

**Trabajo de Fin de Máster en Investigación Antropológica y sus  
Aplicaciones**

**Naciones y museos, nacionalismos y expolios**

**Por: Alexandra Galindo García**

**Director: Alfredo Francesch Díaz**

**Facultad de Filosofía**

**U.N.E.D.**

**2020-2021**



**Ich möchte mich bei meinem Ehemann bedanken: Du hast alles ermöglicht.**

## **Índice**

<b>I.</b>	<b>Introducción.....</b>	<b>p.5</b>
<b>II.</b>	<b>Historia del museo de Pérgamo.....</b>	<b>p.7</b>
<b>III.</b>	<b>El museo de Pérgamo: descripción, localización y primeras reflexiones.....</b>	<b>p.7</b>
<b>IV.</b>	<b>La evolución del gusto .....</b>	<b>p.16</b>
	<b>IV.I. La relación entre el gusto y el nacionalismo alemán.....</b>	<b>p.24</b>
<b>V.</b>	<b>Un viaje impuesto.....</b>	<b>p.29</b>
<b>VI.</b>	<b>El arte como herramienta de propaganda: su influencia tanto a nivel social como artístico y arquitectónico.....</b>	<b>p.32</b>
<b>VII.</b>	<b>El museo de Pérgamo a día de hoy .....</b>	<b>p.37</b>
<b>VIII.</b>	<b>El caso del Humboldt Forum.....</b>	<b>p.44</b>
<b>IX.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>p.46</b>
<b>X.</b>	<b>Bibliografía.....</b>	<b>p.50</b>

## **Naciones y museos, nacionalismos y expolios**

### I. Introducción

El museo de Pérgamo es el museo arqueológico más visitado de Alemania, y no obstante no parece enseñarnos nada sobre la cultura alemana. Contiene una colección inmensa, pero solo permite que se acceda a un tercio de la misma. Es un ejemplo de la mentalidad alemana de los siglos XIX y XX, pero no explica por qué lo es al visitante, que solo ve objetos y edificios reconstruidos, aunque no siempre correctamente, de origen extranjero.

Se trata de un museo complejo, que abrió durante el periodo de entreguerras, y que fue construido a la medida de las obras que iba a almacenar. La mayoría son edificaciones diseñadas para estar al aire libre. Es un museo cuyos constantes matices lo hacen difícil de comprender. Un museo que navega las aguas del Imperio, del expolio, de la representación, de la resignificación; y lo hizo tanto ante sus visitantes de entonces, como ante sus visitantes de hoy.

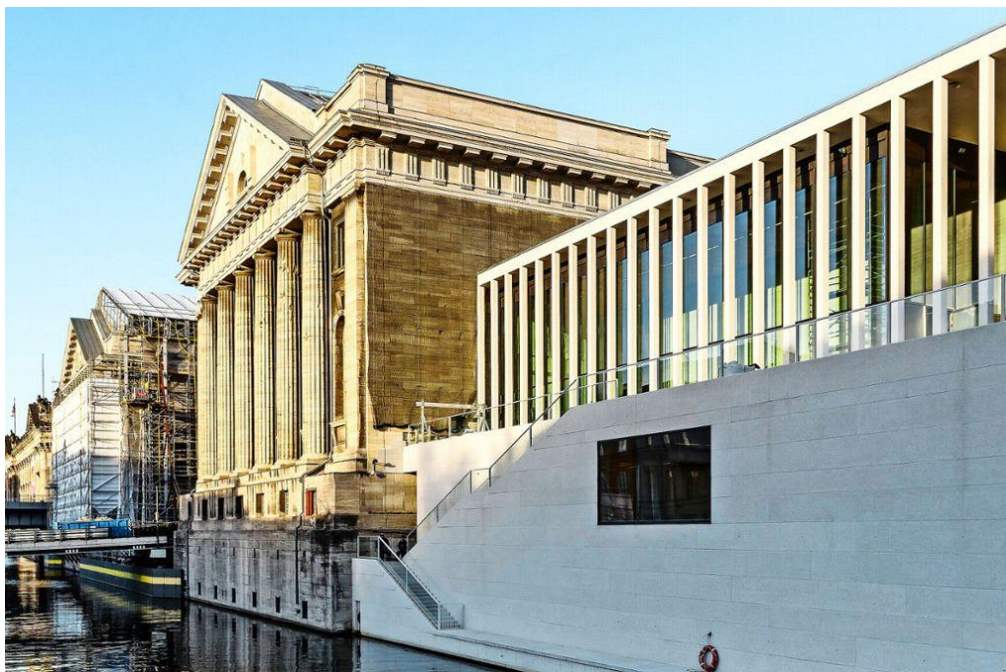
Se trata de un museo exclusivamente arqueológico, que fue construido a medida de las obras que iba a contener. Obras monumentales: puertas a ciudades, mercados, altares y estatuas de piedra maciza. Un museo creado para competir con los grandes museos imperiales de aquel entonces, el Louvre en París y el British Museum en Londres, que albergan obras de todo tipo, y no solo arqueológicas. Y sin embargo se trata de un museo pequeño, recorrible en unas dos horas.

Es un museo lleno de contradicciones que invita a plantearse cuestiones sobre su origen, su historia y sus tendencias, a la vez que incita a investigar su rol en el corazón de la Europa actual, qué valores representa o ha ayudado a construir, y si los ha naturalizado.

Los museos no pueden pensarse fuera de las narrativas sociales en las que conviven, y mucho menos en una ciudad como Berlín, dónde los límites entre pasado y presente chocan en cada esquina. Los berlineses no mencionan al nazismo, pero han erigido monumentos en honor a los

caídos durante la guerra y los conflictos anteriores y posteriores a la misma por toda la ciudad. Hay baldosas en las calles con el nombre de personas asesinadas, hay una línea de baldosas dobles que cruza la ciudad por dónde estuvo erigido el muro de Berlín, hay un orgullo ciudadano con todo lo que tiene que ver con el “shabby-chic” que define la ciudad; una mezcla de cultura bohemia que aprovecha los restos de lo que haya e intenta hacerlo agradable (añadiendo un par de cervezas, a ser posible). Berlín presume de ser una ciudad de mentalidad abierta, de ser pobre, y de ser artística. Y sin embargo la Isla de los Museos, que incluye al museo de Pérgamo, es una acrópolis magnífica situada en medio de la ciudad reunificada, digna de una capital rica.

Antes de poder analizar al museo de Pérgamo, describir cómo se presenta o define a sí mismo y como lo hace, si tiene tendencias nacionalistas o universalistas, y por tanto su relación con el concepto de expolio y el de apropiación, o incluso si es un reflejo de nuestras propias peculiaridades como naciones con un pasado colonial, es importante poner al museo en su contexto histórico, social y local.



Museo de Pérgamo y galería James Simon. Foto tomada por Ute Zscharnt/Chipperfield Architects

## II. Historia del museo de Pérgamo

El museo fue diseñado por Alfred Messel y abrió sus puertas en 1930. Fue el quinto y último museo de la Isla de los Museos en abrir sus puertas al público. Su nombre se lo debe a que contiene el altar en honor al Dios griego Zeus de la ciudad de Pérgamos, construido alrededor de los años 180-160 a.C. durante el reinado de Eumenes II. Hoy en día tanto el altar como todos los objetos de arte expuestos en la Isla de los Museos forman parte de la colección de arte prusiana.

El museo de Pérgamo fue bombardeado durante la segunda guerra mundial, y las labores de restauración duraron alrededor de una década, de 1948 a 1959. Al principio de los años 80 se le añadió un pabellón de entrada para acomodar a la creciente cantidad de visitantes. En el año 2000 se decidió que se sacaría a concurso el diseño arquitectónico de la ampliación del museo. El ganador fue el profesor O.M. Ungers, que falleció en el 2007. Las obras se demoraron debido a dicho fallecimiento, comenzando (siguiendo los planos de Ungers) en 2013. Se prevé que acabarán el 2025/26. El Pérgamo ha ido adaptándose a las renovaciones, no cerrando nunca del todo, sino limitando el acceso a algunas salas del museo. En el 2019 se inauguró la galería James Simon, la nueva entrada a dos de los cinco museos que forman la isla de los Museos (incluyendo el Pérgamo).

## III. El museo de Pérgamo: descripción, localización y primeras reflexiones

La Isla de los Museos se localiza en una isla del río Spree en el centro de la ciudad reunificada. Toda la isla está edificada con edificios de estilo neoclásico, y en ella no queda un centímetro que no haya sido calculado por un arquitecto. La isla puede ser accedida a través de los seis puentes que permiten el acceso tanto a viandantes como a automóviles. Hay parques dentro del complejo de edificios, pero en la mitad de la isla en la que están situados los museos y la catedral de la ciudad solo se ven fachadas de edificios desde el exterior. La otra mitad acoge al palacio berlinés, o Humboldt Fórum (que acogerá las colecciones de arte “asiático” y africano”), que acaba de terminar de ser restaurado y abrió sus puertas de forma virtual a mediados de diciembre de 2020, una biblioteca, una escuela de música, un par de restaurantes, y un hotel. Al pasear dentro de la isla, la impresión que da es que los museos pertenecen a la

isla y que el ahora llamado Humboldt Fórum y el resto del territorio podría o no formar ya parte del “continente”. Esta impresión es probablemente debida a que una de las principales vías de la ciudad cruza justo entre la catedral y el palacio. Se trata de una calle con tres arterias por sentido del tráfico que lleva directamente a la puerta de Brandemburgo pasando por otros museos “continentales”, la ópera y otros edificios emblemáticos de la ciudad. De hecho, si seguimos la calle, se transforma en autovía y llega hasta Hamburgo hacia el oeste, y hasta Polonia hacia el este<sup>1</sup>. Sin embargo, y aun incluyendo este corte, pareciera que la impresión general del visitante es que tanto la catedral como el Humboldt Fórum pertenecen de algún modo a la Isla de los Museos, haciendo que cualquier visitante los integre automáticamente en su visita al pasear por la isla, y que la mayoría tanto de turistas nacionales como internacionales no sepan exactamente que museos o edificaciones pertenecen a la llamada Isla de los Museos, y cuales no<sup>2</sup>.

La isla de los museos fue declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 1999<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Información tomada de Google Maps el 11/05/2020:

<https://www.google.de/maps/place/Isla+de+los+Museos/@52.608777,14.7854527,82529m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x47a851df3c8bcac7:0x936c396c9e126807!8m2!3d52.5169328!4d13.4018996>

<sup>2</sup> El 100% de los entrevistados no especializados en arte (de un total de 20) reconoció no saber con exactitud cuales son los límites de la Isla tanto a nivel geográfico, como de contenidos.

<sup>3</sup> Centre, U. (n.d.). Museumsinsel (Isla de los Museos), Berlín. Página visitada el 11/5/2020. <https://whc.unesco.org/en/list/896/>





Vista aérea de la Isla de los Museos desde el noroeste. Imagen tomada de la web oficial del SMB

Para acceder al museo, el visitante debe de entrar por la galería James Simon. La galería conecta a nivel del suelo al museo de Pérgamo, y a partir del subsuelo a los museos Neues, Altes y Bode mediante el llamado “paseo arqueológico”. La construcción de piedra blanca contrasta con el color de la piedra caliza, y con la arenisca y los enfocados de los demás edificios, incluyendo el del museo de Pérgamo. Es una construcción rectangular, con columnas delgadas y rectangulares que dejan entrar la luz. Para entrar hay que subir tres tramos de escalones anchos. En el interior hay una mezcla de madera de roble y hormigón blanco, pulido y brillante. Una vez dentro del museo, nos encontramos con salas bien iluminadas y con techos altísimos, hechos a medida de la colección que albergan. Como antes de la crisis del Coronavirus solo se podía acceder a un tercio del museo<sup>4</sup>, se podía ver todo, tranquilamente, en unas dos horas como mucho. Una visita tan corta en un museo que se jacta de ser “el museo más visitado de Alemania”<sup>5</sup> resulta un tanto extraño, especialmente al compararlo con el museo más visitado de la vecina Francia, el Museo del Louvre<sup>6</sup>, para el que harían falta años para verlo por completo.

---

<sup>4</sup> El museo lleva siendo restaurado desde el 2013, y se predice que las obras acabarán en el 2025.

<sup>5</sup> Información tomada de la página web oficial del museo Pérgamo el 12/05/2020:  
<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/ Pergamonmuseum/about-us/profil.html>

<sup>6</sup> Información tomada de la web Hosteltur el 8/5/2020:

Personalmente el museo de Pérgamo es un museo que me fascina por su tamaño, por la calidad de las obras que alberga, por los colores cálidos que emana. Opino que emana un aire “mágico”, del tipo al que Clifford (1998) se refería al hablar de las colecciones de arte africano relacionadas con religiones indígenas. Es fácil olvidar que en el Pérgamo nos encontramos ante un altar y que casi todas las esculturas y frisos representan antiguas deidades griegas. La desvinculación entre lo que vemos y su significado es casi total. Es un museo que no deja de ser extraño puesto que es un edificio que alberga ruinas de construcciones que fueron erigidas para estar al aire libre en otros países y que nada tienen que ver ni con la Alemania actual, ni con los pueblos que vivían en el territorio antes de la unificación. Son características que comparte con otros “grandes museos” europeos, como el British Museum o el Louvre. Pasear por él da la impresión de ser una pequeña pieza a la que se le permite observar un collage histórico, desplazado, y totalmente fuera de contexto. De una forma u otra esto es una circunstancia básica de todo museo, pero me atrevo a afirmar que las condiciones que nos presenta el museo de Pérgamo son particulares al mismo. Siendo el único de los tres museos europeos cuya construcción se basó en, y se pensó para, albergar las obras arquitectónicas que ya se encontraban en suelo berlinés, la monumentalidad de las salas es pasmosa. Al imponente tamaño de las salas se le une el imponente tamaño de gran parte de las colecciones que alberga. No se trata de vasijas o platos (que también tiene), sino de mercados, templos, puertas y estatuas - como el pájaro del que hablaré más adelante, un pájaro de 187 cm de alto, de basalto macizo, y que es uno de los ejemplos pequeños (relativamente hablando) de estatua en el museo – lo que permite que la sensación al pasear por el mismo sea aún más espectacular. No se trata de puertas corrientes, sino de puertas a ciudades. Es como si dentro de mil años, alguien en Sudáfrica construyese un museo para albergar algunos rascacielos, plazas, y fuentes de ciudades como Nueva York, Dubái, y Londres, los colocase sin orden de erección en salas contiguas, y las llamase las salas de la América Antigua, del Oriente Medio Antiguo, y de la Europa Antigua. Imagino que la confusión del visitante sería enorme, igual que lo es hoy al visitar el Pérgamo.



Una de las puertas de Ishtar expuestas en el museo de Pérgamo. Fotografía propia.

Cabe preguntarse si el Pérgamo tiene tendencias nacionalistas, y la respuesta es compleja; el museo se presenta como la salvaguarda de parte de las colecciones de arte islámico y de arte clásico antiguo y del oriente próximo, y en su presentación en internet, describe sus colecciones como parte de los hallazgos de las excavaciones de 1878 a 1886 en Turquía. En todo momento se habla de excavaciones realizadas con el visto bueno de las autoridades otomanas. No parece que las autoridades alemanas, o los investigadores del Pérgamo, consideren necesario indagar sobre las circunstancias de las mismas.

