El que cal és reivindicar com quelcom perfectament legítim: la necessitat de l'historiador de l'art com a responsable de tasques equivalents a l'hora d'avaluar l'estat d'edificis històrics i el caràcter de les intervencions que hi poden ser dutes a terme. Aparentment una qüestió com aquesta hauria d'haver semblat raonable a tots, perquè indubtablement garanteix una major protecció del patrimoni. No va ser aquesta la nostra impressió.

¹³ Vegeu: "Debat sobre Centres d'Estudis", *L'Avenç*, 167, 1993, pp.

¹⁴ Sobre aquest punt: VOVELLE, M. "Iconografía e historia de las mentalidades" a: *Ideología y mentalidades*, Barcelona 1985, pp. 52-79. Del mateix autor: *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, París 1983 (és significativa la bibliografia dels capítols 2E, 3B, 3C i 3E on hi figuren H. Jacob's, E. Panofsky, M. Meiss, Th. Boase, L.B. Guerry, A. de Laborde, W. Rotzler, A. Tenenti, J. Adhémar, A. Erlande-Brandenburg, K. Cohen., etc.) En relació al que apuntem també és significatiu l'aparell crític que figura a l'estudi de DELUMEAU, J., *La péché et la peur. La culpabilisation en Occident XIIIe-XVIIIe siècles*, París, 1983. Tots els estudiosos mencionats són part de l'escola dels Annals. En ella, d'acord amb l'ideari inicial, la història de l'art es continua contemplant com una parcel·la més de la història, i ho atesta tant l'existència de números monogràfics dedicats a aquest contingut, com el ressò que tenen en l'apartat bibliogràfic els estudis de la nostra disciplina.

¹⁵ PACHT, O., *Historia del Arte y Metodología*, Madrid 1986 (1977). BAUER, H., *Historiografía del Arte*, Madrid, 1980 (1976), pp. 72-131.

¹⁶ Voldriem invocar en aquest sentit un text força aclaridor de quin pot ser l'esperit que anima bona part dels historiadors de l'art avui en dia: «Yo no creo en el "método" de la historia del arte. Estoy completamente convencido de que son buenas todas las aproximaciones a la obra. Los catálogos y los inventarios son previos a cualquier estudio. El expertizaje colabora a definir escuelas, maestros, procedencias, sistemas de trabajo. Lo formal permite un acercamiento a la obra de arte en cuanto que tal. El estudio iconográfico obliga a tener en cuenta las intenciones de los clientes dentro de la mentalidad y la ideología de la época. La sociología integra obra y artista en su medio y colabora al mejor entendimiento de todos ellos.» (YARZA, J. "Autobiografía intelectual", *Anthropos*, 43, 1984, p. 17).

¹⁷ PANOFKY, E. *El significado de las Artes Visuales*, Madrid 1979, p. 26

¹⁸ Barcelona, 1994

¹⁹ Sobre l'origen de la idea (que cal buscar en els denominats «museus a l'aire lliure» com l'escandinau de Skansen p.e.) remetem a l'estudi de: HUDSON, K., *Museums of Influence*, Cambridge 1990. Pel que fa a la definició d'ecomuseu: diversos autors: "Imágenes del Ecomuseo", *Museum*, 148, 1985, pp. 182-244. També: "Dossier Ecomuseo" a: RIVIERE, G.H., *La Museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, Madrid, 1993 (1989), pp. 195-220.

²⁰ GAUDIBERT, P.: "G.H. Rivière y el museo de arte", a RIVIERE, G.H., *La museología...*, pp. 144-147.

²¹ Pel que fa a aquests, pot ser il·lustrativa la nòmina de col·laboradors que figuren en el llibre que citem a la nota anterior (pp. 7-8).

