



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

1

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

1

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2013

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 1, 2013

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

NECESSARY ACCOMPLICES

BY CARLOS REYERO (GUEST-EDITOR)

REAL MUSEUM, IMAGINARY MUSEUM: REFLECTIONS ON THE CONCEPT OF THE MUSEUM AS A STAGE FOR METAMORPHOSIS

MUSEO REAL, MUSEO IMAGINARIO: REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE MUSEO COMO ESCENARIO DE METAMORFOSIS

Elena Marcén Guillén¹

Received: 29/6/2013 · Accepted: 13/11/2013
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8469>

Abstract

Since its inception as a public institution in the eighteenth century, the museum has favoured multiple interpretations of the work of art, changes implying both a shift in the semantics of the artistic object and a revision of the very concept of art. These metamorphoses take place not only within the walls of the traditional museum, but also in the many varieties of museums without walls. Concepts such as the imaginary museum, a virtual and endless repertoire of works of art, open countless perspectives on the perception of the museum space as a receptacle of western memory. This paper focuses on the role of the museum as a stage for metamorphosis, through the musings of artists, writers and intellectuals who have found themselves drawn to this subject since the dawn of the museum.

Keywords

museology; metamorphosis; imaginary museum; André Malraux

Resumen

Desde sus inicios como institución pública en el siglo XVIII, el museo ha propiciado diversas interpretaciones de la obra de arte, que entrañan tanto un cambio en la semántica del objeto artístico como una revisión del concepto mismo de arte. Estas metamorfosis se producen no solo en el ámbito físico del museo tradicional sino también en las múltiples variedades del museo sin muros. Planteamientos como el del museo imaginario, repertorio virtual e inacabable de obras de arte, abren

1. Department of Art History, Universidad de Zaragoza. FPU research grant from the Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Member of the Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP), financed by the Gobierno de Aragón with funds from the ESF (elena_marcen@yahoo.es).

innumerables perspectivas en lo que se refiere a la institución museística como receptáculo de la memoria occidental. El presente artículo plantea un recorrido por el papel del museo como escenario de metamorfosis a través de las reflexiones de artistas, literatos e intelectuales que se han sentido atraídos por esta sugerente cuestión desde los albores de la institución museística.

Palabras clave

museología; metamorfosis; museo imaginario; André Malraux

1. INTRODUCTION

The art museum effects a series of transformations on the works it houses. These changes become a class of metamorphosis — deriving as they do from the museum's own nature as a store of heterogeneous artistic objects, removed from the place for which they were created and juxtaposed one with the other— affecting art's perception, and even its very definition, from the birth of the museum as a public institution in the eighteenth century. The museum, a physical space resulting from the gathering of diverse pieces, carries out a 'resemanticisation' of the pieces' intrinsic values, making them works of art through the mere fact of their exhibition in the museum, which itself becomes a kind of sacred temple of contemporary western civilisation.

Reflections on the museum's role as creator of metamorphosis, in the work of art itself and its relationship with the public, have been a constant throughout modernity, as demonstrated by the contributions of the many authors (writers, artists and theorists) who, from the outset, have questioned the function and idiosyncrasies of the museum. The viewpoints are diverse: while some praise the museum's contribution to western culture, others launch furious attacks against the institution and its role as a cemetery for works of art, the most radical proposals going as far as to suggest its destruction. Despite this variety of perspectives, however, it is possible to identify certain shared sentiments that, ultimately, highlight similar concerns about the definition of the museum as institution and its most obvious problems.

Along with these considerations, linked to the traditional museum, have emerged new ways of understanding the museum beyond its physical limits: the imaginary, imagined or virtual museum, a museum without walls that belongs to the realms of memory. The concept of the *imaginary museum*, first described by André Malraux, paves the way for a multiplicity of visions of the museum as an abstract entity, having nothing to do with the conservation of physical testaments to human art, but rather with the shaping of an open visual repertoire, one continually enriched and different for every individual, precisely what makes it so very interesting. This individual museum is inherently conditioned by the historical moment and the technological possibilities this affords, as well as by the specifics of western culture.

Physical, imaginary, imagined and virtual museums: in the following text we will attempt to analyse the art museum's role as a stage for metamorphosis, in terms of the nature of the work of art, the evolution of its interpretation and the establishment of the institution as a repository of western memory.

2. DECONTEXTUALISATION OF MUSEUM ARTWORKS AS A CAUSE OF METAMORPHOSIS

The museum causes an obvious initial metamorphosis: the transformation of the artwork's symbolism to give rise to a new semantics. Uprooted from the physical frameworks for which they were designed, the works assembled in the museum are deprived of part of their original values. This decontextualisation entails a loss

of purpose: a crucifix no longer serves to facilitate contact with divinity during prayer; a still life no longer decorates a palace wall. Both are venerated as works of art (testaments to a bygone age) for the simple enjoyment they produce, be it visual or intellectual.

This mutation is especially clear in the case of devotional objects. Relocated to the museum, these are deconsecrated and transformed into works of art; we might even say that they acquire a newly holy nature, insofar as they become ‘adored’ objects —not as divine images, but as works of art— in the near-sacred space of the museum. In a church, a crucifix is, first and foremost, an image of devotion; we can admire its formal characteristics (the quality of the carving, its expression and so forth) but it is, primarily, a representation of divinity: it is Christ crucified. In the museum, in contrast, the idea of sculpture prevails over devotional and religious values, as what we see are ‘images of things, different to the things themselves, and which take from this specific difference their reason for being’². This conversion is inevitable; without it, the museum as we understand it today would make no sense, as highlighted by André Malraux:

If statues could reacquire their original soul, the museums would create the most extensive oration the Earth has known; if we were to share the feelings of the first spectators of an Egyptian effigy, of a Roman crucifix, we would be unable to leave them in the Louvre³.

The decontextualisation of the pieces in a museum gives rise to a second metamorphosis, concerning the definition of art itself: the objects become works of art through the mere fact of being exhibited in the museum. In the words of Santos Zunzunegui, ‘this recipient of the secularised sacred acts as a site of aesthetic ‘crystallisation’, a space where the common transmutes into art’⁴. The key, as Malraux points out, is in observation, which acts as a transformative element converting objects into works of art, in a process similar to the one that would take place in the early twentieth century with the *readymades*, which also became works of art under their author’s gaze:

At the start of this century [the twentieth], artists took note of something to which Maurice Denis’ famous phrase owes its fortune: ‘Before being a Virgin (...) a painting is a surface covered in colours arranged in a particular order.’ (...) Which is to say: we

2. MALRAUX, André: *Le Musée Imaginaire*. Paris, Gallimard, Col. Folio Essais, 1965, p. 198. The first French edition of Malraux’s *Imaginary Museum* was published in 1947 and the second in 1951 (as part of the *Voix du silence*). A revision of the latter, modified by Malraux himself, came to light in 1965. It has not proved possible to obtain Spanish translations of this edition, much more complete than its predecessor, with existing translations corresponding to the 1951 version, such as the one produced by the Buenos Aires publisher Emecé in 1956, translated by Damián C. Bayón & Elva de Lóizaga (MALRAUX, André: *Las voces del silencio: visión del arte*. Buenos Aires, Emecé, 1956). We have therefore decided to work with the original French edition of 1965, edited by Gallimard, and to offer our own translation of the text. We apologise in advance for any possible inaccuracies we may have introduced.

3. *Idem*, p. 12.

4. ZUNZUNEGUI, Santos: *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Seville, Alfar, 1990, pp. 33–34.

call canvas, sculpture, work of art —and not God, divinity, crucifix, effigy or Black Madonna— that which we view in such a manner⁵.

This question, of the decontextualisation of works of art in museums, seems to have been a constant in theoretical considerations of the institution ever since its inception⁶. To some extent, art museums can be defined as a gathering of a collection of artistic objects torn from their places of origin; here, then, is the fundamental principle of all museum spaces, with the possible exception of certain specific practices such as house museums, where objects remain more or less in context. This operation, the extraction of the works of art from their original locations, is the cause, according to Santos Zunzunegui, of both the museum's exaltation as a privileged space of perception and the traditional criticism of the museum experience, 'which eradicates a work of art's original locus, changing both its initial purpose and its original conditions of reception'⁷. Architecture loses its role as framework, as described by the poet Paul Valéry, for whom the decontextualisation of works of art by the museum was the root of the institution's failure:

I perceive, all at once, a vague clarity. It insinuates within me a response; it steals slowly over my impressions and demands to be pronounced. Painting and Sculpture, the Demon of Explanation tells me, are abandoned children. Their mother is dead, their mother Architecture. While she lived she gave them shelter, utility and limits. Their liberty to err was denied. They had their space, their well-defined light, their alliances... While she lived, they knew what they wanted...⁸

In the museum, the works of art are found not only out of context but also *en masse*, forming a 'strange, ordered disorder'⁹, in the words of Valéry, who coincided with Malraux in employing a musical image to portray the museum as an improbable gathering of artworks. For the Asiatic world —which, Malraux claims, would only recently have encountered the museum— this must have been 'an absurd concert, with the sounding and mixture, without interval or end, of contradictory melodies'¹⁰. Valéry, in a similar manner, stated that the intellectual effect produced by the museum, through the mediation of the gaze, was like that of an ear obliged to 'listen to ten orchestras at once'¹¹. Certainly, an overabundance of works of art can often have an overwhelming effect. There comes a point where one's

5. MALRAUX, André: *op. cit.*, pp. 226–227.

6. Quatremère de Quincy's reflections on the loss of significance of works of art, as a consequence of the pillaging seen during the French imperialist politics of the early nineteenth century, are already established as classics. According to Ángeles Layuno, Quatremère de Quincy 'levelled an allegation against the works removed from their original context, from the purpose and the value for which they were created, thereby losing, if not their substance, their spirit and their significance' (LAYUNO ROSAS, María Ángeles: 'El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial', *Oppidum*, 3 (2007), pp. 133–164, especially p. 134).

7. ZUNZUNEGUI, Santos: 'Arquitecturas de la mirada', *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 31–46, particularly p. 32.

8. VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2005, p. 140.

9. *Idem*, p. 137.

10. MALRAUX, André: *op. cit.*, p. 13.

11. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

gaze is exhausted by such an array of masterpieces, and no longer knows where to turn within this ‘tumult of frozen creatures, where each demands, to no avail, the non-existence of every other’¹². This translates into a considerable difficulty when it comes to perceiving any one work in its totality.

