

Los Museos de Museos: Utopías para el control de la memoria artística

MARÍA TERESA MARÍN TORRES*

((Importa que la exploración humana se pueda proseguir con continuidad,
que nada se pierda enterrado en bibliotecas cementerio))
Hubert Reeves (2000)'.

RESUMEN

Análisis de algunas visiones con anterioridad a la segunda mitad del siglo XX que imaginaron o pretendieron crear museos o bibliotecas gigantes que pudieran controlar la memoria artística de la humanidad, antes del verdadero desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación tras la Segunda Guerra Mundial.

DESCRIPTORES

Museos; Bibliotecas; Memoria artística; Clasificación; Utopía; Tecnologías de la información y comunicación; Internet; Globalización; Paul Otlet; Le Corbusier; Henri Focillon; Oficina Internacional de Museos; Aby Warburg; André Malraux; Jorge Luis Borges.

*

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia.

1 REEVES, Hubert. «La búsqueda del sentido», en id. *El espacio adquiere la forma de mi mirada*. Barcelona: Granica, 2000, p. 68.

Como resultado del positivismo y del enciclopedismo que dominó el mundo de los museos desde finales del siglo XIX hasta los años posteriores de la Segunda Guerra Mundial, hubo una serie de personas u organizaciones que pensaron que era posible el control de la información procedente de las obras de arte, sobre todo de las gestionadas por los museos. Algunas de estas visiones utópicas fueron mucho más allá, imaginando museos de museos o atlas de la memoria como imaginarios de todo el arte existente. El único problema al que se enfrentaban estos visionarios era el escaso avance en las tecnologías de almacenamiento y difusión de la información, algo que, sin embargo, ya se podía prever gracias a los descubrimientos científicos del XIX. Este optimismo, típico del primer cuarto del siglo XX se dio en el terreno del arte, con la explosión de las vanguardias, sobre todo con el Futurismo, a pesar de su vena destructiva y su actitud claramente antimuseística. Y aunque este optimismo se vio bastante afectado por el trágico suceso de la Gran Guerra, produjo también un sentimiento positivo que, por otra parte, tuvo una corta vida: la necesidad de una mayor coordinación internacional, hecho que, en cierta, forma se materializó en la Sociedad de Naciones de Ginebra.

LA MEMORIA ARTÍSTICA Y SU CRECIMIENTO ILIMITADO

La memoria artística está formada principalmente por las obras de arte así como por toda la información y documentación que éstas generan. La conciencia de su aparición, así como de la necesidad de su estudio, control y difusión se produce, sobre todo, a lo largo de los siglos XVIII y XIX con el nacimiento de la historia del arte y el movimiento de las obras y su descontextualización, tanto por la importancia que cobra el mercado artístico como por los episodios revolucionarios que impulsan el nacimiento del museo público. Del mismo modo, tenían que crearse organismos especializados dentro de las administraciones para la gestión de los ((tesoros artísticos)) nacionalizados, como vemos que se denomina en las legislaciones decimonónicas a lo que hoy conocemos como bienes culturales. La conciencia de una formación de una memoria artística se estaba dando con el surgimiento de la modernidad o, tal y como se refiere Déotte, con el surgimiento de la era de la estética del museo².

Quatremère de Quincy inicia una corriente crítica en contra del traslado de las obras de arte desde su lugar de origen, contra los museos (que llama *Conservatoires*) y la pérdida de autenticidad del arte³, que luego sería retomada por Burke, Valéry, Dubuffet, Adorno (los museos son mausoleos), etc.⁴. Goethe, partidario en cierto sentido de la apertura de las galerías reales al público, como lo demuestra el sentimiento que le produjo su visita a las colecciones de Dresde⁵, también era consciente del cambio que estaba experimentando en su época, cuan-

2 DÉOTTE, J.-L.: *Le musée. l'origine de l'esthétique*. Paris: L'Hartmann, 1993.

3 Su párrafo más llamativo es aquel que señala cómo al trasladar de lugar los monumentos, recogiendo sus fragmentos, clasificándolos religiosamente y convirtiéndolos en colecciones dentro del curso de la historia moderna, se construye así una nación muerta, una tumba, se mata al arte en nombre de la investigación histórica y no se escribe una historia sino un epitafio. Cit. en MALEUVRE, D.: *Museum Memories. History, Technology, Art*. Stanford: University Press, 1999, p. 17.