La Isla de los Museos fue comenzada por un rey y emperador, pausada durante la Primera Guerra Mundial, la posterior abolición de la monarquía teutona y la crisis financiera de la postguerra, y finalmente acabada durante el periodo democrático solo tres años antes del

ascenso definitivo de Hitler al poder. La mayoría de las obras que se encuentran en el museo de Pérgamo datan por tanto de la época imperial alemana, volviendo por ende necesario el hablar de las condiciones bajo las cuales fueron realizadas las excavaciones posteriores a 1886, y sobre las adquisiciones forzadas con las que se completó la colección actual del museo. Relativo a las excavaciones alemanas realizadas en Uruk (Warka, Iraq) entre 1912 y 1939, el propio museo organizó un proyecto de investigación dirigido por el Dr. Markus Hilgert (secretario general de la Fundación de la Cultura de la Alemania Federal), que se dedicó a indagar sobre las condiciones bajo las cuales dichas excavaciones fueron llevadas a cabo, además de sobre cómo se realizó la división de bienes. El proyecto debía de apoyar además de forma activa la reconstrucción de los archivos que correspondieron durante el reparto al museo iraquí de Bagdad, en un intento de crear un precedente en el que historiadores iraquíes pudiesen estudiar las condiciones bajo las que se llevaron a cabo las excavaciones del siglo pasado en Uruk<sup>7</sup>.

El mismo Pérgamo parece ser consciente, al menos en parte, de la importancia fundamental del contexto y los condicionantes históricos a la hora de analizar los contenidos del museo, y el de los demás museos de la Isla de los Museos. Lo que falta, es que las conclusiones sean publicadas.

El Pérgamo fue el último de los cinco museos de la isla en ser construido. La lógica detrás de la erección arquitectónica de la Isla fue muy simple: en la época, la colección privada del rey Federico Guillermo VI no paraba de crecer gracias a sus colonias en ultramar, y el Berlinerschloß rápidamente se le quedó pequeño. Es por ello que ordenó, en 1841, la construcción del primer museo del quinteto final; el Altes Museum (en su momento llamado museo nacional, y renombrado tras la construcción del segundo museo). Su intención era tener un lugar dónde colgar y exhibir las obras que le llegaban constantemente desde distintos puntos del planeta. El Altes Museum se le quedó pequeño a los pocos años, y por eso mandó construir el Neues Museum (1859)<sup>8</sup>, seguido por la Alte Nationalgalerie (1876), el Bode Museum (1904), y, finalmente, el museo de Pérgamo. El Pérgamo fue comisionado en 1910, pero debido

---

<sup>7</sup> Staatliche Museen zu Berlin. (s.f.). Untersuchungen zur Teilung und Akquisition der Archäologischen Funde aus den deutschen Grabungen (1912 – 1939) in Uruk (Warka, IRAK) im Vorderasiatischen Museum Smb – spk. Página visitada el 18/05/2021. En: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/vorderasiatisches-museum/collection-research/research/untersuchungen-zur-teilung-und-akquisition-der-archaeologischen-funde-aus-den-deutschen-grabungen-1912-1939-in-uruk-warka-irak-im-vorderasiatischen-museum-smb-spk/>

El proyecto está clasificado como “terminado”, con lo que sus conclusiones y el inventariado de las obras deberían de haber sido ya publicados, pero aún no hay datos sobre la publicación de los resultados.

<sup>8</sup> “Altes Museum” se traduce en viejo museo, y “neue” en nuevo. Traducción propia.

a la Primera Guerra Mundial, a la sucesiva abolición de la monarquía prusiana, y a la inflación de 1918, la construcción no fue retomada y acabada hasta 1930. Es el único museo en haber sido construido para albergar obras monumentales que ya se encontraban en Berlín, en vez de adaptar las obras a los espacios preexistentes. Aun así, los frisos del Altar de Pérgamo a Zeus y / o a Atenea<sup>9</sup> se encuentran colgados de las paredes perimetrales del mismo, en vez de estar situados en el primer tercio de la construcción, en las paredes externas que rodean al altar. Resulta insólito si se tiene en cuenta que el edificio del museo fue hecho a medida de las obras que iba a contener. Según los trabajadores del museo con los que hablé en otoño de 2020, esto se debe a que o simplemente “les (a los comisarios) resultó más práctico colgarlo de las paredes”, independientemente de que originalmente estuviese localizado en el patio. “Es una cuestión de comodidad, puesto que tal y como está (el altar) colocado en la sala, no se puede hacer el mismo recorrido a pie alrededor del mismo para llegar a la zona de sacrificios (tal y como lo hacían los habitantes de Pérgamo)”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Aún no se sabe con seguridad a qué deidad fue dedicado el altar. Las dos deidades más prominentes en el friso son Zeus y Atenea, lo que sugiere que uno de los dos o incluso ambos dioses son los halagados. A la vez se presume que el edificio estaba compuesto por un templo a Atenea, al que le fue añadido un altar a Zeus siguiendo el estilo helenístico y clásico.

<sup>10</sup> Comentario extraído de una conversación personal con un guía del museo. Traducción propia.



Altar de Pérgamo y acrópolis. Dibujo de Friedrich Thierch, 1882.<sup>11</sup>

A día de hoy, y en la página web del museo, Barbara Helwing, la directora del mismo, ofrece una guía virtual<sup>12</sup> del museo en la que nos recibe con la primera obra con la que nos encontramos al entrar en el: el pájaro gigante de basalto del que hablé con anterioridad. Data del año 1000 a.C., y proviene de Tel Halaf, zona que hoy corresponde con el norte de Siria. El pájaro es una de las esculturas monumentales que se encontraban delante del palacio que fue excavado por Max von Oppenheim entre 1911 y 1913. Von Oppenheim se trajo las obras a Berlín después de la primera guerra mundial. Fueron expuestas en el edificio anterior al que hoy es el museo de Pérgamo, que fue prácticamente destruido por bombas en 1943. Las obras fueron destruidas o gravemente dañadas, pero los trozos supervivientes fueron recogidos y guardados en cajas hasta la reunificación de Berlín, siendo restaurados a lo largo de la década siguiente. El museo reabrió sus puertas a finales de los años 50, tras la devolución de una parte de las obras expropiadas por la antigua Unión Soviética durante su ocupación del territorio, y de las reparaciones realizadas al edificio.

---

<sup>11</sup> Imagen tomada del artículo del artículo de Laura Fernández del 13/04/2016 en el National Geographic: Pérgamo, la ciudad que quiso competir con Atenas. [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/pergamo-ciudad-helenistica-que-quiso-competir-atenas\\_10262](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/pergamo-ciudad-helenistica-que-quiso-competir-atenas_10262)

<sup>12</sup> Página visitada el 14/05/20: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/vorderasiatisches-museum/about-us/films.html>



Nieve sobre el Altar de Pérgamo, hacia 1945. Colección privada de los museos estatales de Berlín. Imagen tomada de la web oficial del SMB. Archivo central. AV 448



Puerta del mercado romano de Mileto en el museo de Pérgamo, hacia 1945. Colección privada de los museos estatales de Berlín. Imagen tomada de la web oficial del SMB. Archivo central.

En cuanto al resto de las obras que componen la colección del museo, la página oficial del museo se refiere a ellas de la manera siguiente: “las antiguas ciudades de Mesopotamia hacía ya mucho que habían caído en ruinas y habían sido virtualmente olvidadas, hasta que los arqueólogos alemanes empezaron sus excavaciones en Babilonia, Assur, Uruk y otros lados del antiguo Imperio Otomano en el siglo XIX”<sup>13</sup>. Según la propia página, las obras, objetos y ruinas fueron distribuidos entre los participantes en las excavaciones y las autoridades pertinentes. Da la impresión de que deberíamos estar agradecidos a dichos arqueólogos alemanes por haber importado e incluso salvado a las obras que alberga el Pérgamo ya que al fin y al cabo no sabríamos de su existencia si no hubiese sido por estos arqueólogos. ¿O sí? A estas alturas la hipótesis de si los turcos habrían rescatado las ruinas de una civilización anterior a la suya y la hubiesen expuesto para el aprendizaje y reconocimiento internacional no es más que eso, una hipótesis. La pregunta que parece ser una constante es ¿de dónde sacan museos como el Pérgamo la autoridad para proclamarse protectores de cualquier objeto de valor cultural que caiga en sus manos, venga de donde venga (especialmente teniendo en cuenta que gran parte de las obras fueron vendidas o destruidas antes de la Segunda Guerra Mundial, destruidas durante la Segunda Guerra Mundial y/o fueron robadas por las tropas aliadas, demostrando así que la capacidad protectora de Alemania es bastante limitada)? Y, ¿de dónde sale esta necesidad de traerse las cosas a casa para poder “investigarlas mejor”?

#### IV. La evolución del gusto

La idea de un análisis del gusto alemán a lo largo de varios siglos de Historia es, como poco, una idea tremendamente ambiciosa.

El gusto alemán como tal, como generalización que englobe a toda la sociedad alemana, no existe. Incluso si aceptásemos a priori que todos los alemanes tienen el mismo gusto, el territorio que compone al Estado alemán de después de la Segunda Guerra Mundial no corresponde con el del imperio en construcción anterior, ni con el prusiano previo al mismo. Los alemanes de hoy no son, ni siquiera, necesariamente los descendientes de los alemanes de aquel entonces. Aun así, hablaremos de modas y gustos, y de cómo éstas influenciaron la

---

<sup>13</sup> Traducción propia. Texto original “The ancient cities of Mesopotamia had long since fallen into ruin and were virtually forgotten when German archaeologists began excavations in Babylon, Assur, Uruk and at other sites in the former Ottoman Empire in the 19th century.” <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/vorderasiatisches-museum/about-us/about-us.html>



política no solo de Alemania a lo largo de su historia relativamente reciente, sino la de las potencias europeas vecinas. Nos basaremos en los argumentos de Pierre Bourdieu, que afirma que el gusto clasifica, y clasifica al clasificador, defendiendo que los gustos del día a día no son arbitrarios, sino basados en poder y en el estatus social (Bourdieu, P.: 1984). Así que generalizaremos.

Para hacernos una idea mejor del gusto teutón de 1910 a 1930, no hace falta ir más lejos que al propio museo de Pérgamo. Debido a que una gran parte de las obras que alberga son inmuebles (que no inamovibles: el altar de Pérgamo fue troceado por las tropas soviéticas y expuesto en el museo del Hermitage de San Petersburgo antes de ser devuelto a finales de los años 50<sup>14</sup>, además de su troceado previo para transportarlo de la ahora Turquía a Berlín), las colecciones monumentales del museo son una muestra poco menos que “congelada en el tiempo” de lo que era el gusto en la época. Se trata de obras helenísticas<sup>15</sup>.

Es bien sabido que el neoclasicismo<sup>16</sup> era el gusto en boga durante el Tercer Reich, principalmente por imposición política. Uno de los artistas preferidos por Hitler era Adolf Ziegler<sup>17</sup>, que ayudó, (junto con otros artistas como el escultor Joseph Thorak) a plasmar en los medios tradicionales de la pintura y la escultura los ideales de belleza ario, además de los ideales de comportamiento esperados de la población. Se trataba de hombres fuertes e imponentes, sin miedo aparente, en posiciones corporales que parecen comunicar heroísmo y coraje, y de mujeres atléticas, en posiciones ya sea sumisas y adorantes al hombre a su lado, o como metáforas clásicas representando principalmente a la victoria o a los elementos.

Teniendo en cuenta que el neoclasicismo es una especie de resurgimiento del estilo de la antigüedad clásica preferido por los regímenes imperialistas de la época<sup>18</sup>, es comprensible que durante el Tercer Reich fuese el estilo no solo de preferencia, sino que llegase a ser de imposición. Sin embargo y a priori, y debido al origen mismo del movimiento, la elección del

---

<sup>14</sup>Información tomada de: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/priorities/provenance-research-and-issues-of-ownership/wartime-losses/cultural-assets-relocated-to-russia-as-a-result-of-the-war.html?L=1>  
Página visitada el 14/05/2021

<sup>15</sup> Usaré la definición de la R.A.E.: El helenismo se refiere a la influencia ejercida por la antigua cultura griega en la civilización y cultura posteriores.

Asale, & Rae. (2020). Helenismo: Diccionario de La Lengua Española. Página visitada el 22/05/2021.  
En: <https://dle.rae.es/helenismo>

<sup>16</sup> El neoclacisismo es un movimiento cultural que abarca las artes decorativas y visuales, la arquitectura, el teatro, la literatura y la música. Se da principalmente en occidente como respuesta al rococó. Es una búsqueda de simplicidad que empieza en el s. XVIII y continuó hasta el s.XXI (conviviendo con otros movimientos).

<sup>17</sup> Información tomada de: Gramlich, J., & Meister, J. (31/03/2020): Die „Vier elemente" Von Adolf Ziegler. Página visitada 03/05/2021. En: <https://www.pinakothek.de/blog/2020-03/31-03-2020-die-vier-elemente-von-adolf-ziegler>

<sup>18</sup> Principalmente Francia e Inglaterra

neoclasicismo puede resultarles chocante a muchos. ¿Cómo es posible que un régimen como el nacionalsocialista, que actuó de forma dictatorial e imperialista, decidiese ser representado por un movimiento basado en las ideas de la Ilustración francesa, con un regreso a la simplicidad (en contraste a la pomposidad del estilo anterior, el barroco), que creía en la importancia de la ciencia y la razón, en la igualdad (con grandes limitaciones, pero que no por ello dejó de ser un concepto revolucionario) de los individuos y en la libertad, o en otras palabras, en las humanidades? Al fin y al cabo la Ilustración francesa tuvo como primera consecuencia directa la decapitación de sus monarcas y la separación entre Iglesia y Estado (Préssensé, E.: 1889), con lo que sentó las bases de una nueva forma de gobierno y de vida. El contraste, en una primera instancia, no podría ser mayor.

Por otro lado, poco más de cien años después de la Revolución francesa, Alemania, como nación, experimenta rápidas y traumáticas vivencias históricas, durante las cuales pasó de ser un imperio territorialmente muy amplio, a perder la Primera Guerra Mundial, al cambio político de monarquía a república democrática<sup>19</sup>, a la pérdida de gran parte de su territorio anterior y con ello de parte de su población (como las ahora Polonia o la Alsace-Lorraine), y demás condiciones consideradas humillantes tras la firma del tratado de Versalles de 1919<sup>20</sup>. En los 14 años entre el final de la guerra, y la subida de Hitler al poder, la oposición a la nueva forma de gobierno por parte de la población conservadora es feroz: se trata del movimiento e ideología *völkish*.

