



El desconcert del Museu d'Art de Catalunya, oficialment dit MNAC

EDUARD RIU-BARRERA
Arqueòleg i historiador

1

1. Vestíbul d'entrada del MNAC. Fotografia: MNAC

El presente escrito examina de forma crítica el Museu d'Art de Catalunya (oficialmente llamado MNAC), y lo sitúa en el ambiente de insensibilidad contemporánea hacia el arte antiguo y medieval. El museo es observado a partir de dos de sus aspectos esenciales. El primero es la colección de arte románico, y en especial la de pintura al fresco, que se reconoce como excepcional dentro del contexto internacional. De este fondo se destaca el inmovilismo cultural de la presentación de Gae Aulenti, que diluye las obras dentro de espacios confusos e intrascendentes. Por otro lado, se hace observar la equívoca sobrevaloración de la colección Thyssen-Bornemisza, que es un discreto fondo de tono provinciano, con el cual se altera el discurso y se rebaja la categoría del museo. Éste tiene, como puntos fuertes, el arte medieval, y en especial el románico, así como el modernismo, que constituyen su gran fortuna y lo hacen importante en el concierto de los museos del mundo. En este sentido, se destaca la pérdida de independencia del centro propiciada por el incomprensible patronazgo ministerial, que lo arrincona a la periferia del orden cultural español y entorpece su merecida y necesaria internacionalización

This article, casting a critical eye over the Museu d'Art de Catalunya (or MNAC as it is officially known), places it within the contemporary current

INCIPIT

Els museus que acullen i exhibeixen l'art d'èpoques passades compleixen una comesa extremament digna, que no els ha d'averkonyir ni confondre. Tanmateix resulta que des de sectors prou significats aquests establiments són tinguts per empreses dubtoses, gairebé reprovables. No hi saben veure altre cosa que caducitat i estancament. Només són capaços de trobar-hi dogmatisme imperatiu i discurs unívoc, alhora que exaltació nacional o imperial. És ben cert que n'hi ha força, de tot això, però encara que l'avversió moderna contra els museus s'abrigui en la radicalitat per lluir un bon to, no pot amagar que sorgeix d'una esfera més profunda que la política. El seu origen es troba en una insensibilitat densa i essencial envers tot allò que no sigui actualitat. D'aquesta qualitat essencial del present cultural en surt una despreocupació gèlida cap a les obres antigues, que en més d'una ocasió arriba fins a l'enemistat oberta i manifesta. Així, hi ha col·leccions magnífiques d'alguns museus o museus sencers que pels seus continguts s'han convertit en una nosa, en un càrrega de molt mal portar. Aquesta incomoditat envers la història artística es troba tan fora com dins dels museus, fins i tot en els seus equips directius, tècnics i patrons. Els resultats són prou evidents en uns museus sense ànima, faltats de convicció, porucs i avergonyits.

A més dels museus, el «presentisme» impregna molts altres ambients culturals esdevinguts totalment freds, indiferents o ignorants envers la llarga experiència humana, sigui literària, plàstica o de qualsevol altra índole.

of insensitivity towards Ancient and Medieval art. The museum is observed from two essential aspects. The first is its collection of Romanesque Art, particularly fresco painting, recognised as exceptional in the international context. This collection is used to illustrate the cultural immobility of the presentation by Gae Aulenti, which dilutes the works in a series of confused and insignificant spaces. The second is the unfortunate over-valuation of the Thyssen-Bornemisza Collection, a modest collection with a provincial approach, altering the museum's discourse and undermining its prestige. Its strong points are its Medieval art, in particular the Romanesque, and Catalan Modernisme, which constitute its greatest wealth and give it its standing among world museums. In this respect, the article signals the centre's loss of independence, brought about by an incomprehensible ministerial patronage that consigns it to the periphery of the Spanish cultural order, obstructing the internationalisation that it both needs and deserves.