Marinetti, in fact, had already advanced this criticism, of the amalgamation of works of art in the museum, in his ‘Futurist Manifesto’ published in 1909, where—in the violent style typical of the movement—he compared museums with mass graves: ‘Museums, cemeteries!... Truly identical in their sinister promiscuity of unknown bodies, public dormitories where one sleeps eternally alongside other despised or unknown beings’¹³. The powerful, expressive comparison of the museum to the necropolis is a recurrent theme in historiography, a classic resort for those who wish to belittle museums as mere warehouses, full of testimonies to an irrecoverable past¹⁴. Futurism called for nothing less than the destruction of these institutions of the past:

Forward, you great fire-raisers with your blackened fingers! Here! There! Burn the libraries with the fire of your lightning! Divert the course of canals to flood the cellars of the museums! Let the glorious canvases swim hither and yon! Take up your hammers and pickaxes! Dig out the foundations of the venerable cities!¹⁵

While perhaps Paul Valéry was not entirely mistaken in his mistrust of that ‘assembly of independent but competing marvels’¹⁶ produced in museums, it is certain that without this process of decontextualisation and juxtaposition, many of the works of art we can admire today would no longer exist. Rejecting the gathering of works of art in museums means rejecting the institution’s role in the construction of our collective memory, of our *imaginary museum*, as we shall go on to see.

3. THE MUSEUM’S ROLE IN THE EVOLUTION OF THE PERCEPTION OF WORKS OF ART AND THE DEFINITION OF THE CONCEPT OF ART

Since its creation, the museum has contributed enormously to modifying our relationship with the work of art, favouring a more direct link to paintings and sculptures, which had formerly been the exclusive domain of kings, nobles and

12. *Idem*, p. 137.

13. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *Manifestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 132.

14. For Valéry, for example, museums had ‘something of the temple and the gallery, the cemetery and the school’ (VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 137).

15. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *op. cit.*, p. 133. The Spanish translation in this edition of the *Manifestos* (here re-translated into English) is not entirely exact: the original phrase ‘Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques!’ should be translated as ‘Set fire to the shelves of the libraries!’ and not ‘Burn the libraries with the fire of your lightning!’ as it was actually translated.

16. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

ecclesiastical hierarchies. The museum replaces the satisfaction of possession with the simple pleasure afforded by contemplation, given that ‘we do not possess the works whose reproductions we admire (almost all being found in museums) and we know that we will never possess them’¹⁷. In fact, our contact with works of art occurs largely through the mediation of the museum (and the exhibition halls), the space par excellence for artistic ‘consumption’.

We must not lose sight of the fact that the work of art has itself evolved with the passage of time. As Malraux recalls, ‘Works of art are resurrected in our world of art, not in their own’¹⁸. The *Victory of Samothrace* serves to illustrate this new dimension of the work of art. The sculpture of today is not the same one that was created around 190 BC, for various reasons: firstly, because it has lost its head and arms; secondly, because it has been removed from its original environment; and thirdly, and most importantly of all, because today we are able to contemplate it in a privileged space, that magnificent stairway of the Louvre transformed into an effective, impressive and sensationalist exhibitory space.

The *Victory* has acquired a new semantics, no longer representative of the Greek sanctuary of the isle of Samothrace from which it originates —very few of the tourists who photograph it every day in the Louvre would be able to specify its original function— but of the entirety of Greek art, of which it becomes a symbol in the eyes of the contemporary visitor. The potency of the image is partly due to the fact that it is incomplete, a fact which awakens in us a Ruskinian taste for ruins; in fact, the hypothetical proposals for the sculpture’s reconstruction lack the expressive force of the mutilated statue. The sculpture also owes much of its power to the scenographic placement it enjoys today, having experienced several relocations: one need only contemplate old photographs of one of its first tentative locations, in a courtyard of the Louvre in 1879, to perceive the importance of surroundings.

The museum, and by extension the public’s relationship to the work of art, have also experienced changes since the institution’s beginnings. Museums frequented by a nineteenth-century Parisian, such as the poet and art critic Charles Baudelaire —a great lover of art from his infancy, his father being appointed as curator of the Musée du Luxembourg— are different to those a European would have seen in 1950, and even more radically distinct to those we know today, above all in terms of museographical tendencies and the arrangement of the works of art. The museum of the nineteenth and early twentieth centuries was characterised by an enormous profusion of works of art, which occupied almost all of the available space. The result was such an accumulation, with paintings crowding above each other at various heights, that the visitor would have had genuine difficulty in assimilating everything on display; it is easy, therefore, to understand Paul Valéry’s impression, who left ‘with my head shattered and my legs trembling from this temple of the noblest pleasures’¹⁹. Baudelaire, however, who had experienced the same class

17. MALRAUX, André: *op. cit.*, p. 160.

18. *Idem*, p. 257.

19. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 140.

of museum as Valéry, appeared not to share this aversion for the accumulation of pieces, Martinovski indicating that ‘according to the testimonies of his contemporaries, Baudelaire rarely passed by the Louvre without spending at least a handful of hours within’²⁰.

In the 1940s and 1950s, following the Second World War, museology was refined. The new tendencies came to favour quality over quantity: the aim was no longer to exhibit everything, but to carefully select what would be exhibited, to allow a greater comprehension of the artistic object and create a more agreeable visit. The museums would ‘empty’ their walls to leave a single row of paintings located at eye height. It was in this setting of incipient ‘revolution’ that André Malraux, who would later become Minister of Culture with Charles de Gaulle, wrote his essay *The Imaginary Museum*, whose first edition dates to 1947 but which was completed and modified in 1951 and 1965. In the second half of the twentieth century, the museum advanced towards a modern museology, with designs stripped of any element that might impede contemplation of the artworks. Little by little, a museography emerged that would reach its minimal expression in the *white cube* experiences of the sixties and seventies, one of whose paradigms was Paris’ Centre Pompidou.

The museum as institution contributed decisively to the definition of the concept of art. The birth of the museum as a public space enabled the intellectual transformation of diverse objects into works of art, whose contemplation had previously been the exclusive privilege of the more affluent classes. Through the simple fact of being in the museum, the object is enhanced in status, becoming worthy of inhabiting the most elevated position in western culture. When we enter an art museum, we implicitly accept that we are going to contemplate masterpieces; even in the case of museums of ethnology, the everyday objects of our forebears are bestowed with an aura of importance that makes them superior to those we have seen in the homes of our grandparents, however similar they might be.

The museum of the modern era advances towards the abolition of traditional limits and the integration of artistic manifestations from other cultures, in parallel with the progressive questioning of the Eurocentrism established by the European powers in the imperialist era. In the twentieth century, art museums opened their doors to African, Oceanic and Pre-Columbian art, among others. Western art would no longer hold a monopoly in our museums. This integration of non-occidental arts, which conceptually redefined museums, occurred alongside the revision of the concept of beauty as an unambiguous characteristic, a viewpoint that reached its climax with the avant-garde. In this context, movements such as Futurism would be fervent supporters of the destruction of traditional models of beauty:

We affirm that the beauty of the world has been enriched by a new form of beauty: the beauty of speed. A racing car, with its box²¹ that glistens with fat pipes resembling

20. MARTINOVSKI, Vladimir: *Les Musées Imaginaires*. C. Baudelaire, W.C. Williams, S. Janevski, V. Urosevic, J. Ashbery et Y. Bonnefoy. Paris, L’Harmattan, 2009, p. 32. Given that no Spanish translation exists, we have proposed our own translation of the fragment (here re-translated into English).

21. A more accurate translation of the original ‘coffre’ would not be ‘box’ but rather ‘boot’ or ‘trunk’.

a serpent with explosive breath... a roaring automobile, which seems to ride on grape-shot, is more beautiful than the Victory of Samothrace²².

This calling into question and redefinition of the beautiful, and consequently of the very notion of the work of art, would lead to various experiments in the complete trivialisation of art. Duchamp, with his *Fountain* of 1917, a *readymade* consisting of a urinal (one of the most prosaic objects of everyday life) acquired the status of work of art because the artist pronounced it as such. Duchamp's experiment is related to performance art by its explicit desire to create controversy: the artist submitted the piece for an exhibition on whose board of selection he sat, and whose organisers had promised to exhibit any work given to them providing the author assumed the associated costs. This act's importance resides in its throwing open the doors to the inclusion of the banal in museums: all manner of quotidian objects could henceforth metamorphosise into high art through the transformative miracle of the museum. *Readymades*, *objets-trouvés* and assemblies exploded onto the artistic scene of the twentieth century with such force that, on occasion, they gave rise to 'banal and even mediocre results', in the words of Simón Marchán²³. The theoretical development of Duchamp's work was reflected in a text published in May 1917 in the art magazine *The Blind Man*, of which Duchamp never acknowledged authorship, but which critics consider as a genuine account of his motives and a reaction to the piece's rejection by the selection committee:

Whether or not Mr. Mutt has produced the *Fountain* with his own hands is irrelevant. He has chosen it. He has taken a normal element of our existence and displayed it in such a manner that its determination of purpose disappears beneath the new title and novel perspective; he has found a new imagining for the object²⁴.

Through experiments like Duchamp's, the work of art ceased to be a representation (until then, a portrait of Louis XIV had represented Louis XIV) to instead become an idea in itself. As André Malraux points out, 'Until the nineteenth century, all works of art were the image of something that existed or sometimes did not exist, before being works of art'²⁵. This artistic proposal, furthermore, results in a conceptual leap of great magnitude: the displacement of interest from the object to the artist, the true protagonist of the work. On presenting a urinal as sculpture, Duchamp brought attention to himself as a creative artist, possessed of the capacity to simply decide that a urinal is art: a decision not without its consequences, as 'by declaring as artistic those realities which originally were not, [Duchamp]

22. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *op. cit.*, pp. 129–130.

23. MARCHÁN FIZ, Simón: 'Figuras de la apropiación en el nuevo museo imaginario', *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 77–91, particularly p. 82.

24. MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, p. 82.

25. MALRAUX, André: *op. cit.*, p. 12.

drove both a reduction of artistry in the artistic (...) and an 'aestheticisation' of the non-artistic²⁶.

The tendency to cast the artist in the starring role, in place of the work of art itself, would result, in the late twentieth and early twenty-first centuries, in the appearance in museums of works like *My Bed*: an installation by Tracy Emin, consisting of her own unmade bed, used prophylactics and underwear, which reached the final shortlist of the controversial Turner Prize. We currently live in a period of a near-absolute abolition of limits on what is 'museum-worthy': any artistic manifestation, whatever its characteristics (although with certain restrictions) can form part of the modern museum.

4. THE METAMORPHOSIS OF MEMORY: THE IMAGINARY, IMAGINED AND VIRTUAL MUSEUM

In his essay *The Imaginary Museum*, first published in 1947, André Malraux developed the concept of a museum having neither walls nor chronological, geographic or aesthetic limits: a subjective museum, which would be different for each individual²⁷. Malraux refers not to any physical museum, but rather to an abstract entity composed of our artistic memory, of the works we love and have seen first-hand in real museums or reproduced in books; an open, inexhaustible museum that is perpetually enriched. The formative process of this reservoir depends on the incredibly subjective criterion of a given individual's personal taste, as Malraux himself acknowledged when he announced the gestation of another of his imaginary museums: that of world sculpture²⁸.