Lawrence Birken analiza dicho movimiento:

“El genio real de los nacionalistas *völkish* de finales del siglo XIX fue combinar dos conceptos de la Ilustración, el racismo y el nacionalismo, que hasta entonces habían sido mantenidos por separado. El racismo, en su mayoría, había sido dirigido hacia “fuera”, en contra de las víctimas de las agresiones europeas en otros continentes, mientras que el nacionalismo había sido un asunto entre europeos. El gran éxito *völkish* fue redirigir el racismo en contra de los europeos con la intención

---

<sup>19</sup> O de dinastía a la idea de la nación-Estado

<sup>20</sup> La revista National Geographic resume los hechos en su edición de 2019: Blakemore, E. (03/06/2019-2020). El tratado de Versalles puso fin a La Primera Guerra Mundial y desató la Segunda. Página visitada 08/06/2021. <https://www.nationalgeographic.es/historia/2019/06/el-tratado-de-versalles-puso-fin-la-primera-guerra-mundial-y-desato-la-segunda>

de reunificar el pueblo Alemán tras el fracaso tanto de Frankfort como de Bismarck.” (Birken, L. 1994: 39).<sup>21</sup>

El “gran éxito” del que habló Birken ayuda a explicar la aceptación del antisemitismo posterior, sobre todo si consideramos que el movimiento ayudó a transformar al antisemitismo en una ideología racial (Birken, L. 1994: 140). Si seguimos el pensamiento de Birken, el antisemitismo cultural original pasó, con el tiempo, a convertirse en un tipo de antisemitismo “biológico”. El nacionalismo Alemán no es por tanto un movimiento contrario al de la Ilustración, sino una intensificación del mismo. Es una lógica que resulta aterradora.

En la introducción a este trabajo hablamos de cómo los museos no pueden pensarse fuera de las narrativas sociales en las que conviven. De igual modo, el arte contemporáneo no puede pensarse fuera de las narrativas sociales en las que se crea. A continuación expondré tres ejemplos de arte contemporáneo alemán de finales de los años 30, tratando de unir la imaginación a su simbolismo y significados más profundos.

---

<sup>21</sup> Traducción propia. Texto original: “The real genius of the late nineteenth volkish nationalists was to combine two Enlightenment concepts, namely racism and nationalism, which had heretofore been separate. Racism, for the most part, had been directed outward against the victims of European aggression on other continents, while nationalism had been an intra-European affair. The volkish nationalists' great "achievement" was to direct racism against other Europeans as a means of uniting the German people after both Frankfurt and Bismarck had both failed to do so.”



Tríptico de Adolf Ziegler, los Elementos: Fuego, Agua, Tierra y Aire (*Die vier Elemente. Feuer, Wasser und Erde, Luft*), antes de 1937. Imágen tomada de la Bayerische Staatsgemäldesammlungen, colección de arte de la Pinakothek der Moderne, Munich

Uno podría pensar que los ideales liberales de la Ilustración resultarían contrarios al papel de la mujer durante el Tercer Reich: el de madre y ama de casa. Empero sería un error: durante la Revolución francesa se firmó la declaración de los derechos del Hombre y del Ciudadano. “Hombre” se refería estrictamente al género masculino, excluyendo por tanto a las mujeres de la época, que aunque en un primer momento consiguieron grandes mejoras, como el ser consideradas individuos con derechos civiles, con derecho al divorcio, y con la posibilidad de casarse por lo civil, rápidamente vieron como la ola reaccionaria del moralismo viril a partir de 1794 puso fin a lo conseguido (Jolibert: 2007). Las mujeres en Francia no obtendrían el derecho al voto hasta 1945. Las alemanas, sorprendentemente, lo obtuvieron al final de la Primera Guerra Mundial, en 1918-19. En 1938 los nacionalsocialistas aprobaron la ley del divorcio. Este hecho, que podría ser celebrado como un avance social, fue aprobado con la intención de que, al permitir el divorcio, nacieran más niños de nuevas parejas. Al fin y al cabo Hitler (1925: 460) escribió que “ Das Ziel der weiblichen Erziehung hat unverrückbar die kommende Mutter zu sein“ („la meta de la educación femenina tiene como fin inamovible que

la mujer se convierta en madre<sup>22</sup>), con lo que su visión del papel de la mujer en el Tercer Reich quedó dilucidado.

A finales de los años 30 el rol de la mujer ya había sido aclarado y comunicado a la sociedad alemana: en 1934 el día de la madre fue convertido en un día festivo de carácter nacional, y en 1938 se fundó la cruz del honor de la mujer alemana o *Mutterkreuz*, que se daba a aquellas mujeres arias y de “herencia saludable” a partir de los cuatro hijos. Existían tres tipos de cruces según la cantidad de hijos: la de bronce para las que tuviesen cuatro, la de plata para las que tuviesen ocho, y la de oro para las que tuviesen doce. Todas firmadas por Hitler en la parte de atrás. Para 1941 más de cuatro millones de mujeres había recibido una cruz a la madre o *Mutterkreuz*<sup>23</sup>.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Traducción propia

<sup>23</sup> Falkenstein, M. (30/10/20202020). Objektgeschichte: Mutterkreuz. Página visitada el 16/05/2021. En: <https://www.historisches-museum-bielefeld.de/2020/10/30/objektgeschichte-mutterkreuz/>

<sup>24</sup> Nota personal: he aquí un tema que me resulta especialmente interesante, puesto que formo parte de una generación en la que muchas mujeres son nuevas madres. Ninguna de mis amigas, ya sean las españolas, estadounidenses, japonesas, francesas o alemanas parecen cuestionarse el origen de la festividad del día de la madre ni su significado. Las no españolas tampoco se plantean el no cambiar su apellido al casarse. Pero todo esto es el tema de otro estudio.



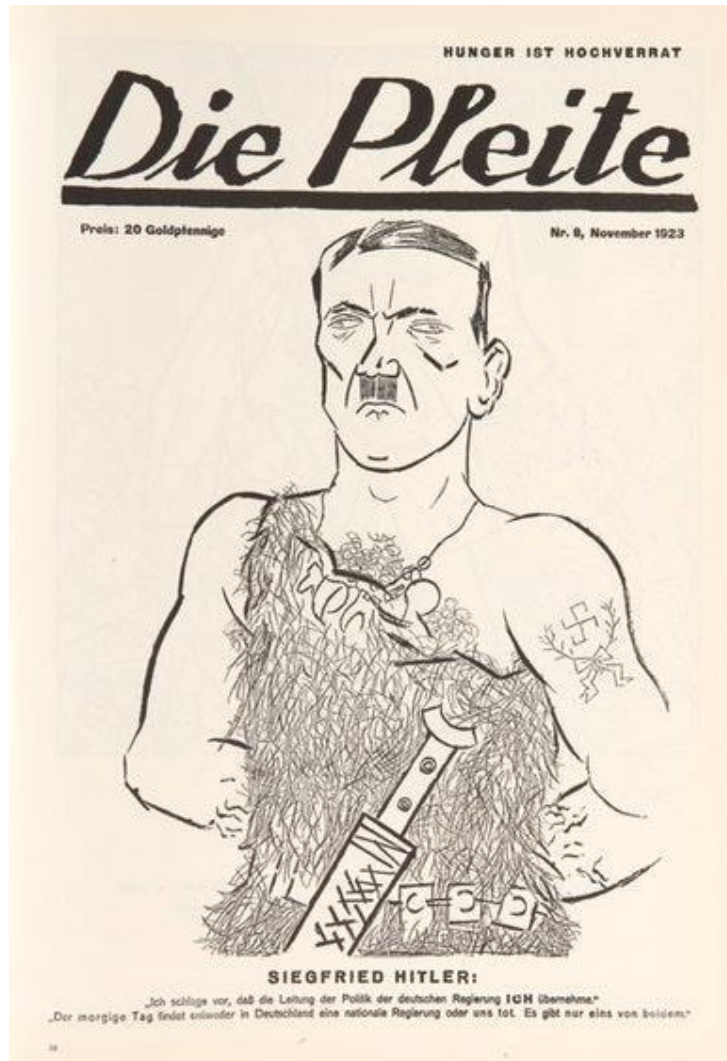
Josef Thorak: "Camaradería" ("Kameradschaft"). Fotografía del periódico Süddeutsche Zeitung del 10 de Junio de 1937. La escultura se encontraba en la entrada al pabellón Alemán en Paris durante la exposición universal de 1937. Imagen del archivo Alamy.

Como vemos, paralelamente al fenómeno ideológico se fueron favoreciendo y desarrollando las Bellas Artes apropiadas a la evolución de la nación alemana. Durante el periodo de entre guerras continuaron<sup>25</sup> distintos movimientos expresionistas y de vanguardias, que en el caso de los artistas alemanes se tradujo por el abandono de la imitación de la naturaleza y por intentar expresar los sentimientos subjetivos. Tras la Primera Guerra Mundial, el horror y el trauma causados por la contienda se convertirían en el telón de fondo para movimientos artísticos como el Dadaísmo o la Nueva Objetividad.

---

<sup>25</sup> Las Vanguardias son movimientos artísticos a nivel europeo, que comenzaron antes de la Primera Guerra Mundial.

Varios artistas, como Georg Grosz<sup>26</sup>, utilizaron su arte para denunciar al partido Nacionalsocialista Obrero Alemán y alertar sobre el peligro que representaban. “Tras el fallido golpe de Estado del 8 de noviembre de 1923 en Munich, Grosz caricaturizó a Hitler en su obra Siegfried Hitler (1923) representándolo como la figura legendaria de las leyendas germánicas con la esvática tatuada en un brazo” (Piñel López, 2016: 229).



Georg Grosz, Siegfried Hitler, ilustración de 1923. Apareció en la revista die Pleite (“la pobre”<sup>27</sup>) el 9 de noviembre de 1923. Bajo la ilustración se puede leer: “Siegfried Hitler: propongo, que Yo me haga cargo de la política alemana. El día de mañana se encontrará ya sea con un gobierno nacional o con nosotros muertos. Solo existen esas dos opciones”<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Georg Grosz (1893-1959) era un artista berlinés representante de la Nueva Objetividad.

<sup>27</sup> Traducción propia.

<sup>28</sup> Imagen tomada de la página web de Shirn Kunsthalle Frankfurt. (2017). Glanz und elend in der Weimarer Republik. Página visitada 14/06/2021 <http://www.schirn.de/glanzundelend/digital/de>. Traducción propia.

Para la Alemania nazi las Bellas Artes debían de seguir el modelo clásico griego y romano, dónde los hombres musculosos y monumentales permitían representar el ideal Ario deseado. No se permitía ningún otro tipo de arte, que fue prohibido, perseguido, y ya sea destruido o vendido para pagar los costos de las contiendas militares.

#### IV. I. La relación entre el gusto y el nacionalismo alemán

Ahora bien, el gusto artístico impuesto durante los años previos a, y durante, la Segunda Guerra Mundial no aparecieron de la nada. La evolución de las Bellas Artes está intrínsecamente ligada a la evolución del gusto. Tal y como vimos anteriormente, el “gusto Alemán” de la época nacionalsocialista fue un “revival” (me permito añadir que elegido) del gusto imperial de antes de la Primera Guerra Mundial, basado en los ideales de la Ilustración.

Puesto que tanto la Revolución francesa, como el “gusto imperial francés” previo a la misma tuvieron una gran influencia en la evolución de los destinos de sus naciones vecinas, es importante hacernos una idea de cómo se hacía uso del gusto antes de la Revolución. La historiadora Bénédicte Savoy nos explica que antes de 1789,

“las obras coleccionadas por la aristocracia y por los soberanos europeos, sirven, sobre todo, como “políticas del gusto”. De San Petersburgo a Lisboa y de Estocolmo a Nápoles, pasando por Londres, Dresde o Viena, una red cerrada de galerías y museos lleva por toda Europa -salvo en Francia, dónde aún no había museos públicos- el proyecto de una educación estética del Hombre” (Savoy, 2017:36)<sup>29</sup>.

La profesora Savoy (2017), Hussein Bakkor (2013) y Pierre Bourdieu (1984) defienden además que la elección de este tipo de arte no es aleatoria, y la clasificación cultural que conlleva, tampoco.

---

<sup>29</sup> Traducción propia. Texto original : « les œuvres collectionnées par l’aristocratie et les souverains d’Europe servent surtout [...] « de politiques du gout ». De Saint-Petersbourg a Lisbonne et de Stockholm a Naples, en passant par Londres, Dresde ou Vienne, un maillage serré de galeries et de musés porte partout en Europe – sauf en France, où il n’y a pas encore de musées publics – le projet d’une éducation esthétique de l’homme. » Ver también Charlotte Guichard, “L’amateur d’art est-il un artiste? Les usages sociaux et politiques du gout du XIIIème siècle », séminaire de Jacqueline Lichtenstein, *Figures de l’amateur*, Beaubourg/Centre Pompidou, Institut de Recherche et d’innovation , 13/05/2008.



Savoy y Bakkor describen como, a partir de la mitad del siglo XIX, la arqueología se desarrolla siguiendo los territorios bíblicos (Savoy: 2017; Bakkor: 2013). El Oriente Próximo es la tierra de nacimiento de Jesús Cristo, y con ello, la tierra del nacimiento de la religión (considerada) europea por antonomasia. Concretamente, hablamos de Egipto, Mesopotamia, del Líbano actual, de Siria, de Jordania y de Israel. Se trata de relaciones construidas, a través de la religión y del trabajo por parte de autores clásicos, que se encargaron de asentar la idea de que el Oriente era la cuna de muchos aspectos de su civilización:

“En el siglo XIX la opinión general era que la primera etapa de la civilización tuvo lugar en el Medio Oriente, la siguiente se reubicó en Grecia, seguida del Imperio Romano, y más tarde pasó a la Edad Media cristiana, el Renacimiento, la Revolución Industrial, y finalmente la conquista europea de todo el mundo.”  
(Bakkor, 2013:58)<sup>30</sup>

Basándose en semejantes datos, resulta casi natural que se argumentara, con total convicción, que los monumentos del Antiguo Oriente son la herencia natural de Europa, ya que Europa es la descendiente real / natural de las civilizaciones del Antiguo Oriente (al contrario que las civilizaciones contemporáneas establecidas en esos territorios). Se asientan así las bases para justificar el llevárselos a *su* casa, a *sus* museos (Larsen, 1994:39)<sup>31</sup>.

Uno podría preguntarse por qué el “nuevo”<sup>32</sup> Oriente no resultó de interés a los europeos del siglo XIX.

Me sigo basando en las ideas de Hussein Bakkor para argumentar que el interesarse por las culturas del “nuevo” Oriente habría sido un flaco favor a la narrativa del desarrollo de la Civilización europea, puesto que habría roto la continuidad necesaria para defenderla y legitimarla. Y semejante continuidad es fundamental a la hora de establecer y reforzar los lazos en lo que tantos han creído entre Europa y el Antiguo Oriente. Además podemos añadir que, al negar al “nuevo” Oriente la continuidad evolutiva dada a Europa, se creó un

---

<sup>30</sup> Traducción propia

<sup>31</sup> Las cursivas son propias

<sup>32</sup> El concepto de “nuevo” Oriente es un concepto creado por mi para describir a las civilizaciones contemporáneas del siglo XVIII, XIX y XX que vivían en los territorios que ahora coincidirían con Turquía, África del norte, Grecia y Oriente Próximo. Se trata de las mismas delimitaciones geográficas que de dónde se extrajeron tantas obras que hoy en día se encuentran en museos occidentales, pero los pueblos que las habitaban eran consideradas “distintas” a aquellos creadores de arte Helenístico. El concepto es por tanto un concepto que pretende antagonizar a los pueblos de “entonces” a los contemporáneos de la época de los descubrimientos arqueológicos.

antagonista (en este caso bajo el abanico del Islam) que, a mi parecer, solo ha ayudado a reforzar las ideas del *nosotros* frente a *ellos*. Tal y como escribió Edward Said:

“El Oriente no es solo adyacente a Europa; también es el lugar de las colonias europeas más antiguas, ricas y magníficas, el origen de sus civilizaciones e idiomas, su contendiente cultural, y una de sus más recurrentes y profundas imágenes del otro. El Oriente ha ayudado además a definir Europa (o al Occidente, como su imagen contrapuesta, su idea, su personalidad, y su experiencia). Y sin embargo nada que tenga que ver con éste Oriente es meramente imaginativo. El Oriente es una parte integral de la civilización material y la cultura europea. El Orientalismo expresa y representa esa parte cultural, e incluso ideológica, como método discursivo con instituciones que lo apoyan, vocabulario, becas, imaginiería, doctrinas, e incluso burocracias coloniales y estilo colonial.” (Said, 1978:9-10)<sup>33</sup>.