le. La història ha deixat de merèixer atenció, sobretot artísticament, tombada per un «actualisme» que només es fixa en el temps més immediat i convergeix en obsolet tot el que li queda enrere. D'ençà de l'esgotament dels historicismes en el primer Nou-cents, les obres antigues o l'art vell no han deixat tan sols de servir de model i referència artística, sinó que l'atenció i la reflexió intel·lectual que generaven ha minvat continuadament, fins a tancar-se en el camp historiogràfic, fora del qual ni interessa ni es fa present. Ha estat arrabassada de l'experiència plàstica i s'ha reduït a objecte de mera disquisició històrica, volgudament freda i distant. Ras i curt, ha deixat de transmetre vibració o emoció estètica per a convertir-se en cosa inerta, tan fal·laçment exaltada com faltada d'afecte. Paral·lelament i contradictòria, s'atresora amb afany, un cop l'art s'ha transmutat en patrimoni; és a dir, en una herència atàvica que es carrega per obligació i cap convicció, sovint sense saber-hi trobar cap profit intel·lectual o sensible, només el benefici de l'explotació turística cultural. Tot des d'unes sensibilitats impermeables a les aportacions d'una llarga i continuada història, que fan del present un segment exclusiu, i artísticament impàvids envers les produccions que els precedeixen.

UN MUSEU DE PINTURA ROMÀNICA AL FRESC

Hom entra al Museu d'Art de Catalunya pel gran vestíbul *beaux-arts* que, disposat amb recursos altiloqüents, va voler dotar de dignitat l'exposició artística per a la qual es va bastir el Palau Nacional, llavors de l'Exposició del 1929. L'expressió de la noble tasca de l'edifici es va fer amb pomposa i carrinclona magnificència, que passats els anys pot gairebé dir-se que compleix millor la seva comesa que no pas l'escabrós agençament recent. L'obra nova s'ha servit de la vella arquitectura sense saber sortir dels seus



ambients vacus o poc feliços, ampul·losos i mal proporcionats, que s'han lligat amb viaranys incomprensibles o improcedents. N'hi ha prou de situar-se en el tan mal resolt saló oval per copsar la desolació i la desconexió que hi ha entre les parts. Mal avinguda resulta també l'obra nova amb els fons del museu, sobretot amb aquells que són la seva principal vàlua, és a dir l'art romànic i el modernisme. Perquè, es digui el que es digui, tot observador format i ponderat remarca que són aquests els punts forts de l'establiment, i que la resta de col·leccions, tot i l'atenció que mereixen, no podran tenir mai la rellevància d'aquelles dues.

La relació escabrosa entre arquitectura i continguts no l'amaga, sinó que la fa ben manifesta, l'escanyat passadís que a mà esquerra porta del gran vestíbul cap a l'interior del museu. És així com un pas intranscendent, sense tensió, porta al primer ambient d'un dels més excepcionals i valuosos paisatges museístics que existeixen. Podria tractar-se d'un recurs efectista d'arribada, però no és pas així, perquè la primera i totes les restants sales de la col·lecció romànica són tractades amb completa falta d'èmfasi, per no dir manifesta incomprensió envers la transcendència d'allò que hostatgen. No hi ha millor il·lustració d'això que el gèlid agençament dels dos temples de Taüll, agreujat per un inversemblant accés a mitja alçada d'una nau lateral, que no fa altra cosa que trasbalsar-ne gratuïtament l'espai. Uns ambients mal disposats i esquifits són justament els que presenten la millor col·lecció que hi ha de frescos romànics. Perquè per avaluar degudament el museu cal constatar d'entrada que l'exposició de grans conjunts de pintura mural medieval és una cosa del tot excepcional en el panorama museístic universal. Cal tenir en compte que, per la seva pròpia naturalesa arquitectònica, els grans frescos són un objecte de museu molt infreqüent, ja sigui romànic o d'altra època, i en el cas de ser-ho encara

2 .Vista exterior del MNAC. Fotografia: MNAC

3. Sala dedicada al Modernisme . Fotografia: MNAC

resulta més estrany que es disposi en peces que en recreïn l'extensió i la disposició originals.