4 Quatremère de Quincy escribió *Les considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* en 1815, en la época de la Restauración.

5 Goethe transcribe en *Dichtung und Wahrheit* (Poesía y Verdad) las emociones que experimentó cuando visitó la Galería Real de Dresde en 1786: «Por fin llegó la ansiada hora en que debía abrirse la galería. Entré

do en 1798 describe Roma como un cuerpo artístico en sí, cuyas partes habían sido arrancadas por culpa de expolios, botines de guerra y de cómo se estaba formando otro cuerpo artístico en París, o lo que es lo mismo, la gran estructura museística que se estaba afianzando en el Louvre en la época de Napoleón⁶. La descontextualización es ya un hecho y ante ello lo que propone es una recontextualización: que otros países, como Inglaterra o Alemania, luchan contra la dispersión creando nuevas entidades artísticas que sean fácilmente accesibles⁷.

Estas entidades artísticas por excelencia serían museos que, como las bibliotecas, vendrían a constituir los lugares donde se alberga la memoria artística, tal y como ha señalado Chirollet⁸. En ellos se manufacturó una imagen de la historia, dándole forma, inventándola, ((definiendo el espacio de un ritual de encuentro con el pasado)⁹.

Sólo que esta memoria artística comenzó a crecer de forma exponencial, como se dio cuenta el mismo Goethe, advirtiendo el peligro que ésta podía tener, en algunos casos, sobre la creación. Las grandes colecciones artísticas, sobre todo las de carácter real reorganizadas en el

en aquel santuario y mi admiración superó cualquier concepto previo que me hubiera podido formar. Esta sala que volvía sobre sí misma, en la que el esplendor y la pureza gobernaban sumidos en el mayor silencio; los deslumbrantes marcos, próximos a la época en la que fueron dorados; el suelo encerado; aquellas habitaciones holladas más por espectadores que utilizadas por trabajadores: todo ello infundía una sensación festiva única en su género, similar al recogimiento con que se entra en la casa de Dios, tanto más cuanto que los adornos de algún templo y algún que otro objeto de veneración también aparecían aquí, aunque destinados únicamente a los fines sagrados del arte». El museo se convierte así, en el templo de las artes donde el visitante puede experimentar la Belleza como verdad suprema. GOETHE, J.W.: *Poesía y Verdad. De mi vida*. Barcelona: Alba, 1999, p. 332.

6 Como señala Douglas Crimp: «La nueva entidad que se forma en París (literalmente el Louvre) que Goethe vio en 1798, es una entidad que ahora llamamos modernidad, no sólo como estilo sino como una completa epistemología del arte. Goethe se dio cuenta de que el arte sería visto de una manera radicalmente en su forma de entenderlo» [trad.]. CRIMP, D.: *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993 (reimp. 1997), p. 97.

7 «El lugar donde se encuentran las obras de arte ha sido siempre de gran importancia para la formación del artista. Hubo un tiempo en que, con pocas excepciones, la mayoría de los artistas se quedaban en su lugar de procedencia y asentamiento. Sin embargo se ha producido un gran cambio que no puede dejar de tener importancia para el arte en general y en particular. Quizás ahora más que nunca haya motivos para tomar a Italia como un cuerpo artístico tal y como hasta hace poco lo fue. Si es posible ofrecer una visión general de ella, seremos capaces de mostrar cuánto ha perdido el mundo al arrancar tantas partes de esta gran y vieja totalidad. Cuánto ha sido destrozado en el acto de expolio será por siempre un secreto. Sin embargo pronto pondremos tener una visión de ese nuevo cuerpo artístico que se está formando en París. Aquí plantamos cómo un artista y un aficionado al arte puede sacar partido de sus viajes a Francia e Italia. Pero además nos haremos otra buena pregunta: ¿qué pueden hacer otras naciones como Alemania o Inglaterra, en esta época de depredación y dispersión, para, con un sentido auténticamente cosmopolita, que quizás no se dé con más pureza en otro lugar que en las artes y en las ciencias, hacer accesibles los numerosos artísticos que aún están dispersos. De esta manera podrían construir un cuerpo ideal del arte que nos podría felizmente indemnizar por lo que en el momento actual se deteriora y destruye». En su Introducción a *Los Propileos*, de 1798. COETHE, J.W.: *Escritos sobre arte*. Madrid: Síntesis, 1999.