Tal y como dice Bakkor de forma sarcástica, el “nuevo” Oriente “caído y separado de la evolución de las culturas no merece ser mencionado en la historia de la humanidad” (Bakkor, 2013:62<sup>34</sup>). O al menos no como igual.

Ambos discursos, tanto el religioso como el de la evolución cultural, se crearon de forma paralela al discurso colonial de finales del siglo XVIII. Se trata de una historia etnocentrista europea, que ha sido mantenida y defendida hasta nuestros días. Esta historia reposa sobre los cimientos tanto del capitalismo, como de las *naturalizaciones* de las dinastías de Europa, que Seton-Watson (1977) llamó burlescamente “nacionalismos oficiales”. Dichos nacionalismos se dieron al descubrir los Romanov que eran eso, “grandes rusos” (Anderson, 1983: 125), los Hannover ingleses, los Hohenzollern alemanes, etc. En la práctica, los monarcas, que hasta entonces habían regido sobre poblaciones que hablaban diversas lenguas, e incluso sobre Estados rivales (como los Borbones, que reinaban en España y Francia, por ejemplo), empezaron a unificar sus reinos bajo lenguas comunes, causando a su paso todo tipo de problemas y reticencias. Anderson, (1983:127) argumenta que

---

<sup>33</sup> Traducción propia. Texto original: “The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe’s greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West as its contrasting image, idea, personality, experience). Yet none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral of European material civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles.”

<sup>34</sup> Traducción propia. Texto original: “der verfallene, neue Orient sei aus dem Lauf der Kulturen herausgefallen und verdiene damit keine Erwähnung mehr in der Weltgeschichte“.

“estos “nacionalismos oficiales” pueden entenderse mejor como un procedimiento para combinar la naturalización con la retención del poder dinástico, en particular sobre los enormes dominios políglotos acumulados desde la Edad Media; o dicho de otro modo, para estirar la piel de la nación, escasa y estrecha, sobre el cuerpo gigantesco del imperio.”

A estas alturas creo que es importante recordar que los nacionalismos no fueron un fenómeno unilateral: al crearse discordancias entre la nación y el reino, en las que los habitantes de Papúa Nueva Guinea (por ejemplo) debían aprender alemán como idioma oficial pero no tenían el derecho a administrar a otros guineanos; se empezaron a formar naciones dentro de naciones que se resistieron al dominio extranjero. Al racismo se le unieron los problemas para controlar los territorios colonizados. Tras la Primera Guerra Mundial se acabaron gran parte de las grandes dinastías, que fueron reemplazadas por la Liga de las Naciones. En ese momento la Nación empezó a tomar una relevancia que sería solo reforzada por la Segunda Guerra Mundial: “a partir de este momento, la norma internacional legítima fue la nación-Estado, de modo que en la Liga incluso las potencias imperiales supervivientes vestían traje nacional, antes que el uniforme imperial” (Anderson, 1983:161).

Este discurso colonial europeo de finales del siglo XVIII no se limita necesariamente a Europa, sino que se puede aplicar a todas aquellas naciones que necesiten de una continuidad histórica para justificar su dominio. Tal y como dice Paul Basu, “things create people as much as people create things” (los objetos crean a las personas de la misma manera que las personas crean a los objetos<sup>35</sup>) (Basu, 2017:3).

Ahora bien, tenemos un discurso etnocéntrico, una visión de que la propia civilización es la más evolucionada debido a su (ahora) larguísima historia e inmenso patrimonio cultural, y a que, al contrario que otras civilizaciones milenarias encontradas en China, o en Perú, o Méjico (por ejemplo), la propia no se ha estancado, sino que ha seguido evolucionando; ergo su existencia y dominación actual. Semejante discurso se construye a la vez que llega la época dorada del colonialismo europeo, en el que Inglaterra, Francia o Alemania (entre otros) extienden sus territorios. Nacen los imperialismos globalizados y plurales. El British Museum y el Louvre continúan llenándose de tesoros. Un poco más adelante se crea la Isla de los

---

<sup>35</sup> Traducción propia.

Museos de Berlín, con la simple intención de poder exponer todas aquellas obras que no dejan de llegar a Berlín desde otras partes del territorio imperial y que simplemente no cabían en el Palacio Real. Obras consideradas propias, por herencia, y por derecho.

El estilo artístico de las obras del Pérgamo (y de la Isla de los Museos) expone, en consecuencia, la narrativa de una *cultura* antigua, superior a cualquier otra debido a su longevidad, y que legitima a la nación alemana.

Tal y como dijo Edward Said,

“con el tiempo, la cultura acaba siendo asociada, a menudo de forma agresiva, con la nación o el estado; diferenciando entre el “nosotros” del “ellos” casi siempre con cierto grado de xenofobia. La cultura en este sentido es una fuente de identidad (y lo es de forma más bien combativa), tal y como podemos verlo en recientes “retornos” a la cultura y a la tradición. Estos “retornos” acompañan rigurosos códigos de comportamiento intelectual y moral que son opuestos a la permisividad asociada con las filosofías relativamente liberales del multiculturalismo y la hibridación. En el mundo formalmente colonizado, estos “retornos” han producido una variedad de fundamentalismos religiosos y nacionalistas” (Said, 2014:15-16)<sup>36</sup>.

La *cultura* de la que habla Said se acaba fundiendo con el patrimonio cultural importado, ayudando a formar, en el imaginario colectivo, una idea de nación con consecuencias muy reales, desde fronteras, a imposiciones lingüísticas e incluso un sentimiento muy real de diferencia entre Estados, habitantes, y lo que es correcto desde el punto de vista social y lo que no lo es.

Esta forma de pensar explica la autoafirmación de que dichas obras son propias, pero ¿de dónde viene la necesidad de acaparar y acumular tesoros en “casa”, y la de tener que estudiarlas (valga la redundancia) en “casa”?

---

<sup>36</sup> Traducción propia. Texto original: “In time, culture comes to be associated, often aggressively, with the nation or the state; this differentiates ‘us’ from ‘them’, almost always with some degree of xenophobia. Culture in this sense is a source of identity, and a rather combative one at that, as we see in recent ‘returns’ to culture and tradition. These ‘returns’ accompany rigorous codes of intellectual and moral behaviour that are opposed to the permissiveness associated with such relatively liberal philosophies as multiculturalism and hybridity. In the formerly colonized world, these ‘returns’ have produced varieties of religious and nationalist fundamentalism.”

## V. Un viaje impuesto

Bénédicte Savoy nos explica esa necesidad de poseer un objeto y llevárselo a casa desde un punto de vista histórico. Según la historiadora, la revolución francesa es la causante de que asociemos la apropiación intelectual de las obras de arte con su apropiación material. Los museos actuales serían por tanto herederos directos de esta nueva forma de pensar (Savoy, 2017: 39), en la que la apropiación y el posterior estudio de objetos importados se hace en casa con la justificación de ser una “escuela del universo, una metrópolis de las ciencias humanas, e imponer sobre el resto del mundo este imperio irresistible de la instrucción y el saber” (como se cita en Savoy, 2017:40)<sup>37</sup>.

Parfraseando: las metrópolis europeas son las escuelas del universo, por lo que todo objeto que consideremos interesante puede y debe de ser traído a Europa. Claro que la teoría de Savoy, por sí misma, aunque basta para explicar esa necesidad de llevarse los objetos a casa, no acaba de justificar las apropiaciones en sí. ¿Cómo explicar el razonamiento detrás de la toma de derecho que justificaría (supuestamente) las incautaciones?

Para ello considero que no hace falta ir muy lejos. Volvamos a la mentalidad etnocentrista descrita en el capítulo anterior. Partimos, particularmente en el caso del museo de Pérgamo, de tres razones para “investigar” el Antiguo Oriente: investigar las naciones bíblicas, la competición colonial, y la necesidad de rellenar museos que ya habían sido construidos (incluso el Pérgamo continuó recibiendo obras tras su apertura y sigue siendo ampliado en pleno 2021). Si seguimos la forma de pensar que afirma que los europeos son descendientes directos de las naciones bíblicas (independientemente de si esto es cierto o no), y a ello le unimos la necesidad de legitimar la creación de nuevas fronteras y por tanto naciones, además de legitimar a la clase dirigente, la necesidad de demostrar una línea histórica continua se vuelve más obvia. Y sin embargo la idea misma de nación es un constructo presumiblemente imaginario cuya dimensión material ha desencadenado consecuencias perceptibles tales como fronteras, derechos y deberes, aprendizajes idiomáticos, cárceles... y museos. Como dice Anderson (1983:23-24), una nación es “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” que es la razón por la que “que tantos millones de personas maten y, sobre todo,

---

<sup>37</sup> Traducción propia. Texto original: “(sa dot et son patrimoine) [...] il doit être l’école de l’univers, la métropole de la science humaine, et exercer sur le reste du monde cet empire irrésistible de l’instruction et du savoir »

estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas”, y por tanto, “los museos y la imaginación museística son profundamente políticos” (Anderson, B., 1983:249).

La unión política del museo y del poder, o en otras palabras, del Imperialismo con el poder y los intereses propios (Said, E.:2014), ayuda a aclarar la necesidad de expandir el territorio y apropiarse de los bienes encontrados. Edward Said asoció en su obra *Orientalismo*, el conocimiento con el poder, explicando de paso la relación de necesaria interdependencia entre el poder colonial y su necesidad de dominio a todos los niveles, especialmente el intelectual:

“el Orientalismo puede ser discutido y analizado como si fuese una institución financiera creada para lidiar con el Oriente: lidiar con él a través de declaraciones, autorizando formas de comprenderlo, enseñando, colonizándolo, mandando sobre él. En otras palabras, el Orientalismo es la forma occidental de dominio, de reestructurar, y de tener autoridad sobre el Oriente” (1978: 3).<sup>38</sup>

Y esta línea se ilustra mucho más fácilmente por medio de los objetos traídos de Oriente Próximo. Se trata de una propiedad,

“absoluta-absoluta o, si se quiere, la más absoluta: no relativa a otros propietarios, poseedores o detentadores, y que concentra la totalidad de las facultades de aprovechamiento, frente a otros derechos limitados y que, en esta dimensión, son relativos y emanan de la propiedad, como actos de disposición de su titular.”(Cordero Quinzacara y Aldunate Lizana: 2008).

A esto podemos añadir los que Christopher Tilley (1999:271) argumentó<sup>39</sup> que “las dimensiones físicas, tangibles, *materiales* de las formas materiales son esenciales en la creación metafórica del significado y la significación”.

La forma de presentar e incluir las obras y los objetos excavados y su posterior forma de exhibición bajo el abanico de la Isla de los Museos de Berlín deja claro, tanto a nivel nacional como internacional, el discurso europeo frente y *sobre* las culturas del Antiguo Oriente, y su conexión con las civilizaciones europeas (Bakkor, 2013:64). Es una especie de pez que se muerde la cola.

---

<sup>38</sup> Traducción propia. Texto original: “Orientalism can be discussed and analysed as the corporate institution for dealing with the Orient—dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient.”

<sup>39</sup> Tilley se refería más bien al lenguaje y a la literatura, pero me he permitido extrapolarlo. Traducción propia.

Bajo esta premisa de legitimidad también fueron saqueados los museos y colecciones privadas de Alemania, ya que Hitler quiso que la Isla de los Museos se convirtiese en la joya de su capital, su acrópolis. Berlín tenía que estar a la altura de París o de Londres, y sus colecciones debían de competir, por tanto, con las del Louvre o del Museo Británico. Para poder llenar cinco museos en tan poco tiempo y en pleno siglo XX, cuando la mayoría de los expolios y excavaciones que acabarían llenando los museos de las grandes potencias occidentales ya se habían realizado hasta en el XIX por todas las excolonias europeas, tuvo que centrarse en el Oriente Próximo, aprovechando que estaba en manos de un Imperio Otomano en decadencia, con gran disgregación, y confrontamientos internos entre los árabes y los turcos. Tanto Babilonia como Asiria eran tierras semitas, poco apreciadas por los turcos, que las dejaron a disposición de los alemanes. Entre estas excavaciones y otras realizadas en las colonias y territorios controlados por Alemania, consiguieron llenar la isla de obras magníficas del periodo clásico en un tiempo récord.

En mi opinión, que el Pérgamo omita ese tipo de información en sus panfletos es muy revelador. Lo que no me queda claro es si lo hace para sus visitantes alemanes, para los extranjeros, o para todos. Berlín es una ciudad en la que el pasado sigue muy presente y dónde se evita hablar directamente del nazismo. Es como si rehuyesen cualquier tipo de confrontación. Es por ello que me resulta complicado contestar a la pregunta de si el museo tiene tendencias nacionalistas o si presenta el punto de vista de otras civilizaciones desde un punto de vista contemporáneo. Me explico: al completarse la isla, la intención era claramente universalista. Hitler tenía como finalidad la creación de una acrópolis arqueológica y artística con la que impresionar e intimidar a todo aquel que pisase suelo berlinés. Eligió el arte Helenístico ya que éste tenía varias ventajas: estaba disponible, su estilo y localización coincidía con los escritos bíblicos, y era el estilo preferido por la monarquía anterior que seguía siendo muy popular en Alemania. Era una forma de legitimación de su propio poder. Para ello los arqueólogos y comisarios instrumentalizaron los objetos excavados, permitiendo que el visitante los percibiera -tal y como diría Clifford- como “exóticos” y “admirables”. De esta manera, todas las obras expuestas son obras extranjeras, y sin embargo todas las obras expuestas reflejan el ideal de dominación ario de la época nacional socialista. Por lo tanto podría afirmarse que el museo tiene tendencias nacionalistas, aunque sigan la ideología de los años 30 y 40 del siglo pasado y sean un tanto arcaicas hoy en día. Sin embargo, el que sea un concepto arcaico no significa que no siga siendo un concepto vigente. La exposición de las obras en el museo de Pérgamo sigue representando a toda una civilización, desde un solo punto

de vista, sin evolución de ningún tipo y por tanto sin matices; aunque mejorado (las etiquetas nos ofrecen bastante información sobre el origen de la obra), el museo en sí sigue normalizando la dinámica entre colonizador y colonizado de los siglos pasados. No hay ningún tipo de información que eduque sobre la evolución histórica que esas obras representan. Y no hay ningún tipo de información dentro del museo que haga referencia a cómo llegaron las obras a Berlín, y mucho menos bajo qué circunstancias.