Ben diferent de la pintura moble, expressada sobre taules o llenços de forma definida i concreta, els frescos ornamentaven sense solució de continuïtat superfícies extenses que en el seu desenvolupament adoptaven les geometries variables de l'arquitectura. En el cas gens corrent que els frescos s'hagin extret del context propi, la seva exhibició s'ha pogut resoldre de moltes maneres, segons el grau d'adaptació o separació respecte de l'ambient original. En els frescos del museu barceloní ha existit un inusual esforç d'adaptació a la morfologia arquitectònica original. Primer, de forma simple en les presentacions de 1924 i 1934, i més endavant reproduint la complexitat d'alguns espais originaris en les exhibicions de 1973 i l'actual. La conseqüència ha estat la creació d'un conjunt de peces arquitectòniques a mida natural i destinades a ser exonerades pels frescos originals que corresponen fonamentalment a l'absis, però també als murs, les arcades i les columnes. En determinats casos, aquests elements s'han conjuminat per arribar a reproduir sectors importants d'alguns temples. Enlloc més hi ha res de semblant d'aquesta envergadura i qualitat, perquè, dels pocs museus amb importants col·leccions de frescos, la major part d'obra traspasada ha estat convertida en quadres facticis, és a dir retallada, fragmentada i transformada en imatges positivament convencionals i agençada d'acord amb els usos del modern ofici pictòric. Així es presenta una altra excepcional col·lecció de frescos, com és la de pintura pompeiana del Museu Arqueològic Nacional de Nàpols, on, com en altres museus amb fons pictòrics romans, només ha experimentat excepcionalment la reformulació dels espais pictòrics, mentre que la majoria de frescos són exposats sense context arquitectònic.

A Barcelona la recreació dins el museu dels espais pintats es deu a una conjunció entre la manera de fer del taller bergamasc dels Steffanoni, que va executar-ne les extraccions amb un implícit propòsit de reconstrucció, i l'interès del director de l'establiment, Joaquim Folch i Torres, per no fer-li perdre a la creació pictòrica el seu caràcter d'obra arquitectònica. D'aquesta manera prengueren forma les instal·lacions dels anys 1924 a la Ciutadella i del 1934 a Montjuïc, que foren seguides i consumades per la realitzada l'any 1973 per l'aleshores director Joan Ainaud de Lasarte. Tota la seqüència d'agençament va estar guiada pel mateix objectiu, progressivament desenvolupat, de fornir d'un context espacial els frescos mitjançant la seva ubicació en peces arquitectòniques de morfologia pròxima a l'original. Sempre va fer-se amb una formulació neutra, amb volums estilitzats i d'immaculada puresa, referents abstractes a l'edificació i ben apartats de la realitat construïda. Constitueixen unes representacions essencialistes, buides de contingències, d'acord amb el concepte antihistòric i transcendent d'espai arquitectònic tant en voga. Així doncs, la pin-

tura romànica pirinenca habita des del segon quart del Nou-cents en ambients radicalment contemporanis, d'irreal perfecció geomètrica i blancor espectral. Fora d'això, encara un nombre prou considerable de fragments inconnexos, o que no s'ha sabut enllaçar, es presenten a la manera de quadres ficticis, confusament emmarcats i composats. Val a dir, però, que la preocupació contextual dels frescos és una aportació ben pròpia del camp museogràfic, mentre que ha restat fora completament del «tractadisme» d'art, que en lloc de veure-hi unes obres vastes, sense solucions de continuïtat i determinades per espais concrets i únics, ha preferit observar-les com si fossin quadres reduïts, autònoms i sense ubicació definida, a imatge de la pintura moble.