The imaginary museums that historiography reveals to us are highly varied, indicative of the interest the topic has provoked among theorists. The imaginary museum belongs to the domain of the abstract and the incorporeal; its postulates reside in an area of the imagination that skirts the territory of dreams, to the extent that the imaginary museum shares a place in the collective memory with the utopian designs of architects such as Boullée²⁹, who in the late eighteenth century proposed his own imaginary museum, in this case focusing not on the content but the container, or with thought experiments such as Le Corbusier's 'Museum

26. MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, pp. 82–83.

27. According to Bernard Deloche, 'Samuel Quiccheberg's theatre of memory (sixteenth century), Cassiano dal Pozzo's *Museo Cartaceo* (seventeenth century), the *Thesaurus* by Albertus Seba (eighteenth century), Diderot's *Encyclopédie* and furthermore the *Musée de Sculpture* by the Count of Clarac (nineteenth century)' were the antecedents of Malraux's concept of the imaginary museum. (DELOCHE, Bernard: '¿Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?', *Mus-A*, 5 (2005), pp. 16–21, especially p. 17).

28. 'I have attempted to gather within it those sculptures that affect me emotionally and directly (...). Without a doubt, any other's selection would have been different to my own.' (MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, Gallimard, 1952, p. 16). (Author's translation).

29. Whose design would be, in the words of Ángeles Layuno, 'an architecture utopian, sublime, monumental and symbolic' (LAYUNO ROSAS, María Ángeles: *Museos de arte contemporáneo en España. Del 'palacio de las artes' a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004, p. 34).

of unlimited growth'³⁰ or the 'modern museum' of Auguste Perret³¹. The imaginary and imagined museum are, then, two faces of a single coin: one assembles the worldwide, inexhaustible repertoire of humanity's artistic creation, while the other constitutes the idealised representation of the perfect museum space.

The imaginary museum, by definition, is as numerous as are individuals, and as open as the human mind itself, but is conditioned by the technological possibilities of the period in which each individual has lived. Today, of course, we find ourselves in a very different situation to that of the mid-nineteenth century, in which Baudelaire and other *salonniers* wrote their artistic critiques of the 'Salon of painting and sculpture' held in the Louvre. As indicated by various authors, among them Malraux³² and Martinovski³³, Baudelaire would have visited only three or four major museums: primarily the Louvre, but also the Luxembourg, the Versailles Museum and the Galerie d'Orléans. It appears he knew the Louvre well, that he visited it regularly and that, once inside, he admired not only its masterpieces but also the paintings of lesser stature. His artistic culture, however, would primarily have consisted — apart from the works he had seen in said museums— of photographs, engravings and copies of masterpieces from the history of art, which were reproduced in books of engravings. His artistic culture, although rich, is that of a nineteenth-century individual, with all the limitations that entails. It is for this very reason that the virtual dimensions of his imaginary museum are restricted: his museum is bounded by the list of known artists in the cultural environment of mid-nineteenth-century Paris.

Baudelaire's imaginary museum is reflected in his famous poem 'The Lighthouses', from his anthology *The Flowers of Evil*, along with the musings he recorded in his writings as an art critic (above all in the Salons). Although explicit references to the concept of the museum are scarce, his texts reveal a specific conception of the imaginary museum. 'The Lighthouses' describes the specific expression of what Baudelaire considered the Olympus of artistic creation. The poem's first eight quartets extol the merits of a number of artists: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya and Delacroix. As can be seen in the following fragment dedicated to Rubens, each quartet describes, rather than a specific work, the abstraction of the qualities that make the artist worthy of consideration as a 'lighthouse' in the history of art, through the use of 'powerful poetic images, containing the quintessence of the corresponding plastic artist's body of work'³⁴; 'Rubens, river of oblivion, garden of sloth,/cushion of naked flesh of no

30. Le Corbusier wondered, throughout his life, how to create a functional museum that would respond to the necessities of the modern world. In his project for a *Musée des artistes vivants* (1931) the architect outlined what he would later develop as the 'Museum of unlimited growth'. The sketch of this hypothetical museum was described by Le Corbusier himself as 'the image of an idea serenely born'. (BOLAÑOS, María (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900–2000)*. Gijón, Trea, 2002, pp. 132–135, particularly p. 132).

31. The architect Auguste Perret asked, in 1929, what the modern museum should be, and in response outlined a key idea: 'a building that is at once a site of delight and festivity and a place of study'. (*Idem*, pp. 79–83, especially p. 80).

32. MALRAUX, André: *Le Musée...* p. 14.

33. MARTINOVSKI, Vladimir: *op. cit.*, pp. 32–33.

34. MARTINOVSKI, Vladimir: *op. cit.*, p. 37. (Author's translation).

use to love/but where life comes and goes and trembles without repose,/as the air in the heavens and the water in the sea³⁵.

Some decades later, in the early twentieth century, the avant-garde movements would react against aesthetic tradition, proposing new artistic forms and stridently rejecting the physical museum — but also, implicitly, the concept of the imaginary museum as a repository of western memory. One of the museum's most violent detractors was Futurism, founded by Marinetti and his 'Futurist Manifesto' published in *Le Figaro* in 1909. For Marinetti and the Futurists, the museum was a cemetery, an inert space containing only cadavers, a battlefield 'of painters and sculptors, destroying one another with lines and brushstrokes in the same museum'³⁶. For Marinetti, the useless admiration of the past was tantamount to 'spilling our sensitivity into a funerary urn, rather than launching it forward with violent gestures of creation and action'³⁷. Futurism rejected the museum, being a symbol of tradition, as it did the library and the academy. This was only to be expected, as the Futurist movement was based on the exaltation of the modern world, of speed and the machine. The museum had no future in Futurism, as every work became a thing of the past the second it became part of a museum. Marinetti's imaginary museum is a burnt, flooded place, laid entirely to waste.

A similar point of view to Marinetti's, although less violent, is found in the basis of Paul Valéry's theory concerning museums. For him, it represented a 'community of dead visions'³⁸, an absurd gathering of 'incompatible units of pleasure'³⁹. Valéry made no attempt to hide his negative opinion of the institution, his essay 'The Problem with Museums' beginning with the words 'I do not much care for museums'⁴⁰. The author describes a visit to a certain museum, which is not specified but may well have been the Louvre, the paradigm of the French museum. The experience appears to have caused the poet genuine mental and physical discomfort, revealed by expressions such as the 'intolerable impression'⁴¹ of the halls of sculpture, the 'holy horror'⁴² that overcame him when he entered the halls of paintings or 'the sadness, the boredom, the admiration (...)'⁴³ that accompanied him during his explorations. To decontextualisation and juxtaposition, as reasons for the museum's failure in Valéry's eyes, we must add a third of equal importance: the museum would replace enjoyment with erudition. The museum's ambition, of cataloguing the entire artistic culture of a society, would destroy any possibility of pleasure.

Nevertheless, this accumulation of artworks in the museum, plucked from their original setting, makes their survival possible. With the Roman Empire vanished, and the worship of its gods forgotten, the museum prevents the disappearance

35. BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Visor, 1977, p. 51.

36. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *op. cit.*, p. 132.

37. *Idem*, pp. 132–133.

38. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

39. *Idem*, p. 139.

40. *Idem*, p. 137.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. *Idem*, p. 138.

of the sculptures of Venus, Mercury and Baco, transformed into works of art by means of the pedestal and the display case. If the physical museum possesses this capacity for salvation, how much more astounding is the power of the imaginary museum, which favours the conservation of humanity's artistic heritage thanks to the preservative abilities of memory —both collective and individual— and saves the works from the oblivion of time? As Malraux affirms, "The Imaginary Museum brings back the temple, the palace, the church and the garden that have been lost; yet it frees them from the necropolis"⁴⁴. The possibilities of the imaginary museum are even more important when we consider its lack of limits: alongside the physical museum, which is by definition partial —given that it gathers only a fraction of humanity's art— the imaginary museum has the capacity to encompass it all.

The imaginary museum takes various forms; some belong to the arena of memory, but others possess a physical dimension. The theme of the imaginary museum as a repertoire for works of art, beyond theoretical constructs, is manifest in real experiments such as Marcel Duchamp's *boîtes-en-valise*⁴⁵. Concerned with the preservation of his works, between 1936 and 1968 Duchamp developed various versions of a portable museum containing reproductions of his own creations, including copies of his paintings and miniatures of his sculptures and *readymades*, such as the *Fountain*. It seems the creation of this portable museum came to obsess Duchamp, who created no less than 312 versions: the first twenty-four were made by Duchamp himself and contained an original work (colourised black and white reproductions), while the remainder, collected in successive series, were the work of a variety of assistants.

Duchamp's *imaginary museum* is unusual in that it comprises, rather than an assembly of works by other creators, those of his own hand, in an exercise of auto-reflection that can be seen as a form of *readymade* containing the essence of his artistic creation. In addition, the design represents a calling into question of the museum's protective role, which had been revealed as imperfect: let us not forget that the bombardments of the Second World War had endangered a large part of the European artistic heritage preserved in museums. It deals, finally, with questions of singularity and originality as universal artistic values: the *boîte-en-valise* is not a unique object —given that there are more than three hundred examples— nor an original one —as the majority of examples consist of reproductions— but it is an artistic object all the same. This multiplicity of aspects makes the *boîte-en-valise* a complex and multifaceted phenomenon, an evocative reflection on the conservation of works of art and the role of memory.

Evidently, imaginary museums have also evolved over time, not only as a result of the progress of the museum itself, but also thanks to the many possibilities offered by the development of disciplines such as photography. As Malraux puts it:

44. MALRAUX, André: *Le Musée...*, p. 122.

45. The phenomenon of the *boîte-en-valise* has been analysed in detail by Ecke Bonk (BONK, ECKE: *Marcel Duchamp: The Portable Museum*. London, Thames and Hudson, 1989).

Today, a student has colour reproductions of most masterpieces at his disposal, and can discover countless secondary paintings, the ancient arts, Indian and Chinese sculptures, Roman frescoes, and the primitive and popular arts. How many statues were reproduced in 1850? One could visit certain rooms of the Louvre, which one recalled as best one could; we now have available to us more significant works, to supplement the failures of our memory, than could be held by the greatest museum⁴⁶.

Photography, in parallel with the expansion of the imaginary museum —thanks to the opportunities for diffusion that it creates— has driven a change in scale of the artworks in our personal museums, thanks in no small measure to art books. In this medium, the size of an image depends on subjective criteria (its importance in the history of art, the editor's personal tastes and the restrictions of the space) and do not always reflect their real dimensions: 'In an album, in an art book, the majority of pieces are reproduced in the same format; (...) Works lose their scale'⁴⁷. Photography allowed the variation in size of paintings and sculptures, which we imagine as larger or smaller than they are in reality: who has not been surprised by the diminutive proportions of the *Giaconda* in the Louvre, or the enormous scale of *A Burial at Ornans* in the Musée d'Orsay, after having seen them reproduced time and time again in books? In contrast, stamps, coins and miniatures are enlarged in reproductions, to the point of creating 'true fictitious arts', in Malraux's words⁴⁸, objects that photographic enlargement allows us to apprehend in great detail. A considerable proportion of the works that make up our imaginary museum possess dimensions, in our memory, that differ from reality, a loss of scale that is nothing more than a secondary effect of the diffusion of art through photography.