Dudo que la mayoría de los visitantes se planteen el origen de las obras, de cómo llegaron a Berlín, o de porqué están en Berlín, o incluso sepan que muchas fueron destruidas durante la segunda guerra mundial, o que muchas otras fueron robadas por los aliados cuando se repartieron la ciudad después de la guerra (algunas fueron devueltas, otras han desaparecido, y otras siguen expuestas en museos como el Hermitage de San Petersburgo). Estamos acostumbrados a ver obras y objetos de otras civilizaciones en nuestros museos que no corresponden con nuestras culturas locales, y ya que, el que algo se vuelva corriente lo regulariza, elimina el estigma que podría haber tenido de plantearse qué es lo que se está observando. El museo, más que ser un ejemplo de nacionalismo, tiene la peculiaridad de ser un claro ejemplo de colonialismo tardío que se mantiene hasta nuestros días. Es un museo imperialista, que representa un imperio que no llegó a ser. Ni los visitantes, ni el museo, se cuestionan que el museo más visitado de Alemania no tenga una sola obra creada en territorio alemán. El Pérgamo es un espectáculo de masas que fue erigido como arma para demostrar el poder tanto del régimen, de la ciudad y del país, más que como lugar físico dónde salvaguardar las obras excavadas y educar a la población local sobre las “culturas” importadas. Sin embargo, tras 90 años, tanto el museo de Pérgamo como el resto de la Isla de los Museos son patrimonio cultural de la humanidad. Esto incluye a las colecciones, a los edificios y a toda la isla, que es considerada una acrópolis moderna y un ejemplo museístico arquitectural de los siglos XIX y XX.

#### VI. El arte como herramienta de propaganda: su influencia tanto a nivel social como artístico y arquitectónico

Hablemos ahora del secreto a voces: el arte ha sido utilizado desde hace siglos para comunicar con su audiencia, e incluso manipular su comportamiento. Durante la Edad Media, la Iglesia era el mayor mecenas de los artistas, que en la época aún no habían sido reconocidos como tal, sino que eran, aun, considerados artesanos. Los pedidos (normalmente pinturas, vitrales, o



esculturas) debían plasmar pasajes de la Biblia, debido a que la mayoría de las poblaciones eran analfabetas, y solo los miembros las clases más pudientes, o del clero, sabían leer. Las imágenes permitían al pueblo llano comprender, aprender, e interiorizar los pasajes bíblicos, y permitía por tanto influenciar su comportamiento. Su función era pedagógica. Tal y como nos indican Luz Muñoz Corvalán, y Gracia Ruiz Llamas, “Cada obra de arte posee en sí misma un universo de saberes, un sistema de referencias múltiples y complejas que durante el Alto Medievo fueron instrumentalizadas con una finalidad didáctica.” (Muñoz Corvalán y Ruiz Lamas, 2003:228). Las autoras van incluso más allá, afirmando que:

“la Iglesia confeccionó un sistema de coordenadas que daban la pauta respecto del bien y del mal que marcó las vidas de las gentes del Medievo, en pro de someter a todos los grupos que formaban el orden social establecido. Utilizando un lenguaje basado en el temor y en la propia idiosincrasia del sistema feudal imperante. Transmitiendo mensajes y manipulando los conceptos religiosos e incluso la propia idea de Dios” (Muñoz Corvalán y Ruiz Lamas, 2003:244).

Las monarquías, ya allá por el prerrenacimiento y por el Renacimiento, hicieron más de lo mismo, pero ampliaron los mensajes a comunicar a través del arte: para inmortalizar a sus reyes como conquistadores, exponiendo (entre otros) sus riquezas y proezas militares, o como método para imponer respeto, o incluso miedo, a sus enemigos o rivales. Hablamos de estrategias persuasivas cuyo fin era el complementar a las estrategias coercitivas, y ayudar a legitimar su poder. Un ejemplo visual del uso del arte como herramienta política es la sala del Cinquecento del Palacio Vecchio, en Florencia. El palacio fue construido en el siglo XIII sobre las ruinas del anterior palacio de Fanti, con la intención de albergar distintas ramas gubernamentales. El palacio tal y como lo conocemos hoy en día, lleno de pinturas y esculturas, no vio la luz hasta el siglo XVI, cuando Cosimo I de Medici ordenó reformarlo y redecorarlo para convertirlo en una residencia. Más adelante el monarca se mudaría al Palacio Pitti, reconvirtiendo al Vecchio, de nuevo, en un edificio gubernamental<sup>40</sup>. He aquí una imagen actual de la Sala del Cinquecento:

---

<sup>40</sup> Palazzo Vecchio of Florence - useful information – Florence museums. (s.a.). Página visitada el 21/05/2021. En: <https://www.florence-museum.com/palazzo-vecchio.php>



Palazzo Vecchio, Sala del Cinquecento. Fotografía de ©Ivan Russo<sup>41</sup>

Esta sala era usada para celebrar eventos, y para recibir a los dignatarios de otras potencias. Se trata de una sala monumental, con una cantidad apabullante de obras de arte, entre las que se encuentran frescos que describen batallas y victorias militares de gran importancia de Florencia sobre Pisa y Siena<sup>42</sup>, y, en los paneles del techo, episodios de la vida de Cosimo I de Medici, además de la propia ciudad de Florencia. Las estatuas colocadas a lo largo de los muros representan las misiones de Hércules, por de ‘Rossi. Entrar en el palacio, pero principalmente en la sala del Cinquecento, es una experiencia impresionante. Es armoniosa en sus colores y en su composición. Es imponente. Es ostentosa. Y no fue comisionada por un monarca, sino por un político y banquero, ciudadano de una República, que se auto proclamó Duque de Florencia (y más adelante Gran Duque de la Toscana) con el visto bueno de Carlos V, el entonces defensor del catolicismo. Se trataba de un miembro de una familia burguesa, que fue subiendo al poder tan solo dos generaciones anteriores a Cosimo I. No tenían ningún derecho al trono, o algún argumento que los legitimase, por lo que su poder podría haber sido revocado en cualquier momento. Es por ello que recurrieron a elegir “a dedo” a los miembros de su gobierno, modificaron las leyes, sobornaron a quien fuese necesario, convirtieron a la poderosa

---

<sup>41</sup> Imagen tomada de: Tagliabue, F. (3/12/2019). Al Salone dei Cinquecento splende Nuova luce. Página visitada el 19/05/2021. En: <https://www.luceweb.eu/2019/12/30/trashed-3/>

<sup>42</sup> Las impresiones y descripciones relativas a Florencia son propias, ya que tuve la suerte de vivir allí. El autor de la mayoría de las pinturas de la Sala del Cinquecento es Giorgio Vasari.

familia Sforza en aliados, y usaron el arte no solo como amantes del mismo, sino como herramienta. Se presentaron como ciudadanos de Florencia, y usaron su gran fortuna para construir y restaurar edificios eclesiásticos, además de convertirse en grandes mecenas de las artes. Con ello consiguieron contentar a gran parte de la población (Gombrich, E. H., 1999:39) a la vez que construían el mito de la Familia Medici. La dinastía rigió durante tres siglos, y de ella salieron cuatro Papas.

Un ejemplo más reciente no solo de como el arte influye a artistas posteriores, sino de su uso para transmitir un mensaje, es el *Reichsparteitagsgelände* de Núremberg, o “terreno para los días del partido del Imperio”<sup>43</sup>. La construcción, de la cual gran parte ha sido destruida, se usa hoy en día como museo, pero fue creada para darle un telón de fondo espectacular a las reuniones del partido, con el foco puesto en el altar (o podio) del que Hitler daba sus discursos, y en el desfile de las fuerzas armadas.



Lo que queda de la edificación en 2021. Imagen tomada de la página oficial de turismo de Núremberg.

---

<sup>43</sup> Traducción (literal) propia.



Bundesarchiv, Bild 183-C12701 / Fotograf(in): o.Ang.

Mitin político de septiembre 1937. Autor desconocido. Imagen tomada del Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst. Archivo central, imagen 183-C12701

La monumental construcción es de especial relevancia para este trabajo debido a que su arquitecto, Albert Speer, se inspiró en el altar de Pérgamo para diseñarlo. Copió el tipo de escalinatas, el ancho de los escalones, el tipo de columnas, el colorido<sup>44</sup> general de la edificación...le faltó un friso representando la Gigantomaquia, claro que en vez de la misma hizo construir una esvástica gigantesca sobre el centro del mismo. La esvástica quedaba justo detrás de Hitler cuando éste daba un discurso desde el podio, creando una asociación entre hombre, ideología, y poder.

Para poder hacernos una idea de lo monumental e imponente de la edificación, quisiera tomarme un momento para describirla: el *Reichsparteitagsgelände* fue comisionado en 1934.

---

<sup>44</sup> O más bien la falta de color. En los años 30 se pensaba que las construcciones y esculturas grecorromanas no habían sido nunca policromadas, por lo que se admiraba la tonalidad de la piedra. Esta asunción no se discutió hasta la primera década del siglo XXI, cuando se publicaron varios estudios sobre el tema que demostraban no solo que gran parte de las esculturas habían sido policromadas, sino también que muchas habrían sido doradas. Ver, entre otros: Brinkmann, V. y Wünsche, R. 2003. *Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Ed. Bunte Götter, Munich: Glyptothek; Panzanelli, R. 2008. *Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Los Angeles: Getty Research Institute; Stubbe Østergaard, J. *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Reports 1-5, 2009-2013*, ([www.trackingcolour.com](http://www.trackingcolour.com)); Brinkmann, V., Primavesi, O., y Hollein, M. 2010. *The Polychromy of ancient and medieval Sculpture*. Ed. Circumlitio. Frankfurt a.M.: Liebighaus Skulpturensammlung, Hirmer Verlag; Claridge, A. 2011. *Looking for Colour on Greek and Roman Sculpture*, *Journal of Art Historiography* 5/12/2011, 1-6, AC/1 (revisión de Circumlitio).

Se trataba de una estructura de piedra de unos 400 metros de largo y 24 metros de alto, con una capacidad para albergar a 340.000 espectadores. Speer añadió además 130 reflectores antiaéreos que iluminaban la construcción de forma dramática (unos 8000 metros hacia el cielo)<sup>45</sup>.

Sin entrar a juzgar el fin y el uso del *Reichsparteitagsgelände*, creo que sería imposible no admitir que, en su momento de apogeo, debió de ser extraordinario. Y era un tipo de extraordinario que recordaba al entonces considerado patrimonio histórico alemán: el altar de Pérgamo, que también se exponía a la vista de todos los que quisieran verlo, tan solo unos 400 km más al noreste, en Berlín. El hilo conductor, aunque probablemente inconsciente para la mayoría de los espectadores, resulta muy claro en la actualidad: el *Reichsparteitagsgelände* recuerda al altar de Pérgamo, que, como es bien sabido<sup>46</sup>, es un vestigio significativo del origen de nuestra historia. Las asociaciones entre *Reichsparteitagsgelände*, el Pérgamo, la Historia antigua y magnífica, y, finalmente, el Tercer Reich, no hacían sino legitimar a Hitler como líder, y a la sociedad alemana como herederos justos del Antiguo Oriente.

Los dos ejemplos que acabamos de ver ilustran cómo el arte<sup>47</sup> se ha usado históricamente para influenciar el pensamiento de su audiencia. De cómo aun pudiendo llegar a ser inocuo e inocente, puede ser utilizado para todo tipo de fines. Y si el arte es una herramienta en las manos adecuadas, también lo deben de ser los museos, ya que, al fin y al cabo, contienen arte.

Los museos han evolucionado mucho desde la creación de sus antecedentes, los gabinetes de curiosidades, en los que se mezclaba el miedo, el mito y la fascinación, además de un intento clasificatorio dictado por la ignorancia.

## VII. El museo de Pérgamo a día de hoy

Con el título de “patrimonio de la humanidad” tanto el Pérgamo como el resto de la Isla de los Museos han pasado de ser tesoros de Alemania, a ser tesoros de todos, que pueden ser visitados en Alemania. Sin embargo, incluso con el conocimiento sobre las obras y del cómo de su adquisición que tenemos hoy en día, la Isla de los Museos sigue siendo un instrumento para

---

<sup>45</sup> Speer's architectural Work, 1932-1942. (s.a.). Página visitada el 22/05/2021.

<https://speerhscguide.weebly.com/speers-architectural-work-1932-1942.html>

<sup>46</sup> Por favor léase con tono irónico.

<sup>47</sup> Entiéndase “arte” como concepto que engloba no solo las bellas artes, sino también arquitectura, música, teatro y literatura.

impresionar a los visitantes y demostrar el poderío de la capital de uno de los países más poderosos de Europa.

La declaración de objetivos del museo es “preservar y enriquecer de manera continua los artefactos pertenecientes al estado de Prusia”<sup>48</sup>, pero no se plantea el punto de vista de las *culturas*<sup>49</sup>, o más bien civilizaciones, representadas y exhibidas dentro del Pérgamo. La declaración tampoco tiene en cuenta a los visitantes del museo o a la población que lo rodea. Habla, únicamente, del estado de Prusia (inexistente a día de hoy), y de los artefactos que alberga. “Artefactos”. Según la Real Academia de la Lengua Española (RAE), se trata de un “objeto, especialmente una máquina o un aparato, construido con una cierta técnica para un determinado fin” o, de modo despectivo, de una “máquina, mueble o, en general, de cualquier objeto de cierto tamaño”<sup>50</sup>. El Pérgamo alberga por tanto objetos que no pueden ejercer la finalidad para la que fueron diseñados y construidos, puesto que se encuentran en el lugar equivocado y en el momento equivocado, y lo hace además en nombre de un imperio extinto.

Esto no significa que el museo no intente ampliar sus horizontes: a mediados de marzo del 2020, al principio de la crisis del COVID en Alemania, el Pérgamo extendió su oferta virtual a la vez que cerraba sus puertas al público, incluyendo información sobre el proyecto *Multaka Project*<sup>51</sup>, en el que refugiados sirios e iraquíes son entrenados por el museo para ejercer de guías (gratuitos) para otros refugiados. En la web, introducen a los guías uno por uno y resaltan una obra de especial importancia para ellos. Este proyecto existe desde finales de 2016, unos meses después de que Alemania acogiese a un millón de refugiados-en su mayoría- sirios, y es un intento de integración de la población recién llegada. Es el único programa de estas características que he encontrado.

El Consejo Internacional de Museos o ICOM publicó en su sección de noticias del 2002 una “Declaración de la Importancia y Valor de los Museos Universales”, firmada por los directores

---

<sup>48</sup> Traducción propia. Texto original: “Die Stiftung wurde 1957 gegründet, um die Kulturgüter des ehemaligen Staates Preußen zu bewahren und zu ergänzen“. <https://www.smb.museum/en/about-us/profile.html>

<sup>49</sup> Al hablar de “cultura”, me ciño a la definición del profesor y antropólogo Ángel Díaz de Rada, que la define como: “1) cultura es una forma de vida social”, “2) cultura el conjunto de reglas con cuyo uso las personas dan forma a la relación que las personas mantienen entre sí, su vida social”, “3) cultura es el conjunto de reglas con cuyo uso las personas dan forma a su acción social”, y “4) cultura es una *descripción*, hecha por alguien, del conjunto de reglas con cuyo uso las personas dan forma a su acción social”(Rada, 2012:79).