La nova presentació de la col·lecció romànica inaugurada el 1995 ha estat deguda en bona mesura a l'arquitecta Gae Aulenti, i ha significat l'entrada en una nova i diferent etapa de la història del museu. Aquesta s'ha caracteritzat per la suspensió de la recerca de formes d'exhibició més acostades als espais primigenis i, en conseqüència, també de l'avenç que se n'obtenia en la coneixença i contemplació de les obres. En canvi, les coses s'han deixat com estaven, i només s'ha formulat de nou part del temple de Sant Joan de Boí, on s'hi deixaren d'incorporar importants fragments disponibles, mentre que part dels instal·lats foren malauradament mal interpretats. Altres conjunts han experimentat fins i tot una certa regressió, com els comentats abans dels dos temples de Taüll. En el nou agençament, els frescos han esdevingut peces d'un joc guiat per un objectiu merament pràctic, que consistia en encabir-los tots en un espai que de tan reduït resulta francament forçat. No ha existit cap pretensió de fer de la presentació un progrés historiogràfic ni tampoc una contribució a l'apreciació contemporània del romànic. Tanmateix, no està exempta de certa intenció d'efectisme esteticista, i en aquest sentit no és sobrer recordar la proposició d'instal·lar un absis pintat enmig del llac que havia de mullar el saló oval. Aquest botó mostra fins a quin punt la col·lecció ha estat incompresa, poc respectada i convertida en una mera anècdota per part d'una arquitecta que mai no va arribar a establir prou bona comunió amb les principals expressions artístiques servades pel museu. Una situació segurament estimulada pel fet que el seu preponderant i singular medievalisme l'allunya dels gustos dominants actualment.

La incomprensió va portar al desinterès i aquest va desembocar en l'immobilisme. Però conscient del cul-de-sac on es trobava, Gae Aulenti va cercar una sortida. Com que se sentia incòmoda davant dels frescos, va fixar-se en els darreres de les peces arquitectòniques, on va creure que l'anècdota constructiva de les armadures lígnies li aportava allò que l'art romànic no feia. Ningú no dubta que aquests elements tenen una notable bellesa plàstica i són una bona demostració de perícia artesana, però la seva reiterada exhibició resulta no només innecessària, sinó netament per-

niciosa. Ara, tant aquestes construccions com la pròpia fàbrica del Palau Nacional de 1929 conviuen obertament amb els espais pictòrics romànics i es juxtaposen per crear una notable confusió, que ha estat legitimada i exaltada per un discurs que lloa la confluència entre tres arquitectures divergents. Però sota l'exercici retòric no hi ha res més que la incapacitat de reconèixer el valor de la col·lecció i el no saber destriar entre continguts artísticament substantius i accessoris expositius de certa fortuna plàstica. En definitiva, el banal exercici d'equiparar els frescos amb l'armadura que els sustenta i l'arquitectura *beux-arts* que els acull no és ni una aportació plàstica interessant ni una proclama contra un discurs museístic unívoc. No és altra cosa que la resposta a la incapacitat de valorar justament allò que s'exposa, el producte de la desafecció que s'hi professa i la plasmació de la inseguretat que tot plegat genera.

La sortida eclèctica que s'hi va trobar només evitava momentàniament prendre partit i en conseqüència no va significar cap progrés expositiu ni historiogràfic. No es va fer cap revisió teòrica dels sistemes i formats expositius, que, en deixar-se com estaven, perpetuaven o accentuaven algunes de les seves febleses més evidents. Per una banda hi ha aquelles pintures que segueixen exposant-se a la manera de quadres ficticis, emmarcats i penjats de forma convencional. Per un altre costat es troben els conjunts o les peces absidials que no han estat revisades en la seva vella presentació i que, en més d'un cop, no estan instal·lades massa d'acord amb l'original ni amb la seva arquitectura primigènia. En aquest sentit són significatives les aportacions fetes en les intervencions recents a Boí i Pedret per part dels serveis del patrimoni arquitectònic del Govern català i de la Diputació barcelonina, respectivament, i que encara no s'ha sabut integrar a l'exhibició del museu. Aquestes operacions n'han activat la recerca i no tan sols han posat en qüestió l'exposició, sinó que s'hi han fet aportacions substancials per permetre'n la renovació. És d'esperar que aquestes contribucions esdevinguin un estímul per al museu i esperonin la realització de noves i més aprofundides investigacions per part d'una institució que hauria de voler esdevenir la primera referència internacional en l'estudi de la pintura i l'art romànics.