The scope of the diffusion of works of art —and, by extension, of our imaginary museum— increased enormously in the late twentieth century with the arrival of the Internet, which has permitted direct and effectively unlimited access to art from any corner of the world. In the words of Simón Marchán, 'in our times the borders of the imaginary museum have stretched to almost unimaginable limits relative to those glimpsed by historicism or the lucid premonitions of A. Malraux'⁴⁹. Physical distances no longer exist: everything is available in a single click. We are even able to wander the halls of certain museums as if we were actually there. The contemplation of works of art on the Internet cannot replace the pleasure obtained from a first-hand viewing, but does permit the destruction of barriers in the creation of the imaginary museum. In the same way as photography enabled the democratisation of art in the twentieth century, as a 'medium of diffusion destined to bring to light the indisputable masterpieces for those who could not permit themselves the engraving'⁵⁰, the Internet has multiplied the worldwide collection of works of art beyond measure, compiling a catalogue in constant expansion.

46. MALRAUX, André: *Le Musée...*, pp. 16–17.

47. *Idem*, p. 96.

48. *Ibidem*.

49. MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, p. 79.

50. MALRAUX, André: *Le Musée...* p. 88.

New technologies and the development of the virtual have enabled new forms of understanding the concept of the museum, which modify the individual's relationship with the work of art and enrich the perspectives of the imaginary museum. With the help of computers, smartphones and tablets as intermediaries, many museums now offer virtual visits, designed not as a substitute for the real experience (direct contact with the work continues to be —for now— irreplaceable) but as a prior or posterior complement to the visit. Similarly, ever-increasing numbers of museums have an active presence on the Internet, through their own websites —which often act as mission statements or introductory letters for the museum— and social networks. There are many variants of the cyber-museum, which Bernard Deloche defines as 'a digitised museum, in the form of a CD-ROM or website, which supplements or completes the institutional museum'⁵¹. The possibilities offered by the technological age surpass this notion of the cyber-museum, in reality encompassing any process that implies the act of exhibition — a critical word, according to Deloche, in the definition of the true virtual museum:

The virtual museum exists and, it must be stressed, has nothing to do with a technological wonder as such, but, instead, a virtual extension of today's museum (...). We can surely say that we are in a 'virtual museum' anywhere we encounter a process of exhibiting images. Storing and displaying images can be achieved in many ways, and to diverse ends: the traditional photo album, the projection of slides, etcetera. We need not ask, therefore, when and how the virtual museum was built —or even whether it is necessary to build it or simply to imagine it— as it already exists⁵².

5. IN CONCLUSION

The museum is by no means a neutral environment, but the stage for a series of metamorphoses and transformations driven by its own conceptual definition as a juxtaposed assembly of diverse artistic manifestations transplanted from their original locations. This process of decontextualisation makes the museum a 'space in which narratives of history and of culture are created and disseminated, (...) a means to etch into the public consciousness the role played, and position held, by art'⁵³. The nature of the works of art, decontextualised and juxtaposed, is affected by a process of 'resemanticisation' occasioned by the exhibitory act itself. This is especially evident in the case of devotional objects, which lose their function on their relocation to the museum: being vehicles for the communion between the faithful and divinity, they come to represent testaments to past civilisations that the western world holds as integral to the construction of its cultural identity.

51. DELOCHE, Bernard: *El museo virtual*. Gijón, Trea, 2002, p. 225.

52. *Idem*, p. 188.

53. HANHARDT, John G.: 'Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual', *Revista de Occidente*, 153 (1994), pp. 91–104, particularly p. 92.

These transformations are not only relevant as generators of novel values in relation to the work of art, but also make important contributions to the definition of the collective memory. This is evidenced by the manifold meditations of artists, theorists and literates on the museum as a setting for metamorphosis, which have accompanied the growth of the institution since its creation as a public space in the eighteenth century. Often critical of—but never indifferent to—the museum’s role in the modern world, the reflections of the various authors referenced here highlight the museum’s importance as an institution of the western world and its role in the construction of our collective culture. Behind the most radical and belligerent positions (such as the call for the museum’s destruction by avant-garde movements like Futurism), can be seen a criticism of the more negative aspects of an entity too often anchored by tradition, obsolete and incapable of adapting to changing times, an image from which today’s museums strive to free themselves, opting to remodel themselves as more active organisms, better connected to society.

Alongside the traditional museum, understood as a building housing a collection, recent decades have witnessed the birth of other varieties of museum beyond physical limits: the imaginary and imagined museum, the cyber-museum and the virtual museum all represent new ways to understand the museum as a space within memory, an inexhaustible experience composed of the individual and collective visual legacy of contemporary society. This is possible through the works of art conserved in museums but also (and primarily) thanks to the possibilities offered by the development of photography and the Internet, which have increased access to artistic manifestations to unimaginable limits, abolishing physical distances to an extent that Malraux could not have hoped to foresee when he composed his *Imaginary Museum*. In the current era of the image, the traditional concept of the museum falls apart: it can no longer be defined as a receptacle of masterpieces created by man, but rather as an unlimited repository of the collective and individual memory of humankind, as ‘the expression of a human adventure, the enormous range of invented forms’⁵⁴, in Malraux’s words.

54. MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture...* p. 17. (Author’s translation).

BIBLIOGRAPHY

- BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Visor, 1977.
 — *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, Col. La balsa de la Medusa, 1996.
- BOLAÑOS, María (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón, Trea, 2002.
- BONK, Ecke: *Marcel Duchamp: The Portable Museum*. London, Thames and Hudson, 1989.
- DELOCHE, Bernard: *El museo virtual*. Gijón, Trea, 2002.
 — '¿Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?', *Mus-A*, 5 (2005), pp. 16-21.
- GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.
- HANHARDT, John G.: 'Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual', *Revista de Occidente*, 153 (1994), pp. 91-104.
- LAYUNO ROSAS, María Ángeles: *Museos de arte contemporáneo en España. Del 'palacio de las artes' a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004.
- MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, Gallimard, 1952.
 — *Le Musée Imaginaire*. Paris, Gallimard, Col. Folio Essais, 1965.
- MARCHÁN FIZ, Simón: 'Figuras de la apropiación en el nuevo museo imaginario', *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 77-91.
- MARTINOVSKI, Vladimir: *Les Musées Imaginaires. C. Baudelaire, W.C. Williams, S. Janevski, V. Urošević, J. Ashbery et Y. Bonnefoy*. Paris, L'Harmattan, 2009.
- VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2005.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Seville, Alfar, 1990.
 — 'Arquitecturas de la mirada', *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 31-46.

MUSEO REAL, MUSEO IMAGINARIO: REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE MUSEO COMO ESCENARIO DE METAMORFOSIS

Elena Marcén Guillén¹

1. INTRODUCCIÓN

El museo de arte opera una serie de transformaciones en las obras que custodia. Estos cambios adquieren la categoría de metamorfosis, pues derivan de la propia idiosincrasia del museo como depósito de objetos artísticos heterogéneos, extraídos del lugar para el que fueron creados y yuxtapuestos los unos a los otros, y alcanzan incluso la propia definición del concepto de arte y su percepción desde el nacimiento del museo como institución pública en el siglo XVIII. El museo, lugar físico resultante de la reunión de piezas diversas, lleva a cabo una «resemantización» de los valores intrínsecos de los objetos, que se convierten en obras de arte por el mero hecho de estar expuestos en el museo, que adquiere la categoría de templo sagrado de la civilización occidental contemporánea.

La reflexión sobre el papel del museo como creador de metamorfosis en la propia obra de arte y en su relación con el público ha sido una constante en la modernidad, como demuestran las aportaciones de diversos autores (escritores, artistas y teóricos) que, desde muy pronto, se han interrogado acerca de la función de la institución museística y sus peculiaridades. Los puntos de vista son diversos: mientras unos alaban la contribución del museo a la cultura occidental, otros lanzan ataques furibundos contra él por su condición de cementerio de obras de arte, defendiendo incluso su destrucción en el caso de las propuestas más radicales. Sin embargo, a pesar de la variedad de los enfoques, es posible identificar ciertos rasgos comunes que ponen de relieve, en definitiva, preocupaciones similares en lo que se refiere a la definición de la institución museística y sus principales problemas.

Junto a estas reflexiones, que atañen al museo tradicional, se perfilan otras maneras de entender el museo más allá de sus límites físicos: el museo imaginario, imaginado o virtual, un museo sin paredes que pertenece al ámbito de la memoria.

1. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. Becaria de investigación FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Miembro del Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP), financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FSE (elena_marcen@yahoo.es).

El concepto de *museo imaginario* enunciado inicialmente por André Malraux abre paso a una multiplicidad de visiones del museo como entidad abstracta, que no tiene que ver con la conservación de los testimonios físicos del arte de la humanidad sino más bien con la configuración de un repertorio visual abierto, que no deja de enriquecerse y que será diferente para cada individuo, de ahí su interés. Este museo individual está necesariamente condicionado por el momento histórico y las posibilidades tecnológicas que lleva parejas, así como por las peculiaridades de la cultura occidental.

Museo físico, imaginario, imaginado o virtual: en las líneas que siguen trataremos de analizar el rol del museo de arte como escenario de metamorfosis en lo que se refiere a la naturaleza de la obra artística, la evolución de su interpretación misma y la propia concepción de la institución como repositorio de la memoria occidental.

2. LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE EN EL MUSEO COMO CAUSA DE METAMORFOSIS

El museo origina una primera y evidente metamorfosis: la transformación del simbolismo de la obra de arte para dar lugar a una nueva semántica. Alejadas del marco físico para el que fueron concebidas, las obras reunidas en el museo se encuentran privadas de una parte de sus valores primitivos. La descontextualización acarrea una pérdida de cometido: un crucifijo ya no sirve de vehículo para facilitar el contacto con la divinidad en el rezo, una naturaleza muerta ya no decora palacio alguno. Ambos son venerados como obras de arte (testimonios de una época pasada) por el simple disfrute que producen, ya sea visual o intelectual.