<sup>50</sup> Asale, & Rae. (2020). Artefacto: Diccionario de la Lengua española. Página visitada 13/06/2021

<https://dle.rae.es/artefacto>

<sup>51</sup> <https://multaka.de/en/project-2/>

de museos en Alemania, Estados Unidos, Francia, España e Inglaterra, en la que afirmaban que:

“Hoy en día estamos especialmente sensibilizados hacia el tema del contexto original de una obra, pero no debemos olvidar el hecho de que los museos también ofrecen un contexto válido y valioso para objetos que fueron desplazados de su contexto original mucho tiempo atrás. La admiración que existe hoy en día por las civilizaciones antiguas no estaría tan profundamente arraigada si no fuera por la influencia ejercida por los objetos producidos por estas culturas, fácilmente accesibles en los principales museos a un público internacional [...] debemos reconocer que los museos ofrecen un servicio no sólo a los ciudadanos de una sola nación, sino a los de todas las naciones. Los museos desempeñan la función de propulsores del desarrollo de la cultura, y su misión es fomentar el saber mediante un constante proceso de reinterpretación. Cada objeto contribuye a dicho proceso. En consecuencia, reducir el ámbito de trabajo de museos cuyas colecciones son diversas y multifacéticas, iría en perjuicio de todos sus visitantes.”<sup>52</sup>

En otras palabras, este grupo de museos reconoce que muchas de las obras que poseen son originarias de otras civilizaciones y naciones. Se declaran mecenas de la cultura internacional, dejando claro que en su opinión la restitución de todo objeto no perteneciente a la nación o territorio en la que se encontrase localizado el museo sería un grave error. Evitan a toda costa hablar de “restitución” y de “expolio”, justificando su posición al hablar de su misión, su internacionalidad, y de su función a la hora de educar a la población internacional.

Resulta curioso que todos los museos que firmaron esta declaración formen parte de eximperios que aprovecharon su dominio sobre otros territorios para adquirir gran parte de la riqueza artística y cultural que exponen. También resulta curioso que en la página de inicio del ICOM, ponga, justo al lado de “ICOM”, “Museums have no borders, they have a network” (los museos no tienen fronteras, tienen una red de comunicación). Si no tienen fronteras, ¿por qué seguimos discutiendo acerca de devoluciones? Por otro lado, si no hay fronteras, ¿por qué no devolver lo apropiado? Esta declaración resulta engañosamente neutra. Implica, a mi parecer, que los museos son “iguales” entre ellos, cuando claramente no es así; no cuentan con el mismo

---

<sup>52</sup> Schuster, Peter-Klaus. (2004). Noticias del ICOM. *Enfoques n°1*. Página visitada el 12/5/2020. [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/ICOM\\_News/2004-1/SPA/p4-5\\_2004-1.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-1/SPA/p4-5_2004-1.pdf)

presupuesto, no contienen obras del mismo “valor histórico”<sup>53</sup>, y no tienen la misma capacidad para anunciarse y para atraer a visitantes. Es cierto: los museos no son expoliadores, lo son las naciones. Y sin embargo no dejan de tener una gran parte de responsabilidad respecto a las consecuencias de los nacionalismos y colonialismos, puesto que exponen los “botines” de los conflictos o colisiones internacionales. También implica que los museos son instituciones supranacionales, y que de algún modo nada tienen que ver con la política de sus territorios. Éste trabajo pretende precisamente desenmascarar, usando el ejemplo del museo de Pérgamo como base, semejante implicación a todos los niveles.

No obstante, en mi opinión, desechar los argumentos de los museos miembros del ICOM que publicaron la declaración sería un error. Es cierto que la manera en que muchos de los objetos de arte que se exhiben en museos como el Pérgamo fueron adquiridos es cuestionable, ya sea por expolio, por compra fraudulenta, o como botín tras un conflicto armado. También es cierto que muchas de dichas obras no eran valoradas por los jefes de estado de la época (como en el caso del Altar de Pérgamo, por ejemplo) y que habrían sido, en el mejor de los casos, ya sea ignoradas y dejadas bajo la intemperie, lo que las degradaría irreversiblemente, o en el peor de los casos destruidas. Además, muchas de las obras consideradas “menores”, como las vajillas o las urnas, no eran necesariamente consideradas “arte” en sus culturas de origen, sino objetos de uso cotidiano, por lo que no serían necesariamente protegidas o expuestas. Alemania cuenta además con la problemática de las obras confiscadas por el régimen nacional socialista a -principalmente- judíos ya fuesen alemanes o de otra nacionalidad.

Claro que el caso del museo de Pérgamo es extremo, ya que restituir las obras a los pueblos descendientes de los creadores de dichas obras significaría quedarse sin obras que exhibir. Entre las obras de arte Islámicas, las del Oriente y las de la Antigüedad Clásica, nos quedaríamos con cuatro paredes vacías.

Considero que es importante mencionar que el ICOM pretende modernizarse, y para ello ha pedido la participación de sus miembros para redefinir el concepto de “museo”<sup>54</sup>, además de

---

<sup>53</sup> Entiendo que al hablar de “valor histórico” estoy entrando en una conversación que se apoya en el experto occidental como aquel que decide que tiene valor y que no. Opino que el que esta situación (de quién decide que merece la pena admirar y que no, y qué es o no representativo de toda una civilización o nación) es en sí tremendamente problemática. Ahora bien, se trata de prejuicios que existen y están además tremendamente repartidos en occidente, por lo que en mi opinión obviarlos sería un gran error.

<sup>54</sup> La definición actual es la siguiente: “un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo” <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>



reevaluar su código ético. Esto se debe a que sus miembros han pedido de forma mayoritaria que el concepto sea revisado, y no a una intención autocrítica. La definición usada de momento data del 2007. La nueva debería de ser decidida en septiembre de 2022. Para ello ha organizado varias jornadas de consultoría y debate, en las que han recogido propuestas en forma de palabras o conceptos que los miembros consideran que deberían de formar parte de la definición final<sup>55</sup>. El intento, que comenzó durante la conferencia de Kioto de 2019, parece ser todo un desafío. La oposición entre reformistas y conservadores se ha saldado de momento con nueve renuncias por parte de miembros de la Junta del ICOM, incluyendo al presidente de la misma y a la cabeza del Comité encargado de las definiciones<sup>56</sup>. Por lo visto las nuevas sugerencias incluyen conceptos como “cambio climático”, “expolio”, “restitución”, “justicia social” o “dignidad humana”, conceptos que son considerados “demasiado políticos” por aquellos que no quieren cambiar la definición de museo.

De algún modo la batalla acerca de la definición de la palabra museo parece ser un reflejo de la evolución de los mismos. En el caso del museo de Pérgamo, “evolución” es un término que se queda bastante corto. Hablamos de dos años para cambiar una definición. Y aunque aún no ha habido ningún cambio, solo discusiones, ya han dimitido nueve personas. La oposición al cambio parece ser feroz. En el Pérgamo han cambiado algunas paredes (tras la restauración del edificio en los años 50), y en la página web hablan de cooperaciones con expertos internacionales. Un ejemplo de dichas cooperaciones es el ya acabado proyecto de “diálogo entre expertos entre Iraq y Alemania”, realizado en el 2015, que se dedicó a planear y coordinar un programa de capacitación y cooperación con el objetivo de preservar, restaurar, e investigar el patrimonio cultural iraquí, y presentarlo a la audiencia<sup>57</sup>. El cambio tampoco resulta muy significativo; hablan de ayudar a otros, a enseñarles a presentar sus obras e investigarlas, pero en ningún momento se habla de las obras de origen (ahora) iraquí que se encuentran en la Isla de los Museos en general, y en el Pérgamo en particular. Tampoco se habla de la posibilidad de aprender de *ellos*, solo de enseñarles.

---

<sup>55</sup> Definición de museo. (2021). Página visitada el 23/05/2021

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

<sup>56</sup> Kendall Adams, G. (02/03/2021). Ideological Rift persists as ICOM Restarts MUSEUM definition Consultation. Página visitada 23/05/2021.

<https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2021/03/ideological-rift-persists-as-icom-restarts-museum-definition-consultation/#>

<sup>57</sup> Staatliche Museen zu Berlin. (2016). Irakisch-deutscher Fachdialog „Iraq's cultural Heritage at archaeological sites and museums". Página visitada 23/05/2021.

<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/vorderasiatisches-museum/collection-research/research/irakisch-deutscher-fachdialog-iraqs-cultural-heritage-at-archaeological-sites-and-museums/>

Volviendo al tema de posibles restituciones, sobre todo en el caso de obras arquitectónicas; ¿de quién hablamos al hablar de herederos? ¿de naciones? ¿de individuos? ¿A quién serían restituidas las obras? Muchas naciones modernas no existían en el momento de la creación de los objetos de arte, por lo que no existe necesariamente una civilización contemporánea que sea heredera directa de aquella que creó las obras, contrariamente a los herederos directos de los judíos europeos a los que les fueron arrebatadas sus obras de arte o fueron forzados a venderlas a precios irrisorios para poder escapar del territorio. Pongamos a la ciudad de Pérgamos como ejemplo: Pérgamos era una ciudad Griega de la región de Misia. A día de hoy la localización geográfica se sitúa en Anatolia, en Turquía. ¿Pertencen por tanto las obras encontradas en Pérgamo al actual estado griego, al turco, o a ninguno? Según el filósofo Kwame Appiah, el simple hecho de hablar de “propiedad cultural” tiene tintes imperialistas, ya que entra dentro de la doctrina de los derechos de propiedad que solemos asociar con corporativas internacionales como Disney.

“Hablar de patrimonio cultural suele acabar en la aceptación de un tipo de doctrina hiper restrictiva sobre derechos de propiedad (Lawrence Lessig lo llama “fundamentalismo de propiedad”) que normalmente asociamos con capital internacional: la corporación Disney, por ejemplo, quisiera poseer los derechos sobre Mickey Mouse en perpetuidad. Solo que las corporaciones apoyadas por los patrimonialistas son grupos culturales. En el nombre de lo auténtico, expandirían esta peculiaridad occidental y moderna, y el concepto de propiedad a todos los rincones del planeta. La visión es la de un paisaje cultural que consista en Disney Inc., y la Coca-Cola Company, desde luego, pero también Ashanti Inc., Navajo Inc., Maori Inc., Noruega Inc.: todos los derechos reservados”( Appiah, 2006:130).<sup>58</sup>

Appiah nos explica, con un toque de humor y una gran dosis de ironía, lo que en su opinión sería un absurdo: el que cada remanente cultural físico pertenezca exclusivamente a un pueblo, a un estado, a una nación, y lo hace reemplazando el concepto de propiedad privada por el de

---

<sup>58</sup> Traducción propia. Texto original: Talk of cultural patrimony ends up embracing the sort of hyper-stringent doctrine of property rights (property fundamentalism], Lawrence Lessig calls It) that we normally associate with international capital: the Disney Corporation, for instance, which would like to own Mickey Mouse in perpetuity.<sup>5</sup> It's just that the corporations that the patrimonialists favor are cultural groups. In the name of authenticity, they would extend this peculiarly Western, and modern, conception of ownership to every corner of the earth. The vision is of a cultural landscape consisting of Disney Inc. and the Coca-Cola Company, for sure; but also of Ashanti Inc., Navajo Inc., Maori Inc., Norway Inc.: All rights reserved.”

patrimonio cultural. Cada compañía, pueblo, o nación tendría el derecho exclusivo de tratar con *su* patrimonio cultural. Nadie más. James Cuno (2011) también se manifiesta en contra de las restituciones, y de definir a este tipo de museos como imperialistas, al defender al museo enciclopédico; considera que, al permitir el acceso a todo tipo de personas a arte de todas partes, permite que sepamos que compartimos una sola historia humana. Desde su punto de vista, el museo nos invita a pensar por nosotros mismos. Cuno considera además que los europeos hemos desarrollado una herencia intelectual que es “universalmente válida”<sup>59</sup>. Por su lado, Todd Porterfield, profesor de historia del arte en la Universidad de Nueva York, une la creación de la institución moderna del museo con la creación del discurso civilizador, reivindicando que “la civilización es el discurso que da forma y significado a la disciplina de la Historia del Arte, al museo moderno, y a los conceptos de Oriente y Occidente”<sup>60</sup>. Claro que lo que comienza con lo que pareciera ser una crítica del museo moderno acaba siendo una alabanza. Porterfield critica la existencia de los museos mientras no fueron accesibles al público en general, y a la vez considera que, en cuanto abrieron sus puertas, sus contribuciones ayudaron al éxito de hoy de la escuela y de las artes, y se convirtieron incluso en líderes de la civilización. Su uso del término “civilización” en este contexto no tiene las connotaciones negativas que podríamos imaginarnos, ya que para él es una fuerza que lidera el movimiento hacia el futuro, ordenando el caos, y permitiendo una comunicación transparente y racional entre los seres humanos.

En la otra cara de la luna se encuentran arqueólogos como Ignacio Rodríguez Temiño, que opinan que “mientras más capacidad económica y conocimiento de otras civilizaciones se tiene en los países más desarrollados, más se afanan por poseer aquello que les despierta curiosidad o gusto por lo exótico”<sup>61</sup>. Rodríguez Temiño también sugiere que los museos, gracias a sus discursos estereotipados sobre objetos fuera de contexto, son en gran parte responsables de las tendencias al expolio de los “coleccionistas”. Y es que, según las teorías postcoloniales del mundo anglosajón, hay una relación de complicidad entre “el proyecto científico, económico y político de la modernidad europea con las relaciones coloniales de poder establecidas desde el

---

<sup>59</sup> Carrier, David. 2012. Museums Matter: In Praise of the Encyclopedic Museum; Who Owns Antiquity: Museums and the Battle Over Our Ancient Heritage. p.501

<sup>60</sup> Todd Porterfield, “Peace, the Museum, and Globalization, 1800/2014,” *Stedelijk Studies* (Esmee <https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2014/11/Stedeijk-Studies.png>, February 19, 2019), <https://stedelijkstudies.com/journal/peace-museum-globalization-18002014/>.

<sup>61</sup>Rodríguez Temiño, Ignacio, El expolio del patrimonio. La arqueología herida. En: Del ayer para el mañana. Medidas de protección del patrimonio, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid (2004), p 336

siglo XVI y los imaginarios allí generados”<sup>62</sup>. Siguiendo esta línea de pensamiento encontramos a Nur Svencan, una economista y escritora que afirma que la clasificación y colocación de objetos en las exhibiciones actuales demuestran la existencia de una asimetría de poder que lleva a la tergiversación de las culturas no occidentales expuestas. Svencan considera que el que exista un especialista seleccionando qué objeto representa a una población entera o incluso una geografía implica que asumimos que un sujeto occidental tiene la capacidad de reconocer la valía e identidad histórica de un objeto y otorgárselo al exponerlo en un museo. La consecuencia directa de dicho acto es la negación de matices y diferencias culturales de aquellas culturas que pretenden representar<sup>63</sup>.

### VIII. El caso del Humboldt Fórum

Sería fácil desestimar al Pérgamo por ser un museo concebido por un monarca y acabado por un dictador; sus condiciones de “nacimiento” no son necesariamente condiciones que denoten movimiento y modernidad. Hagamos por tanto una pequeña comparativa con el museo más moderno o nuevo de Alemania. Un museo nacido en plena democracia y tras 75 años de paz.

El Humboldt Fórum es un museo que abrió sus puertas a mediados de diciembre del 2020. Lo hizo de forma virtual debido a las restricciones impuestas por la pandemia, permitiéndonos observar a directores, comisarios y políticos durante el evento online<sup>64</sup>. Hay varias cosas que llaman la atención al hablar del Humboldt: la primera es su nombre, lo han llamado “foro” y no “museo”. La segunda es que le han dado el nombre de Wilhem von Humboldt y de Alexander von Humboldt (el segundo siendo un hombre del que se rumorea que estaba en contra de la repatriación de obras expoliadas<sup>65</sup>), y la tercera, es que el museo más moderno de Alemania (y probablemente de Europa), expone las colecciones etnográficas de arte “asiático”, de “las Américas”, y “africano” de las colecciones prusianas.