LES COL·LECCIONS I LA DESORIENTACIÓ

Al posar fi a la visita de les dues grans col·leccions de la planta baixa que corresponen a l'art romànic i al gòtic, hom es troba de sobte amb dues exhibicions autònomes i consecutives que són el llegat Cambó i la col·lecció Thyssen-Bornemisza. Les dues falques interposades al fil de l'itinerari expositiu demanen atenció. La primera, és a dir el llegat Cambó, es troba irrespectuosament faltat d'espai, com la major part de les col·leccions exhibides, entatxonat en quatre sales on les obres no poden respirar ni, per tant, fer ben manifesta l'alta dignitat de moltes d'elles i que ara s'acreix en comparació amb la mostra que la segueix, tot fent callar aquells

que tant l'havien bescantat. En contraposició, la gallejada col·lecció Thyssen-Bornemisza que es troba acte seguit apareix com un discret fons que, a sobre, ha estat cedit circumstancialment i sota unes condicions tan fèrries com comprometedores. El seu contingut, com es comenta cada cop més en veu alta, llevat de comptades excepcions, és cosa pròpia d'institucions provincianes o mereixedora del repòs de les reserves en qualsevol establiment de cert to. La col·lecció podia lluir en el monestir de Pedralbes com un correcte complement als fons artístics del convent, però entronitzada en el primer museu d'art de Catalunya el contagia d'una improcedent mitjanja incomprensiblement exaltada.

És ben palès i prou comentat que el museu presenta una gran llacuna pel que fa a l'art europeu del renaixement i del barroc en les seves escoles més conegudes. Val a dir que no és pas l'únic buit important, sinó que n'hi ha d'altres d'igualment significatius. Però també és evident que no es tracta d'un establiment de vocació universal ni generalista, sinó que el seu objectiu és un altre, menys extens per bé que molt més intens. Justament l'èmfasi en la intensitat és el seu punt fort i no adonar-se'n o oposar-s'hi només porta a dissoldre els continguts en favor d'un comesa impossible d'acomplir amb dignitat. En conseqüència, la suposada obligació d'omplir aquells buits és, si més no, relativa i en cap cas pot ser acomplerta a qualsevol



5. Vestíbul d'accés a l'exposició permanent.
Fotografia: MNAC



preu. Un museu no pot ser mai un perfet compendi d'història de l'art com cert academicisme es pensa, sinó que es tracta d'un producte de les circumstàncies que han regit la cultura de la societat que l'ha generat, plas-mació de les seves contradiccions, consecucions i limitacions.

Els fons del museu sempre seran discontinus, parcials i desequilibrats, resultat sovint i com és lògic de la complexitat històrica. Això no vol pas dir que s'hagi de dimitir de la responsabilitat de fixar-hi una direcció pre-cisa, ni acontentar-se de ser un centre merament receptor de peces. Els objectius han de ser reconeguts i per assolir-los cal dotar-se dels mitjans i recursos adients. Tanmateix, també han de ser realistes i, sobretot, rela-cionats amb el caràcter propi de l'establiment, adaptats a la seva talla i possibilitats, no pas grandiloqüències somiatruïtes que només porten al ridícul o a l'exhibició indiscriminada d'obra menor. Un cop reconeguda la seva naturalesa i els seus valors, així com les seves limitacions, se n'ha de preveure el creixement, i per orientar-lo correctament cal ser extremada-ment selectiu en la incorporació de peces, adaptant-les tant com es pugui al discurs que li és propi i evitant marrades o branques inconvenients. La recepció de nous fons ha d'estar guiada per la seva rellevància per tal de completar sèries, il·lustrar comparacions o establir contextos, sempre que portin a una notable elevació del to del discurs del centre.