Esta mutación es especialmente clara en el caso de los objetos de devoción. Desplazados al museo, estos se desacralizan y se transforman en obras de arte; podríamos decir incluso que adquieren un nuevo carácter sagrado en tanto que objetos «adorados» —no como imágenes de la divinidad sino como obras de arte— en el espacio casi sacro del museo. En la iglesia, un crucifijo es ante todo una imagen de devoción; podemos admirar sus características formales (la calidad de la talla, la expresión, etc.) pero principalmente es una representación de la divinidad, es Cristo crucificado. En el museo, por el contrario, la idea de escultura prevalece sobre los valores devocionales y religiosos, puesto que lo que vemos son «imágenes de las cosas, diferentes de las cosas mismas, y que extraen de esta diferencia específica su razón de ser»². Esta conversión es inevitable, puesto que sin ella el museo tal y como lo concebimos hoy en día no tendría sentido, como destaca André Malraux:

2. MALRAUX, André: *Le Musée Imaginaire*. Paris, Gallimard, Col. Folio Essais, 1965, p. 198. La primera edición francesa del *Museo Imaginario* de Malraux se publicó en 1947 y la segunda en 1951 (como parte de las *Voces del silencio*). Una revisión de esta última, modificada por el propio Malraux, vio la luz en 1965. No ha sido posible localizar traducciones al español de esta edición, mucho más completa que la anterior, ya que las que existen corresponden a la de 1951: es el caso de la propuesta por la editorial bonaerense Emecé en 1956 con la traducción de Damián C. Bayón y Elva de Lóizaga (MALRAUX, André: *Las voces del silencio: visión del arte*. Buenos Aires, Emecé, 1956). Por tanto, hemos decidido trabajar con la edición original en francés de 1965 editada por Gallimard y ofrecer nuestra propia traducción del texto. Pedimos de antemano disculpas por las posibles imprecisiones que hayamos podido cometer.

Si las estatuas pudieran recuperar su alma original, los museos llamarían a la más extensa oración que la tierra haya conocido; si experimentásemos los sentimientos de los primeros espectadores de un Doble egipcio, de un crucifijo románico, no podríamos dejarlos en el Louvre³.

La descontextualización de las obras en el espacio museístico da lugar a una segunda metamorfosis que tiene que ver con la propia definición del arte: los objetos se convierten en obras de arte por el mero hecho de estar recogidos en el museo. O en palabras de Santos Zunzunegui, «este recipiente de lo sagrado secularizado funciona como lugar de ‘cristalización’ estética, como espacio donde lo común se transmuta en arte»⁴. Como señala Malraux la clave se encuentra en la mirada, que actúa como elemento transformador de los objetos en obras de arte, en un proceso similar al que tendrá lugar a principios del siglo xx con los *ready-mades*, que se convierten también en obras de arte a partir de la mirada del autor:

Al comienzo de este siglo [el xx], los artistas tomaron conciencia de algo a lo que la famosa frase de Maurice Denis debe su fortuna: «Antes de ser una Virgen (...) un cuadro es una superficie cubierta de colores reunidos en un cierto orden.» (...) Lo que significaba: llamamos cuadro, escultura, obra de arte, y no Dios, divinidad o crucifijo, Doble o Virgen Negra, lo que miramos de esta manera⁵.

La cuestión de la descontextualización de las obras de arte en el museo parece haber sido una constante en la reflexión teórica sobre la institución desde sus inicios⁶. En cierta manera, los museos de arte pueden ser definidos como la reunión de una colección de objetos artísticos arrancados a sus lugares de origen; he aquí el principio fundamental de todo espacio museístico, con la excepción quizá de ciertas prácticas particulares como las casas-museo, donde los objetos están más o menos en contexto. Esta operación de extracción de las obras de arte de sus lugares originales es la causa, según Santos Zunzunegui, tanto de la alabanza del museo como espacio privilegiado de la percepción como de la crítica tradicional de la experiencia museística, «que extirpa a las obras de arte su *locus* original, alterando tanto su primitiva finalidad como las condiciones originales de recepción»⁷. La arquitectura pierde su papel de marco, como señalaba el poeta Paul Valéry, para

3. *Idem*, p. 12.

4. ZUNZUNEGUI, Santos: *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla, Alfar, 1990, pp. 33-34.

5. MALRAUX, André: *op. cit.*, pp. 226-227.

6. Son ya clásicas las reflexiones de Quatremère de Quincy sobre la pérdida de significado de las obras de arte como consecuencia del expolio en el contexto de la política imperialista francesa de principios del siglo xix. Según Ángeles Layuno, Quatremère de Quincy «realiza un alegato contra las obras alejadas de su contexto original, del propósito y el valor para el que fueron realizadas, perdiendo si no su materia, su espíritu y su significado» (LAYUNO ROSAS, M.ª Ángeles: «El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial», *Oppidum*, 3 (2007), pp. 133-164, especialmente p. 134).

7. ZUNZUNEGUI, Santos: «Arquitecturas de la mirada», *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 31-46, especialmente p. 32.

quien la descontextualización de las obras de arte en el museo era la causa del fracaso de la institución:

De golpe percibo una vaga claridad. Se insinúa en mí una respuesta, se destaca poco a poco de mis impresiones y exige pronunciarse. Pintura y Escultura, me dice el Demonio de la Explicación, son niños abandonados. Su madre ha muerto, su madre Arquitectura. Mientras vivió les daba lugar, empleo y límites. Les estaba negada la libertad de errar. Tenían su espacio, su luz bien definida, sus alianzas... Mientras vivió, sabían lo que querían...⁸

En el museo, las obras de arte no solo se encuentran fuera de contexto sino también acumuladas, formando «un extraño desorden organizado»⁹ en palabras de Valéry, que coincide con Malraux en la elección de una imagen musical para aludir al museo como conjunto irregular de obras de arte. Para el mundo asiático, que no habría conocido el museo sino recientemente según Malraux, este sería «un concierto absurdo donde se suceden y se mezclan, sin entreacto y sin fin, melodías contradictorias»¹⁰. Valéry, por su parte, afirma que la operación intelectual que se produce en el museo por mediación de la mirada es similar a la de una oreja que fuera obligada a «escuchar diez orquestas a la vez»¹¹. Ciertamente, la abundancia de obras de arte puede tener un efecto abrumador. Llega un momento en que la mirada se siente agobiada por tal reunión de obras maestras, no sabe ya a dónde dirigirse dentro de ese «tumulto de criaturas congeladas donde cada una pide, sin obtenerla, la inexistencia de todas las demás»¹². Esto se traduciría en una gran dificultad a la hora de percibir cualquier obra en su totalidad.

En realidad, Marinetti había avanzado ya esta idea de la amalgama de obras de arte en el museo en su «Manifiesto del Futurismo» publicado en 1909, donde —con el estilo violento propio del movimiento— comparaba los museos con fosas comunes: «¡Museos, cementerios!... Idénticos verdaderamente en su siniestra promiscuidad de cuerpos que no se conocen. Dormitorios públicos donde se duerme para siempre junto a otros seres odiados o desconocidos»¹³. La potente y expresiva comparación del museo con la necrópolis es una constante en la historiografía, un recurso clásico de aquellos que pretenden denostarlo como almacén de testimonios de un pasado irrecuperable¹⁴. El futurismo reivindicará incluso la destrucción de estas instituciones del pasado:

8. VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2005, p. 140.

9. *Idem*, p. 137.

10. MALRAUX, André: *op. cit.*, p. 13.

11. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

12. *Idem*, p. 137.

13. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 132.

14. Para Valéry, por ejemplo, los museos tenían «algo de templo y de salón, de cementerio y de escuela» (VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 137).

¡Adelante los buenos incendiarios de dedos carbonizados! ¡Aquí! ¡Allí! ¡Quemad con el fuego de vuestros rayos las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para inundar los sótanos de los museos! ¡Que naden aquí y allá los lienzos gloriosos! ¡Mano a las piquetas y a los martillos! ¡Socavad los cimientos de las ciudades venerables!»¹⁵

Si bien Paul Valéry no andaba demasiado equivocado en su desconfianza de aquel «acercamiento de maravillas independientes pero rivales»¹⁶ que se produce en el museo, lo cierto es que sin ese proceso de descontextualización y yuxtaposición buena parte de las obras de arte que tenemos la posibilidad de admirar hoy no existirían. Rechazar la reunión de obras de arte en el museo significa negar el papel mismo de la institución en la construcción de nuestra memoria colectiva, de nuestro *museo imaginario*, como veremos más adelante.

3. EL PAPEL DEL MUSEO EN LA EVOLUCIÓN DE LA PERCEPCIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE Y EN LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE

Desde su creación, los museos han contribuido de forma decisiva a modificar nuestra relación con la obra de arte, favoreciendo un vínculo más directo con cuadros y esculturas que hasta entonces eran el patrimonio casi exclusivo de reyes, nobles y jerarquías eclesiásticas. El museo reemplaza la satisfacción de la posesión por el simple disfrute proporcionado por la contemplación, ya que «No poseemos las obras cuyas reproducciones admiramos (casi todas se encuentran en los museos), y sabemos que no las poseeremos nunca»¹⁷. En efecto, nuestro contacto con las obras de arte se produce esencialmente por mediación del museo (y de las salas de exposición), lugar de «consumo» artístico por excelencia.

No hay que perder de vista el hecho de que la propia obra de arte también ha evolucionado con el paso del tiempo. Como recuerda Malraux, «Las obras de arte resucitan en nuestro mundo del arte, no en el suyo»¹⁸. La *Victoria de Samotracia* sirve para ilustrar esta nueva dimensión de las obras de arte. La escultura no es la misma hoy que en la época en la que fue creada (hacia el año 190 a.C.), por varias razones: en primer lugar porque ha perdido cabeza y brazos, en segundo lugar porque ha sido privada de su entorno original, pero sobre todo porque hoy podemos contemplarla en un lugar privilegiado, esa magnífica escalera del Museo del Louvre transformada en un eficaz espacio expositivo, efectista y sobrecogedor.

La *Victoria* ha adquirido una nueva semántica, no como representación del santuario griego de la isla de Samotracia del que procede —muy pocos de los turistas

15. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *op. cit.*, p. 133. La traducción ofrecida por esta edición no es del todo exacta: la frase original «Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques!» debería traducirse por «¡Prended fuego a las estanterías de las bibliotecas!» y no por «¡Quemad con el fuego de vuestros rayos las bibliotecas!», como efectivamente se traduce.

16. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

17. MALRAUX, André: *op. cit.*, p. 160.

18. *Idem*, p. 257.

que la fotografían cada día en el Louvre sabrían precisar su primitiva función—sino del conjunto del arte griego, del que pasa a ser un símbolo a los ojos del visitante contemporáneo. La potencia de la imagen viene dada por el hecho de que está incompleta, lo que despierta en nosotros el gusto ruskiniano por la ruina; de hecho, las propuestas de reconstrucción hipotética de la escultura carecen de la fuerza expresiva de la estatua mutilada. La escultura debe también buena parte de su potencia al emplazamiento escenográfico del que goza hoy en día, tras pasar por otras colocaciones: no hay más que contemplar fotografías antiguas de uno de los primeros ensayos de montaje en un patio del Louvre en 1879 para darse cuenta de la importancia del entorno.