---

<sup>62</sup>Castro-Gómez, Santiago. (2018). [Http% 3a% 2f% 2fwww.historystudies.net% 2fdergi% 2f% 2fbirinci-dunya-savasinda-bir-asayis-sorunu-sebinkarahisar-ermeni-isyani20181092a4a8f.pdf](http://3a%2f%2fwww.historystudies.net%2fdergi%2f%2fbirinci-dunya-savasinda-bir-asayis-sorunu-sebinkarahisar-ermeni-isyani20181092a4a8f.pdf). *History Studies International Journal of History*, 10(7), p.155

<sup>63</sup>Sevencan, Nur. (2016, August 12). Non-Western Art in the Museum: Appreciation or Appropriation? Página visitada el 26/7/2020.

<https://medium.com/@nursevencan/non-western-art-in-the-museum-appreciation-or-appropriation-4b67390b1a6d>

<sup>64</sup> Berlin's newest Landmark. (2020). Página visitada 23/05/2021

<https://www.humboldtforum.org/en/>

<sup>65</sup> Se trata de comentarios que me han hecho varios expertos en arte alemanes durante nuestras conversaciones, pero no he podido encontrar un escrito que lo demuestre

Trocito a trocito, como dijo el caníbal. Se llama foro: un foro es, según la RAE, una “reunión de personas competentes en determinada materia, que debaten ciertos asuntos ante un auditorio que a veces interviene en la discusión”<sup>66</sup>. Un foro no necesita, por tanto, la exposición de objetos, solo un espacio que albergue al auditorio. Lo han bautizado en honor a los hermanos von Humboldt; uno era un diplomático, y el otro un naturalista y explorador del siglo XVIII-XIX, que aun siendo considerado un humanista, tiene una historia un tanto ambigua en lo que se refiere a su propia vida. Alexander von Humboldt colaboró activamente con las autoridades coloniales alemanas de su época, su opinión sobre el tema de la colonización nunca fue aclarada, e incluso reconoció llevarse de vuelta a Alemania, de forma cuestionable, reliquias pertenecientes a los indígenas que se encontró en sus viajes<sup>67</sup>. Finalmente, las colecciones prusianas. Es difícil hablar de las colecciones prusianas sin hablar de los monarcas prusianos, y por tanto conseguir separar de algún modo las colecciones de la política de su época. Si a esto le unimos el primer punto de la contienda (un foro no necesita objetos), resulta fácil entrever por qué la construcción / restauración del edificio y la apertura del foro han suscitado tanta crítica e incluso oposición<sup>68</sup>.

¿Como podemos hablar de avances en museos como el de Pérgamo, si los museos modernos repiten la Historia? ¿Son los museos una institución estancada?

En mi opinión, el Humboldt Fórum resulta problemático ya desde el nombre. La idea de llamarlo “foro”, aunque no nueva, es alentadora y resulta hasta moderna: nos habla de comunicación, de debates y de avanzar como conjunto. “Humboldt” habla del pasado, de la época colonial alemana y, sea o no razonable, de injusticias y de violencia.

En el evento de apertura retransmitido en directo por internet<sup>69</sup>, se habló varias veces del pasado colonial y de las manifestaciones ciudadanas en contra de la apertura de la nueva institución. O más bien se mencionó varias veces. El director general del foro, Hartmut Dorgerloh, pareció

---

<sup>66</sup> Asale, Rae. (2020). Foro: Diccionario de La Lengua española. Página visitada 23/05/2021

<https://dle.rae.es/foro>

<sup>67</sup> Zöpf, A. (2019). The controversy about the Humboldt Forum. How to Remember Postcolonial commemorative culture. Página visitada 23/05/2021

<https://www.grin.com/document/541184>

<sup>68</sup> Los berlineses llevan años criticando la restauración del edificio que ahora es el Humboldt debido a varias razones: el proyecto a resultado carísimo (644 millones de euros), ha tardado nueve años en completarse, la fachada es una mezcla arquitectónica de neoclasicismo y minimalismo que no parece gustarles a los berlineses, y el edificio es una reconstrucción del Berlinerschloß (palacio berlinés) imperial. Sus contenidos, al albergar las colecciones etnográficas prusianas, tampoco se han salvado de la crítica por parte de varias organizaciones anticolonialistas a lo largo de los años.

<sup>69</sup> Digital preview: ONLINE im Humboldt Forum. (2020). Página visitada 16/12/2020

<https://www.humboldtforum.org/en/programm/termin/online-en/digital-preview-16763/>

incomodarse cada vez que se aludía al tema. Lo zanjó con aceptar que, efectivamente, las colecciones etnográficas tienen un origen colonial. Listo. Entiendo que el gran evento de apertura de una institución no tiene por qué ser el momento para entrar en discusiones profundas sobre colonialismos y expolios, pero sí que opino que debería de haber hablado algo más del tema. Sobre todo, teniendo en cuenta que la historia de oposición al foro empezó a la vez que los planes para crearlo. No indagar más en el fondo del origen colonial de las obras obvia que por cada objeto existe una historia de violencia, y que no hacerlo justifica de algún modo que algunos tengamos acceso al patrimonio de otros, mientras que esos otros son mantenidos alejados tanto física como económicamente (Savoy, 2017). Es como un frenazo que se siente como un paso hacia atrás.

Las limitaciones del Humboldt Fórum nos invitan a plantearnos el rol del museo de Pérgamo, tanto vis a vis de Berlín y Alemania, como de Europa.

Varios capítulos atrás nos preguntamos si el museo de Pérgamo era o no representativo de la sociedad alemana actual. La respuesta sigue siendo difícil, puesto que, como ya hemos visto, lo es y no lo es a la vez. La cultura, del origen que sea, no es un agente, por lo que la existencia actual de las obras de Pérgamos (entre otros) en el museo de Pérgamo de Berlín puede, al menos en parte, ser considerada legítima y representativa de la civilización que la rodea. Asimismo, la Historia alemana es representada por la existencia de museos como el Pérgamo, que muestran la cara imperialista y colonialista de los siglos XIX y XX, y que ha de ser enseñada y recordada.

## IX. Conclusiones

El museo de Pérgamo es una institución curiosa, compleja, y tremendamente confusa. Es un museo abiertamente universalista, y por lo tanto refleja las peculiaridades europeas heredadas del siglo de las luces. Fue comenzado por un monarca, pausado durante una república y acabado por un dictador. No presenta necesariamente el punto de vista de las civilizaciones que exhibe; solo describe la obra expuesta, intentando describir brevemente el contexto social que la rodeó originalmente. No hay matices, no hay antecedentes, no hay evolución. El que una sala contenga un pedazo de la Alhambra, y la de al lado una parte del mercado de Mileto, sin explicaciones sobre el porqué de la localización vecina de dichas obras, solo añade confusión al visitante, que no parece preguntarse por qué las contradicciones que observa dentro de un solo edificio no acaban de resultarles extrañas del todo.

Sigue exhibiendo una tendencia que tacharé de arrogante, al mostrarnos culturas pasadas desde el punto de vista “civilizado”; y eso que en ocasiones ni siquiera ha reconstruido la obra piedra a piedra, sino siguiendo el gusto del arqueólogo que se encargara de reconstruirla (como en el caso del Altar de Pérgamo, cuyos frisos se reconstruyeron dónde más convenía, y no dónde debían). No deja de ser un ejemplo de transición entre la idea colonial con la que se fundaron los museos, y su labor en pleno siglo XXI. Un ejemplo de transición que se ha quedado un poco atrasado, ya que el Pérgamo sigue ocultando tanto el cómo adquirió sus obras, como la pérdida de información histórica, cultural y social asociadas al tema de los saqueos que las descubrieron. La declaración de objetivos del museo es clara: se trata de proteger y ampliar las colecciones prusianas; no de educar, exhibir, o fomentar discusiones sobre las obras que contiene.

A día de hoy el museo de Pérgamo ya no reivindica que sus colecciones pertenezcan y representen a la población alemana. Es un museo que reconoce, aunque sea sin profundizar en ello, que el origen de las obras que expone es, al menos, cuestionable. Es un museo que organiza proyectos para ayudar a los museos de otras naciones a ponerse al día. Claro que la documentación de dichos proyectos es tremendamente difícil de encontrar, y en ningún momento se trata de expertos extranjeros en el Pérgamo. La balanza del experto europeo en el extranjero sigue inclinada hacia el mismo lado: el del experto civilizador. También se trata de un museo que normaliza ese statu quo en el que los visitantes acaban por no cuestionarse porqué se encuentran en Berlín tantas obras helenísticas. Y esto, lo hace apoyándose en otros museos del estilo que se encuentran desperdigados por Europa y por América del Norte.

La perspectiva al empezar este estudio era local, nacional, y europea, pero tal vez debería de ser un estudio a nivel global. Al fin y al cabo las problemáticas que nos presenta el Pérgamo son problemáticas que entran dentro del campo de la política internacional. Hay, en mi opinión, una necesidad de introspección. Tal y como dice la profesora Savoy “es necesario prestar una atención extrema, constante, y crítica, a las voces de todos aquellos que, desde el interior de Europa como desde su exterior, hacen del patrimonio un juego político”<sup>70</sup> (Savoy, 2017 :81).

A lo largo de este trabajo hemos visto como los museos, que en muchos casos se pretenden instituciones supranacionales, están lejos de serlo.

---

<sup>70</sup> Traducción propia. Texto original: : “c’ est prêter une attention extrême, constante et critique aux voix de tous ceux qui, à l’intérieur de l’Europe et à l’extérieur d’elle, font du patrimoine un enjeu politique »

Es tremendamente fácil confundir los conceptos de “cultura” con “nacionalidad”, y por tanto con fronteras y diferencias. A la vez, el museo de Pérgamo es un museo declarado patrimonio de la humanidad, por lo que oficialmente se trata de una institución que debería de ser contraria a cualquier tipo de frontera o nacionalismo: sus colecciones nos pertenecen a todos. Claro que el discurso sobre el patrimonio es una espada de doble filo:

“Desde su formulación como concepto ligado a la modernidad, y muy especialmente al concepto de ciudadanía republicana, el concepto de patrimonio ha vehiculado discursos sociales sobre la identidad colectiva, sobre la delimitación de fronteras territoriales y sobre la posición de la comunidad imaginada en la Historia. Las instituciones patrimoniales, y especialmente los museos, han venido siendo espacios transmisores y reproductores de esos discursos, y ello no solamente en el plano de la transmisión de contenidos, es decir, en su función pedagógica, sino sobre todo como espacios de disciplina del público mediante la inculcación de prácticas corporales y perspectivas.” (Iniesta, 2009: 471).

Tras tantos años desde la adquisición de las obras, y teniendo en cuenta la inestabilidad de los estados a los que pertenecerían, y su momentánea incapacidad para ocuparse de dichas obras, podría argumentarse que, al menos de momento, dichas obras están más protegidas en el museo de Pérgamo. Podría decirse que el museo lucha contra la pérdida material del pasado, habiéndose reconstruido tras dos bombardeos y restaurado todo aquello que sobrevivió.

Como dice Kwame Appiah, un filósofo anglo-ghanés en su obra “Whose Culture is it Anyway?” (2006: 126) “si el argumento a favor del patrimonio cultural es que el arte pertenece a la cultura que le da significado, entonces la mayor parte del arte no pertenece a una cultura nacional”, y el que puedan ser admiradas por millones de visitantes al año y ser restauradas y conservadas son argumento suficiente para aceptar que el museo más visitado del país más poderoso de Europa, sea un museo que ejemplariza la visión colonial del siglo pasado, y la normalización de dicha visión en el siglo actual.

Este punto resulta problemático: como vimos anteriormente, si el patrimonio cultural es patrimonio de todos, no hay ninguna razón por la que las obras expuestas en el Pérgamo o en el Humboldt Fórum deban de quedarse en Alemania. Si pensamos en el patrimonio desde un punto de vista global, tal vez deberíamos de adaptar los argumentos y empezar a hablar de posibles reparticiones en vez de restituciones, y tratar así de desatascar no solo la conversación



alrededor del tema del expolio, sino desatascar la forma en que los museos como el Pérgamo presentan las obras que tienen.

Con todo el museo de Pérgamo parece estar intentando modernizarse a través de guías comisariadas por internet y colaborando con instituciones no gubernamentales que intentan ayudar a integrar a las poblaciones inmigradas en los últimos años. Sus esfuerzos son aún limitados, pero son un comienzo. Tal vez el que los museos se conviertan en instituciones supranacionales sea una buena idea; “aun somos los herederos de ese estilo que implica que uno es definido por una nación, que a su vez deriva su autoridad de una tradición supuestamente continua” (Said, 2014: 31)<sup>71</sup>. Si se rompen los lazos que atan los museos a las naciones tal vez podamos hablar de las realidades incómodas que de momento limitan su potencial.

---

<sup>71</sup> Traducción propia. Texto original: “We are still the inheritors of that style by which one is defined by the nation, which in turn derives its authority from a supposedly unbroken tradition”

## X. Bibliografía seleccionada

### Libros

Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE

Appiah, K.A. (2006). Whose culture is it, anyway?. En: K.A. Appiah *Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers*. P.115-36. Nueva York. Ed. Norton

Basu, P. (2017). *The inbetweenness of things*. Londres: Ed. Bloomsbury Academic.

Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: history, theory, politics*. Londres: Ed. Routledge

Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press

Carman, J. (2005). *Against cultural property: archaeology, heritage and ownership*. Londres. Ed. Duckworth

Clifford, J. (1998). *The predicament of Culture*. Cambridge: Ed. Harvard University Press.

Cuno, J. (2011). *Museums matter: in praise of the encyclopaedic museum*. Chicago: Ed. University of Chicago Press

Curtis, N.G.W. (2006). Universal museums, museum objects and repatriation: the tangled stories of things. En: *Museum Management and Curatorship* 11(1): p. 79-82.

Díaz de Rada, A. (2010). *Cultura, antropología y otras tonterías*. Madrid: Ed. Trotta

Fiskesjö M. (2014). *Universal Museums*. En: Smith C. (eds) *Encyclopedia of Global Archaeology*. Nueva York: Ed. Springer.

García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En: E. Aguilar Criado (Ed.) *Patrimonio etnológico. Nuevas Perspectivas de Estudio*. Sevilla: Consejería de Cultura – Junta de Andalucía. pp. 16-33.

Gombrich, E. H. (1999). *Norma y forma, estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Ed. Debate S.A.

Handler, R. (1991). Who owns the past? History, Cultural Property and the Logic of Possessive individualism. En: Williams, B. *The Politics of Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press. pp. 63-74.

Hitler, A. (1925). *Mein Kampf*. Berlin: Ed. Franz Eher Nachfolger

Iniesta, M. (2009). Patrimonio, ágora, ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas. En: Vinyes, R. *El Estado y la memoria*. Barcelona: RBA Libros. Pp. 467-499.

Jolibert, B. (2007). *La Révolution française et le droit des femmes à l'instruction. Résumé d'une désillusion*. La Réunion: Ed. IUFM

Larsen, M. T. 243.(1989). Orientalism and the Ancient Near East. En: Harbsmeier, Michael (Hg.): *The humanities between art and science. Intellectual developments 1880-1914*. Copenhagen: Center f. Research in the Humanities, pp. 181–202.