Després de les dues col·leccions interposades, el fil del museu es perd enmig de la buidor i desolació de la sala oval. Hom el recupera, encara que amb l'ànim compungit, al pujar fins al primer pis on es troba l'art del segle XVII al XX. Aquí la justa correcció dels espais precedents es perd i l'a-gençament adopta progressivament una entonació més anodina i trista,

especialment greu a les sales de pintura modernista i, sobretot, a les de mobiliari d'aquesta mateixa època, pobrament exhibit com en una botiga de decoració de barriada. No obstant això, la insubstancialitat de la presentació no aconsegueix amagar l'interès extrem i l'alta qualitat dels continguts del Nou-cents. Aquest és sens dubte l'altre punt fort de l'exposició, juntament amb l'art medieval, i encara que hi hagi qui ho vulgui negar o refutar per tòpic, són justament els dos extrems de la col·lecció allò que constitueix la seva gran fortuna, allò que el distingeix i el fa important en el concert dels museus del món. En aquest sentit, el centre no assolirà mai cap rellevància per la via d'incorporar-hi fons com els de la col·lecció de pintura antiga Thyssen-Bornemisza. De la mateixa manera, tampoc no presenta un interès excepcional el recull de pintura catalana moderna de Carmen Thyssen, fora d'algun quadre encimbellat com *La catedral dels pobres* de Joaquim Mir, mentre que la resta de peces s'equiparen a les de qualsevol col·lecció d'alt nivell del país. Entre elles potser se'n podria trobar de més accessibles i menys exigents, que no obliguessin a una cessió d'espai exclusiu i segregat de l'ordre expositiu general, museològicament molt difícil de justificar. De les dues col·leccions Thyssen-Bornemisza, en el millor dels casos, el museu n'hauria d'haver obtingut un selecte nombre de peces, però no pas la totalitat. En el cas de les obres catalanes, fins i tot hauria estat desitjable la seva sortida al mercat d'art internacional, perquè la seva reconeixença no es veurà assolida atresorant-lo íntegrament en museus locals, sinó tot al contrari, mitjançant la seva exportació arreu. De fet, allò que fa reconeguda una escola o moviment és comptar amb una presència destacada en establiments que no siguin només els respectius museus nacionals. Engruixir exclusivament i, sobretot, indiscriminadament els museus amb les produccions pròpies és contraproductiu i només n'afavoreix la perpètua regionalització.

Tot i aquestes consideracions, l'arribada de nous fons al Museu sempre té un caire positiu, especialment després d'anys de paràlisi i de migrades incorporacions. Aquest aspecte hauria de tenir una atenció preferent i no només esperar-ne donacions o cessions, sinó emprendre una política d'adquisicions ben definida i dotada, amb capacitat per accedir al mercat internacional i no només català. En aquesta direcció convindria incorporar-hi peces selectes i complementàries de tots els fons, per bé que amb una atenció preferent cap als d'art medieval i modernista. Seria desitjable que les obres ampliessin l'espectre representat, tipològicament i geogràficament, amb produccions europees coetànies. No és una tasca gens fàcil, perquè, per obtenir els importants recursos que una operació d'aquest caràcter necessita, cal abans alliberar-se d'un pressupòsit cultural tàcit que dóna per descomptat que les col·leccions d'art antic del país estan closes des del segle passat i que l'única cosa que pot fer-se hores d'ara és esperar pacientment les donacions que els col·leccionistes particulars sembla que estan obligats a fer altruïstament. Aquesta errònia consideració és

tan estesa com paralitzant, i ha portat a la paràlisi del creixement dels fons de molts i importants museus, ingènuament tinguts per obres enllestides i no pas per projectes en plena execució com són en realitat.

També cal abandonar el més aviat millor la pueril reducció dels museus a la carrera de les exposicions o a l'oferta d'exercicis didàctics. La seva força no es troba en cap altre lloc que no sigui la capacitat dinàmica per presentar, enriquir i estudiar els seus fons, d'acord amb l'evolució del saber històric i la sensibilitat artística. Per tant, la seva tasca tant endins com enfora, i en conseqüència la seva projecció internacional, s'ha d'assolir a partir de la reflexió en l'anàlisi de les col·leccions pròpies i la vinculació d'aquestes en contextos universals. La qual cosa s'assoleix a partir d'exposicions on es difonguin, es relacionin i puguin esdevenir objecte de referència positiva en el camp dels estudis artístics. Res d'això no s'aconsegueix amb espectacles efímers i d'aparador, aliens a la natura de les pròpies col·leccions, encara que a voltes portin a un cert succés domèstic, com la mostra recent dedicada a Caravaggio. No cal dir que pel seu caràcter hauria estat més pròpia del centre d'exposicions d'alguna reputada entitat financera que no pas d'un museu nacional. En canvi, estan plenament d'acord amb la seva comesa les petites exposicions que l'han succeït dedicades als dibuixos d'Alexandre Laborde o als estudis sobre el romànic de Lluís Domènech i Montaner. Cap de les dues no tindrà el fàcil ressò populista que l'altra buscava, però sens dubte esdevindran referència historiogràfica substantiva, cosa que mai no farà l'exhibició anterior, perduda en mig de l'oceà de Caravaggio, on el museu barceloní no és massa més que una gota.