El museo, y por consiguiente la relación del público con la obra de arte, se han visto también modificados desde los orígenes de la institución. Los museos que frecuentaba un parisino del siglo XIX como el poeta y crítico de arte Charles Baudelaire, gran amante del arte desde su infancia (su padre fue nombrado conservador del Musée du Luxembourg), son diferentes de aquellos que un europeo veía en torno a 1950, y radicalmente distintos sin duda de los que conocemos hoy, sobre todo en lo referente a las tendencias museográficas y a la disposición de las obras de arte. El museo del siglo XIX y de las primeras décadas del XX se caracterizaba por una enorme profusión de obras de arte, que ocupaban casi todo el espacio disponible. El resultado era una acumulación tal (con varios niveles de cuadros) que el visitante debía tener verdaderas dificultades para asimilar todo lo que veía; es fácil por tanto entender la impresión de Paul Valéry, que salía «con la cabeza molida y las piernas tambaleantes de ese templo de los placeres más nobles.»¹⁹ Baudelaire, sin embargo, que había conocido el mismo tipo de museo que Valéry, no parece compartir esta aversión por la acumulación de piezas, ya que como señala Martinovski, «Según los testimonios de sus contemporáneos, Baudelaire raramente pasaba junto al Museo del Louvre sin entrar y pasar en él al menos unas horas»²⁰.

En los años 1940–50, después de la Segunda Guerra Mundial, la museografía se depura. Las nuevas tendencias van a privilegiar la calidad sobre la cantidad: ya no se trata de exponerlo todo, sino de escoger lo que se expone para permitir una mejor comprensión del objeto artístico y propiciar una visita más agradable. Los museos «vaciarán» sus muros para dejar una sola hilera de cuadros situados a la altura de la vista. Este es el contexto de renovación incipiente en el que André Malraux, que será más tarde Ministro de Cultura con Charles de Gaulle, escribe su ensayo *El Museo Imaginario*, cuya primera edición data de 1947 pero que fue completado y modificado en 1951 y 1965. En la segunda mitad del siglo XX, el museo avanza hacia una museografía moderna, con propuestas despojadas de cualquier elemento que perjudique la contemplación de las obras de arte. Poco a poco va surgiendo una museografía que alcanzará su mínima expresión en las experiencias del *white cube* de los años sesenta y setenta, uno de cuyos paradigmas fue el parisino Centre Pompidou.

19. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 140.

20. MARTINOVSKI, Vladimir: *Les Musées Imaginaires. C. Baudelaire, W.C. Williams, S. Janevski, V. Urošević, J. Ashbery et Y. Bonnefoy*. Paris, L'Harmattan, 2009, p. 32. (Puesto que no existe traducción al español, proponemos nuestra propia traducción del fragmento).

El propio museo como institución contribuye de forma decisiva a la definición del concepto de arte. El nacimiento del museo como espacio público ha hecho posible la transformación intelectual de los diferentes objetos en obras de arte, cuya contemplación había sido hasta entonces privilegio exclusivo de las clases más acomodadas. Por el mero hecho de estar en el museo, el objeto asciende de categoría, se hace merecedor de habitar el más elevado lugar de la cultura occidental. Cuando penetramos en un museo de arte, aceptamos implícitamente que vamos a contemplar obras maestras; incluso en el caso de los museos de etnología, los objetos de la vida cotidiana de nuestros ancestros están dotados de un aura de importancia que los hace superiores a los que hemos visto siempre en el pueblo, en casa de nuestros abuelos, aunque sean similares.

El museo de la era contemporánea avanza hacia la abolición de los límites tradicionales y la integración de las manifestaciones artísticas de otras culturas, en paralelo a la progresiva puesta en cuestión del eurocentrismo establecido por las potencias europeas en la época imperialista. En el siglo xx entran en el museo el arte africano, oceánico, precolombino, etc. El arte occidental ya no tendrá la hegemonía en nuestros museos. Esta integración de las artes no occidentales que re-dimensiona conceptualmente los museos se produce en paralelo a la revisión del concepto de lo Bello como categoría indiscutible, que alcanza su culminación con las vanguardias. En este contexto, movimientos como el Futurismo serán partidarios fervientes de la destrucción del modelo de belleza tradicional:

No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su caja²¹ adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*²².

La puesta en cuestión y redefinición de lo Bello, y por consiguiente de la noción misma de obra de arte, conducirá a ciertas experiencias de banalización total del arte. Duchamp, con su *Fuente* de 1917, *ready-made* formado por un urinario (uno de los objetos más prosaicos de la vida cotidiana), adquiere la categoría de obra de arte porque el artista lo ha decidido así. La experiencia de Duchamp está próxima de la *performance* por su voluntad explícita de crear polémica: el artista envió la pieza para una exposición de cuyo comité de selección formaba parte y cuyos organizadores se habían comprometido a exponer cualquier obra que les fuera remitida con tal de que el autor se hiciera cargo de los gastos. La importancia del gesto radica en el hecho de haber abierto la puerta a la entrada de lo banal en el museo: todo tipo de objetos cotidianos serán a partir de ahora metamorfoseados en divinidad artística por el milagro transformador del museo. *Ready-mades*, *objets-trouvés* y ensamblajes irrumpen en la escena artística del siglo xx con tanta fuerza que han

21. La traducción más correcta del original «coffre» no sería «caja» sino «maletero».

22. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *op. cit.*, pp. 129-130.

dado lugar a «resultados banales y hasta mediocres» en algunas ocasiones, como apunta Simón Marchán²³. El desarrollo teórico de la obra de Duchamp quedó reflejado en un texto publicado en mayo de 1917 en la revista artística *The Blind Man*, del que Duchamp nunca reconoció ser el autor pero que los críticos consideran como una verdadera exposición de motivos y una reacción al rechazo de la pieza por el comité de selección:

Que el señor Mutt haya producido o no la *Fuente* con sus propias manos es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal manera que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para el objeto²⁴.

Por medio de experiencias como la de Duchamp, la obra de arte deja de ser una representación (hasta ahora, un retrato de Luis XIV representaba a Luis XIV) para convertirse en una idea en sí misma. Como señalaba André Malraux, «Hasta el siglo XIX, todas las obras de arte fueron la imagen de algo que existía o que no existía, antes de ser obras de arte»²⁵. Esta propuesta artística tiene asimismo como consecuencia un salto conceptual de envergadura: el desplazamiento del interés del objeto al artista, verdadero protagonista de la obra. Al presentar un urinario como escultura, Duchamp atrae la atención sobre sí mismo como artista creador, poseedor de la capacidad de decidir que un urinario es arte, sencillamente. Una decisión no exenta de consecuencias, ya que «al declarar artísticas realidades que originariamente no lo son, [Duchamp] impulsa tanto una minoración de la artísticidad en lo artístico (...) como una ‘estetización’ de lo no artístico»²⁶.

La tendencia a reemplazar el rol protagonista de la obra de arte por el del artista desembocará a finales del siglo XX y principios del XXI en la entrada en el museo de obras como *My Bed*, una instalación de Tracey Emin compuesta de su propia cama deshecha así como de preservativos usados y ropa interior que formó parte de la terna final del controvertido Premio Turner. Asistimos actualmente a una época de abolición casi absoluta de los límites de lo «museable»: cualquier manifestación artística, sean cuales sean sus características (aunque con algunas restricciones) puede formar parte del museo.

4. LA METAMORFOSIS DE LA MEMORIA: EL MUSEO IMAGINARIO, IMAGINADO Y VIRTUAL

En su ensayo *El Museo Imaginario*, publicado por primera vez en 1947, André Malraux desarrolla el concepto de un museo sin muros ni límites cronológicos, geográficos o

23. MARCHÁN FIZ, Simón: «Figuras de la apropiación en el nuevo museo imaginario», *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 77–91, especialmente p. 82.

24. MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, p. 82.

25. MALRAUX, André: *op. cit.*, p. 12.

26. MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, pp. 82–83.

estéticos, un museo subjetivo que será diferente para cada individuo²⁷. No se trata de un museo físico sino de una entidad abstracta compuesta de nuestra memoria artística, de las obras que amamos y que hemos visto en los museos o reproducidas en los libros; un museo abierto e inagotable que no deja de enriquecerse. El proceso de formación de dicho reservorio depende de un criterio tan subjetivo como el gusto de cada persona, como reconocía el propio Malraux a la hora de revelar la gestación de otro de sus museos imaginarios, el de la escultura mundial²⁸.

Los museos imaginarios que nos revela la historiografía son muy variados, muestra del interés que esta cuestión ha suscitado entre los teóricos. El museo imaginario pertenece al dominio de lo abstracto y lo incorpóreo; sus postulados habitan una parcela de la imaginación que roza el ámbito de los sueños. Tanto es así que el museo imaginario comparte lugar en la memoria colectiva con las propuestas utópicas de arquitectos como Boullée²⁹, que a finales del siglo XVIII planteaba su propio museo imaginario, privilegiando en este caso no el contenido sino el continente; o con ensayos ideales como el «Museo de crecimiento ilimitado» de Le Corbusier³⁰ o el «museo moderno» de Auguste Perret³¹. Museo imaginario e imaginado son, por tanto, dos caras de una misma moneda: uno recoge el repertorio mundial e inagotable de la creación artística de la humanidad, mientras que el otro constituye la representación ideal del contenedor museístico perfecto.

El museo imaginario, por definición, es tan múltiple como lo son los individuos y tan abierto como la propia mente humana, pero está condicionado por las posibilidades tecnológicas de la época que a cada uno le ha tocado vivir. Evidentemente, hoy asistimos a una situación bien distinta de la de mediados del siglo XIX, en la que Baudelaire y otros *salonniers* escribían sus críticas de arte sobre el «Salón de pintura y escultura» que se celebraba en el Louvre. Como señalan varios autores, entre ellos Malraux³² y Martinovski³³, Baudelaire habría visitado solamente tres o cuatro grandes museos: el Louvre, sobre todo, pero también el Luxembourg, el Museo de

27. Según Bernard Deloche, «El teatro de la memoria de Samuel Quiccheberg (siglo XVI), el *Museo cartaceo* de Cassiano dal Pozzo (siglo XVII), el *Thesaurus* de Albertus Seba (siglo XVIII), la *Encyclopédie* de Diderot, además del *Musée de sculpture* del conde de Clarac (siglo XIX)» serían los antecedentes de este concepto de museo imaginario de Malraux. (DELOCHE, Bernard: «¿Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?», *Mus-A*, 5 (2005), pp. 16–21, especialmente p. 17).

28. «He intentado reunir en él las esculturas que me emocionaban directamente (...). Sin duda la elección de cada uno hubiera sido diferente de la mía.» (MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, Gallimard, 1952, p. 16). (Traducción de la autora).

29. Cuya propuesta sería, en palabras de Ángeles Layuno, «una arquitectura utópica, sublime, monumental y simbólica» (LAYUNO ROSAS, M.ª Ángeles: *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004, p. 34).