Lydon & U. Rizvi (2003). *Handbook of postcolonialism and archaeology*. Walnut Creek: Left Coast Press. pp.303-310.

Müller, T. (2017). Völkish and Anti-Democratic Thought before 1933. En: Knigge, V. 2020. *Exhibition Book*. Buchenwald: Wallstein

Pratt, M. L. (1999). Arts of the Contact Zone. En: *Ways of Reading*. Nueva York, NY: David Bartholomae & Anthony Petrosky. 5a ed. pp.1-9.

<https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:c0d3cfcd-961c-4c96-b759-93007e68e1f0/Arts%20of%20the%20Contact%20Zone.pdf>

Préssensé, E. (1889). *L'église et la révolution française, histoire des relations de l'église et de l'état de 1789 à 1814*. Paris: Ed. Librairie Fischbacher

Prott, L.V. (2009). *Witnesses to history: a compendium of documents and writings on the return of cultural objects*. Paris: UNESCO

Quatremère de Quincy, M.A.-C. (1989). *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art; suivi de, Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*. Paris: Fayard

Rodríguez Temiño, I. (2004). El expolio del patrimonio. La arqueología herida. En: *Del ayer para el mañana. Medidas de protección del patrimonio*. Valladolid. Ed. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. pp.303-349.

Seton-Watson, H. (1977). *Nations and States. An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*. Boulder: Ed. West-view Press

Said, E. (1978). *Orientalism*. The University of Michigan. Michigan: Ed. Parthenon Books

Said, E. (2014), *Culture and Imperialism*. London: Ed. Vintage Digital

Savoy, B.(2017). *Objets du désir, désir d'objets*. Domont : Ed. fayard

Tilley, C. 1999. *Metaphor and Material Culture*. Oxford: Blackwell

Zöpf, A. (2019). *The controversy about the Humboldt Forum. How to Remember Postcolonial commemorative culture*. Berlin: Hausarbeit

### Revistas

Basu, P. (2011). "Object diasporas, resourcing communities: Sierra Leonean collections in the global museumscape." En: *Museum Anthropology* 34/1: 28–42.

Boutier, J., Yves, S. (2014). Florence (1200-1530) : La réinvention de la politique. En: *revue française de science politique*. V.64, n°6, pp. 1139-1156.

Birken, L. (1994). Volkish Nationalism in Perspective. En: *The History Teacher*, 27(2), 133-143. doi:10.2307/494715

Carrier, D. (2012). Museums Matter. En: *Praise of the Encyclopedic Museum; Who Owns Antiquity: Museums and the Battle Over Our Ancient Heritage*. Comisario: The Museums Journal

Castro-Gómez, S. (2018). History Studies. En: *International Journal of History*, 10(7). p.241-264.

doi:10.9737/hist.2018.658. [Http%3a%2f%2fwww.historystudies.net%2fdergi%2f%2fbirinci-dunya-savasinda-bir-asayis-sorunu-sebinkarahisar-ermeni-isyani20181092a4a8f.pdf](http://www.historystudies.net/dergi/birinci-dunya-savasinda-bir-asayis-sorunu-sebinkarahisar-ermeni-isyani20181092a4a8f.pdf).

Curtis, N.G.W. (2005). A continuous process of reinterpretation: the challenge of the universal and rational. Con respuesta de N. MacGregor & J. Williams: "The encyclopaedic museum: enlightenment ideals, contemporary realities". En: *Public Archaeology* 4(1): p.50-56; 57-59.

Cordero Quinzacara, E., & Aldunate Lizana, E. (2008). Evolución histórica del concepto de propiedad. En: *Revista de estudios histórico-jurídicos*, (30), 345-385. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552008000100013>

- Fiskesjö, M. (2007). The trouble with world culture: recent museum developments in Sweden. En: *Anthropology Today* 23 (5): p.6-11.
- Glaserfeld, Ernst von. (1985). "Reconstructing the Concept of Knowledge." En: *Archives de Psychologie* (53): 91–101.
- Ha, N. (2014). "Perspektiven urbaner Dekolonisierung: Die europäische Stadt als 'Contact Zone'." sub\urban. En: *Zeitschrift für kritische Stadtforschung* 2(1): 27–48.
- Herzfeld, M. (2012). Whose rights to which past? Archaeologists, anthropologists and the Ethics of Heritage in the Global Hierarchy of Value. En: Shankland, D. Ed., *Archaeology and Anthropology: Past, Present and Future*. Oxford: Berg. pp. 41-64.
- Huircapán, D., Jaramillo, A., & Acuto, F. (2017). Reflexiones interculturales sobre la restitución de restos mortales indígenas. En: *Cuadernos Del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 26(1), 57-77.
- Koselleck, R. (1996). A Response to Comments on the Geschichtliche Grundbegriffe. En: *The Meaning of Historical Terms and Concepts. New Studies on Begriffsgeschichte*, ed. Lehmann, H., y Richter, M. 59–70. Washington, D.C.: German Historical Institute.
- Macdonald, S. (2016). "New Constellations of Difference in Europe's 21st-Century Museumscape." En: *Museum Anthropology* 39 (1): 4-19.
- Mathur, S. (2005). Museums and globalization. *Anthropological Quarterly* 78(3). p. 697-708.
- Muñoz Corvalán, L., & Ruiz Llamas, G. (diciembre 2003). El arte de enseñar a través del arte: El valor didáctico de las imágenes románicas. En: *Educatio*, 20-21, pp. 227-244. doi:file:///C:/Users/alexg/Downloads/137-Texto%20del%20art%C3%ADculo-618-1-10-20070328.pdf
- O'Neill, M. (2004). Enlightenment museums: universal or merely global? En: *Museum and Society* 2(3). p.190-202.
- Piñel López, R. (2016). Consecuencias de la II Guerra Mundial para el arte alemán. En: *Revista de Filología Románica*, 33 (Número especial), 227-237. doi:https://doi.org/10.5209/RFRM.55875

Bakkor, H. (2011). Zur Repräsentation von Geschichte und Kultur des Alten Orients in großen europäischen Museen: Die Analyse der Dauerausstellungen in den vorderasiatischen Museen im Louvre, British Museum und Pergamonmuseum. Berlin: Freie Universität Berlin.

Paredes Goñez, B. (2015). “¡No estamos muertos!” Voces Mapuche Lafkenche del Bío-Bío: Valoración y efectos de la práctica arqueológica y antropológica física. (tesis no publicada). Universidad de Concepción, Chile.

Rodriguez, M. E. (2010). De la extincion a la autoafirmación: Procesos de visibilización de la comunidadTtehuelche Camusu Aike (disertación doctoral no publicada). Georgetown University.

#### Entrevistas y artículos en periódicos online:

Häntyschel, J. (20 julio 2017). “Das Humboldt-Forum ist wie Tschernobyl“. Süddeutsche Zeitung Entrevista a Bénédicte Savoy. Página visitada el 20/7/2021 En: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/benedicte-savoy-ueber-das-humboldt-forumdas-humboldt-forum-ist-wie-tschernobyl1.3596423?reduced=true>

Memarnia, S. (7 octubre 2017). “Das Humboldt-Forum sollte viel proaktiver werden“. Die Tageszeitung. Entrevista a Katharina Schramm. Página visitada el 10/4/2021. <http://www.taz.de/!5452183>

Steffes-Halmer, A. (28 marzo 2021). Benin-Bronzen: Kunsthistorikerin Savoy Spricht von "kulturellem Mauerfall". Entrevista a Bénédicte Savoy. Página visitada el 30/03/21: <https://www.dw.com/de/benin-bronzen-r%C3%BCckgabe/a-57008055>

Bernau, N. (6 noviembre 2017). “Humboldt-Forum: Direktion oder Sammlungsleitung?” Berliner Zeitung. Página visitada el 20/03/21. <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/humboldt-forum-direktion-oder-sammlungsleitung--28776080>.

Blakemore, E. (03/06/2019). El tratado de Versalles puso fin a La Primera Guerra Mundial y desató la Segunda.

<https://www.nationalgeographic.es/historia/2019/06/el-tratado-de-versalles-puso-fin-la-primera-guerra-mundial-y-desato-la-segunda>

Falkenstein, M. (30/10/20202020). Objektgeschichte: Mutterkreuz. En:

<https://www.historisches-museum-bielefeld.de/2020/10/30/objektgeschichte-mutterkreuz/>

Kendall Adams, G. (02 marzo 2021). Ideological Rift persists as ICOM Restarts MUSEUM definition Consultation.

<https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2021/03/ideological-rift-persists-as-icom-restarts-museum-definition-consultation/#>

Porterfield, T. (19 febrero 2019). “Peace, the Museum, and Globalization, 1800/2014.” Stedelijk Studies. Esmee <https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2014/11/Stedelijk-Studies.png>, Página visitada el 06/5/2021. <https://stedelijkstudies.com/journal/peace-museum-globalization-18002014/>.

Sevencan, Nur. (12 agosto 2016). Non-Western Art in the Museum: Appreciation or Appropriation?. Página visitada el 20/6/2020.

<https://medium.com/@nursevencan/non-western-art-in-the-museum-appreciation-or-appropriation-4b67390b1a6d>

Schuster, Peter-Klaus. (2004). *Noticias del ICOM. Enfoques n°1*

[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/ICOM\\_News/2004-1/SPA/p4-5\\_2004-1.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-1/SPA/p4-5_2004-1.pdf)

Speer's architectural Work, 1932-1942. (s.a.).

<https://speerhscguide.weebly.com/speers-architectural-work-1932-1942.html>

#### Páginas web consultadas:

Fundación alemana para la recuperación de arte perdido:

<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/EN/Start/Index.html>

Humboldt Forum: <https://www.humboldtforum.org/en/>

Digital preview: ONLINE im Humboldt Forum. (2020). Página visitada 16/12/2020

<https://www.humboldtforum.org/en/programm/termin/online-en/digital-preview-16763/>

ICCROM: <https://www.iccrom.org/>

ICOM: <https://icom.museum/en/>

Isla de los Museos: <https://www.museumsinsel-berlin.de/en/buildings/pergamonmu>

Museo de Pérgamo:

<https://www.berlin.de/en/museums/3108456-3104050-pergamonmuseum.en.html>

<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/pergamonmuseum/home.html>

<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/vorderasiatisches-museum/aboutus/about-us.html>

Página de turismo de Berlín: <https://www.visitberlin.de/en/pergamon-museum>

Proyecto Multaka: <https://multaka.de/en/project-2/>

Real Academia de la Lengua Española. (2020): <https://dle.rae.es/foro>

Staatliche Museen zu Berlin:

<https://artsandculture.google.com/search/exhibit?p=pergamonmuseum-staatliche-museen-zu-berlin>

Staatliche Museen zu Berlin. (2016). Irakisch-deutscher Fachdialog „Iraq's cultural Heritage at archaeological sites and museums".

<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/vorderasiatisches-museum/collection-research/research/irakisch-deutscher-fachdialog-iraqs-cultural-heritage-at-archaeological-sites-and-museums/>

Imágenes por orden de aparición:

Zscharnt, U. Chipperfield Architects. Fachada sur del museo de Pérgamo de la galería James Simon. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/chipperfield-bau-in-berlin-james-simon-galerie-wird-endlich-eroeffnet/24571612.html>

bpk / Lehnartz, K©. Vista aérea de la Isla de los Museos desde el noroeste.

<https://globetrotter.blog/tag/berlin/>

Altar de Pérgamo y acrópolis. Dibujo de Friedrich Thierch, 1882. Imagen tomada del artículo del artículo de Laura Fernández del 13/04/2016 en el National Geographic: Pérgamo, la ciudad que quiso competir con Atenas. Página visitada el 12/06/2021.

[https://historia.nationalgeographic.com.es/a/pergamo-ciudad-helenistica-que-quiso-competir-atenas\\_10262](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/pergamo-ciudad-helenistica-que-quiso-competir-atenas_10262)



Nieve sobre el Altar de Pérgamo, hacia 1945. Colección privada de los museos estatales de Berlín. Imagen tomada de la web oficial del SMB. Archivo central. AV 448.

[https://proxy.europeana.eu/2064108/Museu\\_ProvidedCHO\\_Antikensammlung\\_Staatliche\\_Museen\\_zu\\_Berlin\\_DE\\_MUS\\_814319\\_1016992?view=http%3A%2F%2Fwww.smb-digital.de%2FmuseumPlus%3Fservice%3DImageAsset%26module%3Dcollection%26objectId%3D1016992%26resolution%3DSuperImageResolution%231479032&disposition=inline&api\\_url=https%3A%2F%2Fapi.europeana.eu%2Fapi](https://proxy.europeana.eu/2064108/Museu_ProvidedCHO_Antikensammlung_Staatliche_Museen_zu_Berlin_DE_MUS_814319_1016992?view=http%3A%2F%2Fwww.smb-digital.de%2FmuseumPlus%3Fservice%3DImageAsset%26module%3Dcollection%26objectId%3D1016992%26resolution%3DSuperImageResolution%231479032&disposition=inline&api_url=https%3A%2F%2Fapi.europeana.eu%2Fapi)

Puerta del mercado romano de Mileto en el museo de Pérgamo, hacia 1945. Colección privada de los museos estatales de Berlín. Imagen tomada del blog Museums and the city.

<https://blog.smb.museum/invasion-auf-der-insel-75-jahre-kriegsende-auf-der-museumsinsel/>

Zigler, Adolf. Antes de 1937. Die vier Elemente. Feuer, Wasser und Erde, Luft. Imágen tomada de la Bayerische Staatsgemäldesammlungen, colección Moderner Kunst in der Pinakothek der Moderne, Munich. Inv. Nr. 11925 <https://www.pinakothek.de/en/node/8334>

Thorak, Josef. 1937. "Kameradschaft". Fotografía del periódico Süddeutsche Zeitung del 10 de Junio de 1937. La escultura se encontraba en la entrada al pabellón Alemán en Paris durante la exposición universal de 1937. Imagen del archivo Alamy.

<https://www.alamy.de/stockfoto-josef-thorak-kameradschaft-36993357.html>

Grosz, Georg. 1923. Siegfried Hitler. Apareció en la revista die Pleite el 9 de noviembre de 1923. Imagen tomada de Shirn Kunsthalle Frankfurt. (2017). Glanz und elend in der Weimarer Republik.

<http://www.schirn.de/glanzundelend/digital/de>

Russo, Ivan. 2019. Sala del Cinquecento del Palazzo Vecchio. Imagen tomada de: Tagliabue, F. (3/12/2019). Al Salone dei Cinquecento splende Nuova luce.

[https://www.luceweb.eu/2019/12/30/\\_trashed-3/](https://www.luceweb.eu/2019/12/30/_trashed-3/)

S. a. 2021. Reichsparteitagsgelände de Núremberg. Imagen tomada de la página oficial de turismo de Núremberg.

<https://tourismus.nuernberg.de/sehen/sehenswuerdigkeiten/location/ehemaliges-reichsparteitagsgelaende/>

S. a. septiembre 1937. Mitin político en el Reichsparteitagsgelände de Núremberg. Imagen tomada del Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst. Archivo central, imagen 183-C12701

[Der grosse Appell des Reichsarbeitsdienstes auf dem Zeppelinfeld.]

<https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?yearfrom=1937&yearto=1937&query=&page=34>