²² Que, d'altra banda, són més que res provocadores. Val a dir així mateix que, pel que fa al funcionament posterior dels museus francesos d'aquest gènere, les opinions de Rivière no semblen haver tingut especial ressò. El Louvre, transformat en certs aspectes darrerament, continua mostrant avui en dia, i amb un èxit de públic envejable, les seves col·leccions i els objectes que les conformen en *mornes enfilades peuplées de toiles noiratres et de statues numérotées*, segons les paraules del propi Rivière (1931) (citem a partir de l'edició original del llibre *La Museologie*, París, 1989, p. 94). Gran part de les reticències que generava en Rivière aquest tipus de museu venien donades (segons informa P. Gaudibert) perquè: «en raison de son histoire et de la constitution de ses collections, il s'est attaché exclusivement à l'objet de prestige pour sa beauté, sa rareté, sa singularité, son originalité. Comme dans tous les musées, celui-ci a été arraché à son contexte d'origine, qu'il est impossible de reconstituer tel quel: le musée d'art va rester ainsi coupé de tout.» (Ibidem, p. 92). Naturalment G.H.R. partia del "model" d'exhibició francès, ja que el concepte de *period-rooms* (perfectament equiparable al que s'utilitza en els museus etnològics) a Alemanya i als Estats Units s'emprava en museus de belles arts. El problema, al nostre entendre, és que l'ideari en el camp de la museologia de Rivière, una personalitat d'altra banda força heterodoxa, s'ha sistematitzat excessivament (fet que potser no li hauria complagut del tot) i pot ser ben paradigmàtic del que

apuntem el llibre preparat pel l'Associació d'Amics de G.H.R a partir de les notes d'uns cursos que va impartir entre 1970 i 1982 a la Universitat de Paris IV, que ni ell mateix no va preocupar-se d'endreçar ni d'editar en el seu moment) .

- ²³ Una cosa, per exemple, és qüestionar els museus de belles arts a França, on París compta, d'una banda, amb nombrosos testimonis en el camp de les belles arts, ultra el Louvre, que gaudeixen d'una bona infraestructura museogràfica, i enllà de la capital, una xarxa de museus provincials ben estructurada des d'antic. Un fet ben diferent és discutir el valor d'aquestes mateixes col·leccions en indrets on ni tan sols es disposa del personal suficient per a gestionar-les, i, el que és més greu, que la legislació que ha de protegir-les es manifesti viciada de prejudicis. En aquest sentit ens sembla ben significatiu (i preocupant) el que posa de relleu el contingut de la nota número 2. Per una panoràmica sobre la situació actual dels museus espanyols: HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., *Manual de Museología*, Madrid, 1994, pp. 54-61. Pel que fa a la situació "difícil" d'aquestes institucions, *Ibíd.*, pp. 59-60.
- ²⁴ Sobre els museus francesos: SHERMAN, J., *Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France*, Cambridge-Londres, 1989. Pel que fa als anglesos: WATERFIELD, G. ed., *Palaces of Art...* op. cit.
- ²⁵ En certa manera el model que propugnem té en exemples com l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu (1983) o el Musèu dera Val d'Aran (1983) el seus referents més immediats. Tot i la importància dels seus fons etnogràfics, el patrimoni artístic hi té també un lloc, i el discurs resultant (no exclouent) és del tot coherent. Sobre els projectes d'aquest gènere a Catalunya: INIESTA I GONZÁLEZ, M., *Els gabinets del món*. Antropologia, museus i museologies, Lleida, 1994, pp. 221-229.
- ²⁶ Bona part dels fons artístics custodiats en museus locals i comarcals procedeixen d'esglésies i ermites del terme immediat desafectades. A casa nostra, un exemple de col·laboració entre Església i Generalitat que malauradament no ha tingut la continuïtat que molts esperàvem és el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.
- ²⁷ Sobre la contraposició centre-perifèria i el seu valor conceptual: CASTELNUOVO, E. GINZBURG, C., "Centro e periferia" a: *Storia dell'Arte Italiana I. Questioni e Metodi*, Torino, 1979, pp. 285-352.
- ²⁸ ESPAÑOL BERTRAN, F.: *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre tres-centista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, 1994, p. 37.
- ²⁹ DURAN I SANPERE, A.: "La Creu de Sant Nicolàs", a *Estudis Universitaris Catalans*, VIII, 1914, pp. 142-201.
- ³⁰ Recordem que el primer, segons que consta documentalment, treballa a Barcelona, Montserrat, Igualada, Saragossa; pel que fa al segon, es coneix la seva intervenció en projectes repartits entre Tarragona, Poblet, Cervera, Vallfogona, Santa Coloma de Queralt, Montblanc, Barcelona.
- ³¹ És el cas durant el segle XIV de l'església de Tàrraga o de la denominada "Seu" de Manresa, obra, com el pont del mateix indret, de l'arquitecte Berenguer de Montagut.
- ³² Per a una perspectiva general d'aquestes dinasties: TRIADO TUR, J.R.: *L'època del Barroc*, (Història de l'Art Català V), Barcelona, 1984.