30. Le Corbusier reflexionó durante toda su vida sobre cómo lograr un museo funcional que respondiera a las necesidades del mundo contemporáneo. En su *Proyecto para un museo de artistas vivos en París* (1931) el arquitecto planteaba ya las líneas generales del que más tarde desarrollaría como «Museo de crecimiento ilimitado». El croquis de este museo ideal era descrito por el propio Le Corbusier como «la imagen de una idea nacida serenamente». (BOLAÑOS, María (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900–2000)*. Gijón, Trea, 2002, pp. 132–135, especialmente p. 132).

31. El arquitecto Auguste Perret se preguntaba en 1929 cómo debería ser el museo moderno y esbozaba en este sentido una idea clave: «un edificio que fuese a la vez un lugar de deleite y fiesta y un lugar de estudio». (*Idem*, pp. 79–83, especialmente p. 80).

32. MALRAUX, André: *Le Musée...* p. 14.

33. MARTINOVSKI, Vladimir: *op. cit.*, pp. 32–33.

Versalles y la Galería de Orleáns. Parece que conocía bien el Louvre, que visitaba a menudo y en el que admiraba no solo las obras maestras sino también los cuadros de segundo orden. Pero su cultura artística se componía principalmente —y aparte de las obras que había visto en los museos— de fotos, grabados y copias de obras maestras de la historia del arte, que aparecían reproducidas en los libros de estampas. Su cultura artística, aunque rica, es la de un hombre del siglo XIX, con las limitaciones que ello supone. Es por eso que las dimensiones virtuales de su museo imaginario son restringidas; su museo está acotado a la nómina de artistas conocidos en el ambiente cultural del París de mediados del siglo XIX.

El museo imaginario de Baudelaire queda reflejado en su famoso poema «Los Faros», de su antología *Las Flores del Mal*, junto con las reflexiones expuestas en sus escritos de crítica de arte (sobre todo en los *Salones*). Aunque las referencias explícitas al concepto de museo son escasas, de sus textos se desprende una concepción particular del museo imaginario. «Los Faros» constituye la expresión particular de lo que Baudelaire considera el Olimpo de la creación artística. Las ocho primeras cuartetas del poema resumen los méritos de otros tantos artistas: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix. Como se puede comprobar en el siguiente fragmento dedicado a Rubens, cada cuarteta no es la descripción de una obra concreta sino la abstracción de las cualidades que hacen merecer al artista en cuestión la consideración de «faro» de la historia del arte, mediante el recurso a «fuertes imágenes poéticas que contienen la quintaesencia de toda la obra del artista plástico correspondiente»³⁴; «Rubens, río de olvido, jardín de pereza, / almohada de carne fresca inservible para amar / pero adonde la vida acude y vibra sin descanso, / como el aire en el cielo y el mar en el mar»³⁵.

Algunas décadas más tarde, a principios del siglo XX, los movimientos de vanguardia reaccionarán contra la tradición estética y propondrán nuevas formas artísticas, rechazando con firmeza el museo físico pero también de forma implícita el concepto de museo imaginario como repositorio de la memoria occidental. Uno de los más violentos detractores de la institución museística fue el futurismo, fundado por Marinetti y su «Manifiesto del Futurismo» publicado en *Le Figaro* en 1909. Para Marinetti y los futuristas el museo es un cementerio, un lugar inerte que no reúne más que cadáveres, campo de batalla «de los pintores y de los escultores, destruyéndose mutuamente a líneas y pinceladas en el mismo museo»³⁶. Para Marinetti la admiración inútil del pasado equivaldría a «verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de lanzarla hacia delante con ademán violento de creación y acción»³⁷. El futurismo rechaza el museo en tanto que símbolo de la tradición, junto con las bibliotecas y las academias. No podría ser de otra manera, puesto que el movimiento futurista se basa en una exaltación del mundo moderno, de la máquina y de la velocidad. No hay porvenir para el museo en el futurismo, pues toda obra se

34. MARTINOVSKI, Vladimir: *op. cit.*, p. 37. (Traducción de la autora).

35. BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Visor, 1977, p. 51.

36. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *op. cit.*, p. 132.

37. *Idem*, pp. 132–133.

convierte en pasado desde el momento mismo en que entra en el museo. El museo imaginario de Marinetti es un lugar inundado, quemado, en definitiva destruido.

Un punto de vista próximo al de Marinetti aunque menos violento se encuentra en la base de la teoría de Paul Valéry respecto al museo. Para él, se trata de una «vecindad de visiones muertas»³⁸, una reunión absurda de «unidades de placer incompatibles»³⁹. Valéry no esconde su negativa opinión de la institución, ya que su breve ensayo «El problema de los museos» comienza precisamente con la frase «No me gustan demasiado los museos»⁴⁰. El autor relata una visita a un museo cualquiera, que no especifica pero que podría ser el Louvre, paradigma del museo francés por excelencia. La experiencia parece causar al poeta un verdadero malestar físico e intelectual, que se desprende de expresiones como la «impresión insoportable»⁴¹ de las salas de escultura, el «horror sagrado»⁴² que se apodera de él cuando penetra en las salas de pintura o «la tristeza, el aburrimiento, la admiración (...)»⁴³ que le acompañan en su recorrido. A la descontextualización y la yuxtaposición como causas del fracaso del museo para Valéry hay que añadir una tercera, igualmente importante: el museo reemplazaría el goce por la erudición. La ambición del museo de reunir toda la cultura artística de una sociedad destruiría cualquier posibilidad de placer.

Sin embargo, esta acumulación de obras de arte en el museo, arrancadas a su contexto original, hace posible su supervivencia. Desaparecido el imperio romano y olvidado el culto a sus dioses, el museo preserva de la desaparición las esculturas de Venus, Mercurio y Baco, transformadas en obras de arte por obra y gracia del pedestal y la vitrina. Si el museo físico posee esta capacidad de salvación, más destacable es todavía el poder del museo imaginario, que favorece la conservación del patrimonio artístico de la humanidad gracias al poder salvador de la memoria —tanto colectiva como individual—, que rescata las obras del olvido del tiempo. Como afirmaba Malraux, «El Museo Imaginario no les devuelve el templo, el palacio, la iglesia, el jardín que han perdido; pero las libera de la necrópolis»⁴⁴. Las posibilidades del museo imaginario son todavía más importantes si tenemos en cuenta que carece de límites: junto al museo físico, que no es sino parcial por definición —ya que no reúne más que una pequeña parte del arte de la humanidad—, el museo imaginario posee la capacidad de abarcarlo todo.

El museo imaginario adquiere formas diversas; algunas pertenecen al ámbito de la memoria pero otras poseen una dimensión física. El tema del museo imaginario como repertorio de obras de arte, más allá de desarrollos teóricos, es concretado en experiencias reales como las *boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp⁴⁵. Preocupado por la conservación de sus obras, Duchamp desarrolló entre 1936 y 1968 varias ediciones

38. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

39. *Idem*, p. 139.

40. *Idem*, p. 137.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. *Idem*, p. 138.

44. MALRAUX, André: *Le Musée...*, p. 122.

45. El fenómeno de las *boîte-en-valise* ha sido analizado en detalle por Ecke Bonk (BONK, Ecke: *Marcel Duchamp: The Portable Museum*. London, Thames and Hudson, 1989).

de un museo portátil que contiene reproducciones de sus propias creaciones, incluyendo copias de sus pinturas y miniaturas de sus esculturas y *ready-mades*, como la *Fuente*. Parece que la creación de este museo portátil obsesionaba a Duchamp, que creó trescientas doce versiones: las veinticuatro primeras fueron hechas por él mismo y contienen una obra original (reproducciones en blanco y negro coloreadas), mientras que las siguientes, reunidas en series sucesivas, son obra de una serie de asistentes.

El *museo imaginario* de Duchamp presenta la particularidad de que no se compone de la reunión de las obras maestras de otros creadores sino de las suyas propias, en un ejercicio de autorreflexión que debe ser comprendido como una especie de *ready-made* que contendría lo esencial de su creación artística. La propuesta constituye asimismo una puesta en cuestión del papel protector del museo, que se había revelado imperfecto: no olvidemos que los bombardeos de la II Guerra Mundial habían puesto en peligro buena parte del patrimonio artístico europeo contenido en los museos. Se trata finalmente del cuestionamiento de la unicidad y la originalidad como valores artísticos universales: la *boîte-en-valise* no es un objeto único —puesto que hay más de trescientos ejemplares— ni original —ya que en la mayor parte de los casos está compuesta de reproducciones—, pero aún así es un objeto artístico. Esta multiplicidad de aspectos hacen de la *boîte-en-valise* un fenómeno complejo y poliédrico, una reflexión de carácter evocador sobre la conservación de las obras de arte y el papel de la memoria.

Evidentemente, los museos imaginarios también han evolucionado a lo largo del tiempo, no solo a causa del progreso de la institución museística sino sobre todo gracias a las múltiples posibilidades ofrecidas por el desarrollo de disciplinas como la fotografía. Tal y como señala Malraux:

Hoy, un estudiante dispone de la reproducción en colores de la mayor parte de las obras maestras, descubre numerosas pinturas secundarias, las artes arcaicas, las esculturas india, china (...), los frescos románicos, las artes primitivas y populares. ¿Cuántas estatuas estaban reproducidas en 1850? Se conocía el Louvre (algunas de sus dependencias), del que uno se acordaba como podía; nosotros disponemos de más obras significativas, para suplir los fallos de nuestra memoria, de las que podría contener el mayor museo⁴⁶.

La fotografía, en paralelo a la ampliación del museo imaginario por las posibilidades de difusión que permite, ha conducido al cambio de escala de las obras de arte en nuestro museo particular, formado en parte gracias a los libros de arte. En estos soportes, el tamaño de las imágenes depende de criterios más bien subjetivos (su importancia en la historia del arte pero también el gusto particular del editor o las restricciones de espacio) y no siempre va en consonancia con sus dimensiones reales: «En un álbum, en un libro de arte, los objetos están reproducidos en su mayor parte en el mismo formato; (...) Las obras pierden su escala»⁴⁷. La fotografía

46. MALRAUX, André: *Le Musée...*, pp. 16–17.

47. *Idem*, p. 96.

provoca la variación del tamaño de esculturas y cuadros, que imaginamos más grandes o más pequeños de lo que son en realidad: ¿quién no se ha sorprendido de las pequeñas proporciones de la *Gioconda* en el Louvre o por el contrario de las enormes dimensiones del *Entierro en Ornans* en el Musée d'Orsay, después de haberlos visto reproducidos una y otra vez en los libros? A la inversa, los sellos, monedas y miniaturas son agrandados en las reproducciones hasta crear «verdaderas artes ficticias» según Malraux⁴⁸, objetos que la ampliación fotográfica hace posible conocer en detalle. Gran parte de las obras que componen nuestro museo imaginario poseen en nuestra memoria unas dimensiones que no corresponden a la realidad, una pérdida de escala que no es sino el efecto secundario de la difusión del arte a partir de la fotografía.