Tot plegat són manifestacions del desconcert que afecta al museu a mesura que es desdibuixa la traça original, tant fermament dibuixada pels seus fundadors entre els anys vint i trenta del segle passat. El seus principals objectius foren sortir de la prostració museística del provincianisme espanyol i superar-la amb la creació d'un nou establiment d'alt nivell que fos referència de l'art català i s'equiparés amb els més importants museus europeus d'art. Com que els seus promotors foren conscients que la partença es feia d'una posició subalterna, políticament i econòmica dins del concert internacional, també es va veure amb claredat que una orientació generalista i universal només portava a fer un trist museu d'obres de segon i tercer ordre. Per contra, l'atenció envers els primitius que s'estenia per Europa a l'entrada del Nou-cents va inspirar aquí la formació d'una de les millors col·leccions continentals d'art medieval. Ho va fer possible una política sostinguda d'adquisicions i donacions, i operacions de salvaguarda com l'extracció dels frescos pirinencs o la compra de la col·lecció de Lluís Plandiura. El fet que l'obra fos feta amb rigor, convenciment i entusiasme, al mateix temps que s'encarnava de ple en l'ambient cultural i artístic del moment, explica com en tan poc temps un simple

museu regional va esdevenir un centre de referència primordial pel que fa a l'art romànic, amb una notable repercussió internacional.

En una conferència dictada l'any 1932, el director general dels museus barcelonins, Joaquim Folch i Torres es preguntava afinadament: «Què hauria estat dels nostres museus si un afany imprecís de cultura els hagués guiat? Què serien de les nostres col·leccions si amb escarràs inútil haguéssim perseguit els Velázquez de segona categoria, i els Greco de tercera, i els Murillo dubtosos i els Tizià remots, i els Rembrandts mal catalogats, que eren els únics que amb els nostres diners podíem adquirir? Mireu la gran tristesa d'aquests museus de capital de tercer ordre, fets amb pretensions d'universalitat i sense esperit, i en aquest tipus de museu provincial, que no resol res més que la vanitat ridícula». Tanmateix, en l'actualitat aquesta ponderació en els objectius sembla que es perd i reneix l'orgull domèstic davant la incorporació dels sobrants de col·leccions de renom, rebuts equivocadament com una elevació de to i com a millora en la posició internacional.

Però el procés de provincianització de l'establiment no afecta només als seus fons, sinó també i sobretot a l'aspecte institucional, perquè en lloc d'afavorir la progressiva independència del centre i la seva plena internacionalització, camina en direcció contrària, només preocupat per fer-se un lloc dins l'ordre cultural espanyol, on se'l destina a ocupar una digna però subsidiària categoria perifèrica, d'acord amb el dictat d'alguns dels patrons que incomprendiblement el governen. En suma, el Museu d'Art de Catalunya, equívocament dit nacional, malgrat la seva ferma aparença no sembla gens convençut dels alts valors que custodia ni del paper eminent que li pertoca. De fet, es tracta d'una institució prou temorenca i culturalment immobilitzada que hom aboca a un paper subaltern dins l'ordre autonòmic imperant. Una circumstància que mediatitza la seva projecció internacional, de la mateixa manera que ho fa l'èmfasi casolà en continguts secundaris, contraposat a una desconfiança poc culta envers aquelles col·leccions que tenen una veritable significació en el concert universal de l'art.