El campo de la difusión de las obras de arte —y por extensión de nuestro museo imaginario— se ha ampliado de manera notable a finales del siglo xx con la llegada de Internet, que ha permitido el acceso directo y prácticamente ilimitado al arte de cualquier rincón del mundo. En palabras de Simón Marchán, «en nuestros días los horizontes del museo imaginario se han ampliado casi hasta límites inabarcables respecto a los que oteaba el historicismo o a las lúcidas premoniciones de A. Malraux»⁴⁹. Ya no existen las distancias físicas: todo está disponible a un solo clic. Podemos incluso desplazarnos por las salas de algunos museos como si estuviéramos allí realmente. La contemplación de obras de arte en la red no puede reemplazar el disfrute que se obtiene de la confrontación directa, pero permite la abolición de las fronteras en la creación del museo imaginario. De la misma forma que la fotografía permitió a principios del siglo xx la democratización del arte, como «medio de difusión destinado a dar a conocer las obras maestras indiscutibles a aquellos que no podían permitirse el grabado»⁵⁰, Internet ha multiplicado hasta el infinito el álbum mundial de obras de arte, componiendo un repertorio que no deja de crecer.

Las nuevas tecnologías y el desarrollo de lo virtual han favorecido otras formas de entender el concepto de museo, que modifican la relación del individuo con la obra de arte y enriquecen las perspectivas del museo imaginario. Con la ayuda de los ordenadores, *smartphones* y tabletas como intermediarios, muchos museos ofrecen ya visitas virtuales que no se conciben como sustituto de la experiencia real (el contacto directo con la obra sigue siendo —de momento— irreemplazable) sino como complemento previo o posterior a la visita. Por otro lado, cada vez más museos tienen una presencia activa en la red, por medio de sus propias páginas Web —que actúan en muchas ocasiones como verdaderas cartas de presentación del museo— o a través de las redes sociales. Son distintas variantes del *cibermuseo*, que Bernard Deloche define como «un museo informatizado, en forma de cederrón o de página de Internet, que sustituye o completa al museo institucional»⁵¹. Las posibilidades ofrecidas por la era de la tecnología sobrepasan esta noción de

48. *Ibidem*.

49. MARCHÁN FIZ, Simón: *op. cit.*, p. 79.

50. MALRAUX, André: *Le Musée...* p. 88.

51. DELOCHE, Bernard: *El museo virtual*. Gijón, Trea, 2002, p. 225.

cibermuseo para abarcar en realidad cualquier proceso que implique la acción de mostrar, palabra clave según Deloche en la definición del verdadero *museo virtual*:

El museo virtual existe y, hay que insistir en ello, no tiene nada que ver con un prodigio tecnológico como sería, por el contrario, una prolongación virtual del museo actual (...). Seguramente podemos decir que estamos en «situación de museo virtual» siempre que haya un proceso de puesta en imagen. Almacenar imágenes y mostrarlas se puede hacer de múltiples maneras y con fines muy diversos: el tradicional álbum de fotos, la sesión de proyección de diapositivas, etcétera. No hay que preguntarse, por tanto, cuándo y cómo construir el museo virtual —o incluso si conviene construirlo o sólo imaginarlo—, porque ya existe⁵².

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

El museo no es en absoluto un ámbito neutral, sino el escenario de una serie de metamorfosis y transformaciones motivadas por su propia definición conceptual como reunión yuxtapuesta de manifestaciones artísticas variadas y arrancadas a sus lugares de origen. Este proceso de descontextualización hace del museo un «espacio en el que se crean y se difunden narraciones de la historia y de la cultura, (...) un medio para inscribir en la conciencia pública el papel y el lugar que al arte le corresponden»⁵³. La naturaleza de las obras de arte, descontextualizadas y yuxtapuestas, se ve afectada por un proceso de «resemantización» motivado por el propio hecho expositivo. Esto es especialmente evidente en el caso de los objetos de devoción, que pierden su función al entrar en el museo: de ser vehículos para la comunicación entre fiel y divinidad, pasan a convertirse en testimonios de civilizaciones pasadas que el mundo occidental sanciona como fundamentales en la construcción de su identidad cultural.

Estas transformaciones no solo tienen relevancia como generadoras de nuevos valores en relación con la obra de arte sino que contribuyen de manera determinante a la definición de la memoria colectiva. Testimonio de ello son las numerosas reflexiones de artistas, teóricos y literatos sobre el museo como escenario de metamorfosis, que han acompañado el devenir de la institución desde su creación como espacio público en el siglo XVIII. Más o menos críticos —pero nunca indiferentes— con el papel del museo en el mundo contemporáneo, las meditaciones de los diferentes autores mencionados ponen de manifiesto la importancia del museo como institución en el mundo occidental y su rol en la construcción de nuestra cultura colectiva. Tras las posiciones más radicales y beligerantes (como la llamada a la destrucción de los museos por parte de movimientos de vanguardia como el futurismo) se adivina una crítica de los aspectos más negativos de una institución anclada con

52. *Idem*, p. 188.

53. HANHARDT, John G.: «Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual», *Revista de Occidente*, 153 (1994), pp. 91–104, especialmente p. 92.

demasiada frecuencia en la tradición, obsoleta e incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos, una imagen de la que los museos actuales intentan liberarse apostando por reconvertirse en organismos más activos y conectados con la sociedad.

Junto al museo tradicional, entendido como edificio que conserva una colección, las últimas décadas asisten al nacimiento de otras modalidades de museo más allá de sus límites físicos: el museo imaginario e imaginado, el cibermuseo y el museo virtual son otras maneras de entender el museo como espacio de la memoria, experiencia inagotable compuesta del patrimonio visual individual y colectivo de la sociedad contemporánea. Esto es posible a partir de las obras de arte conservadas en los museos pero también (y sobre todo) gracias a las posibilidades ofrecidas por el desarrollo de la fotografía y de Internet, que ha ampliado hasta límites insospechados el acceso a las manifestaciones artísticas, aboliendo las distancias físicas en una proporción que Malraux ni siquiera habría podido imaginar cuando componía su *Museo Imaginario*. En la actual era de la imagen, el concepto tradicional de museo salta en pedazos: ya no debe definirse como contenedor de las obras maestras creadas por el hombre, sino como repositorio ilimitado de la memoria colectiva e individual de la humanidad, como «la expresión de una aventura humana, el inmenso abanico de las formas inventadas»⁵⁴, en palabras de Malraux.

54. MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture...* p. 17. (Traducción de la autora).

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Visor, 1977.
 — *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, Col. La balsa de la Medusa, 1996.
- BOLAÑOS, María (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón, Trea, 2002.
- BONK, Ecke: *Marcel Duchamp: The Portable Museum*. London, Thames and Hudson, 1989.
- DELOCHE, Bernard: *El museo virtual*. Gijón, Trea, 2002.
 — «¿Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?», *Mus-A*, 5 (2005), pp. 16-21.
- GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.
- HANHARDT, John G.: «Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual», *Revista de Occidente*, 153 (1994), pp. 91-104.
- LAYUNO ROSAS, María Ángeles: *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004.
- MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, Gallimard, 1952.
 — *Le Musée Imaginaire*. Paris, Gallimard, Col. Folio Essais, 1965.
- MARCHÁN FIZ, Simón: «Figuras de la apropiación en el nuevo museo imaginario», *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 77-91.
- MARTINOVSKI, Vladimir: *Les Musées Imaginaires. C. Baudelaire, W.C. Williams, S. Janevski, V. Urošević, J. Ashbery et Y. Bonnefoy*. Paris, L'Harmattan, 2009.
- VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2005.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Seville, Alfar, 1990.
 — «Arquitecturas de la mirada», *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 31-46.



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier *Cómplices Necesarios* por Carlos Reyero Hermosilla • Dossier *Necessary Accomplices* by Carlos Reyero

21 CARLOS REYERO
Introduction: Necessary Accomplices / Presentación: Cómplices necesarios

25 ENCARNA MONTERO TORTAJADA
The Oligarch and the Brushes: a Biographical Sketch of Andreu Garcia, priest / El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia

45 MARÍA ALEGRA GARCÍA GARCÍA
Some aspects about archbishop of Toledo don Juan Martínez Silíceo's iconography (c.1477–1557) / Algunos aspectos en torno a la iconografía del arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477–1557)

67 FELIPE PEREDA
Performing Doubt: the Art of Believing in Early Modern Spain / El ejercicio de la duda: el arte de creer en la España alta Moderna

83 JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE
The *mouseion* ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen / El ideal del *mouseion* reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen

109 NÚRIA FERNÁNDEZ RIUS & NURIA PEIST
The photographic and the mediation system. Artistic, technical and commercial values in the beginning of photography / Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía

129 ELENA MARCÉN GUILLÉN
Real museum, imaginary museum. Considerations around the concept of museum as metamorphosis scenery / Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis

147 VICENÇ FURIÓ
Fame and prestige: necessary and decisive accomplices in the case of Hilma af Klint / Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint

Miscelánea • Miscellany

169 MANUEL JÓDAR MENA
De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la Catedral de Jaén en época bajomedieval / From the Great Mosque to the former Gothic construction. Some observations on Jaén's Cathedral during the late middle ages

199 TERESA IZQUIERDO ARANDA
Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana / Carpenters and building mason in the Gothic architecture in Valencia (14th–15th centuries)

223 ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ
El arquitecto madrileño Pedro de la Torre en Toledo y un retablo inédito localizado / The Architect of Madrid Pedro de la Torre in Toledo and a located unpublished altarpiece

247 FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA & LAURA CALVO GARCÍA
Transformaciones en el retablo mayor de San Miguel Arcángel de Lazkao (Gipuzkoa). Del Barroco al Neoclasicismo / Changes in the main altarpiece of Saint Michael the Archangel in Lazkao (Gipuzkoa). From Baroque to Neoclassicism

265 FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN
La renovación de la fotografía española a partir de la pauta estética del realismo. Un precedente formal y significativo en el reportaje de Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres) / The renovation of the Spanish photography from the aesthetic guideline of the realism. A formal and significant precedent in Eugene's Smith photographic article on Deleitosa (Cáceres)

277 JAVIER CUEVAS DEL BARRIO
El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton / The position of Sigmund Freud regarding Surrealism through correspondence with André Breton

295 ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ
El vacío iluminado del negro / The illuminated void of black

317 ÓSCAR MUÑOZ SÁNCHEZ
Santiago Serrano (1970–1980): Hacia una pintura no aprehensible / Santiago Serrano (1970–1980). Towards a non-apprehensible painting

347 ANTONIO JESÚS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
Restauración y metamorfosis de los valores del patrimonio cultural / Restoration and Metamorphosis of the Values of Cultural Heritage

Reseñas • Book Review

375 Aricò, Nicola. *Architettura del Tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547–57)*. Firenze, Leo S. Olschi Editore, 2013. (ALICIA CÁMARA MUÑOZ)

379 Combalfa, Victoria. *Dora Maar*. Barcelona, Circe, 2013. (AMPARO SERRANO DE HARO)



9 771130 471008