8 «Los lugares de la memoria cultural (...) son, por excelencia, los museos (...) y las bibliotecas públicas. Museos y bibliotecas exigen una verdadera ciencia moderna de organización y gestión de los objetos culturales (...), la cual (...) no solamente concierne a la conservación de la memoria cultural de un pueblo, sino también y sobre todo al progreso de las artes, de las ciencias y de la industria» [trad.]. CHIROLLET, J.-C.: *Les mémoires de l'art*. Paris: PUF, 1998, p. 18.

9 MALEUVRE, D.: Op. cit., p. 1.

siglo XVIII, que serían la base para los grandes museos del XIX, podían llegar a apabullar los sentidos, fatigar el intelecto e ir en detrimento más que en beneficio del desarrollo del talento puro¹⁰. Esta misma idea sería retomada dos siglos más tarde por Jacques Barzun al señalar: «nos hemos convertido en glotones del arte y hemos perdido todas las restricciones sobre su uso» por lo cual, el mundo moderno ha quedado inundado por todo tipo de arte y en tal cantidad que es imposible de asimilar¹¹.

Los grandes museos del siglo XIX pretendían ser verdaderas enciclopedias del arte, siguiendo la tradición de Christian von Mechel que, en 1781, reordenó las colecciones imperiales de Viena construyendo, tal y como él señaló en la introducción de su catálogo, un «(depósito visible de la historia del arte)»¹². Las grandes pinacotecas y museos abiertas a la contemplación del público perseguirían ese mismo objetivo, construir enciclopedias o atlas visuales lo más completos que mostrasen todo el desarrollo progresivo del arte, de forma evolutiva, a través de colecciones. Y este fue el objetivo de las grandes instituciones museísticas tanto europeas como norteamericanas, sobre todo a principios del siglo XX, hasta que estos propósitos enciclopedistas y teleológicos llegaron a su crisis definitiva con la postmodernidad.

Realmente, este interés por reunir en un espacio concreto toda la información posible concerniente a la humanidad y el mundo que le rodea o, lo que es lo mismo, la construcción de una imagen lo más completa posible del universo por parte del hombre, no es solamente un afán en la época moderna. Ya en el Helenismo y en ese gran centro mítico del saber como fue la Biblioteca o *Mouseion* de Alejandría, existió un propósito parecido de poder reunir en un solo espacio todo el conocimiento universal. Y esa asociación entre biblioteca y museo será, como señala Pommier, una constante en la historia del coleccionismo¹³. Del mismo modo, en el Renacimiento, los humanistas pretendieron crear *theatrum mundi*, como también harían los príncipes del Manierismo en las cámaras de las maravillas, donde los objetos quedaban clasificados dentro del universo de los *naturalia* y *artificialia*.

Sólo que el siglo XIX es el más próximo a nuestra forma de comprender el mundo puesto que nuestra sociedad es producto del siglo de las luces, siendo en este siglo cuando se da un gran afán por parte de los grandes museos de convertirse en verdaderos «(museos de museos)». Si es el propósito de Napoleón y Vivant Denon en la Francia de principios del XIX, también será el gran objetivo de otros centros europeos, prácticamente siguiendo el consejo que da Goethe en *Los Propileos*, como ocurre con Berlín en la *MuseumInsel*, convertido en un

10 Cit. en CONNELLY, J.L.: «Introduction: An Imposing Presence— The Art Museum and Society», en JACKSON, V. (cd.): *Art Museums of the World*. Nueva York: Greenwood Press, p. 3.

11 De sus conferencias dadas en la Galería Nacional de Washington en 1973 reunidas bajo el título «The Use and the Abuse of Art», *Bollingen Series*, 35. Princeton: University Press, 1974, citadas por Connelly, p. 3.

12 MEIJERS, D.J. «La classification comme principe: la transformation de la Galerie impériale de Vienne en histoire visible de l'art», en POMMIER, E. (dir.): *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Paris: Klincksieck, 1995, pp. 591-613.

13 De esta forma el mítico *Mouseion* de Alejandría será una referencia constante, como lo demuestra el propósito de los enciclopedistas franceses en el siglo XVIII cuando ven la necesidad de que el Louvre se transforme en un gran museo, de importancia tal como lo supuso el alejandrino en el Helenismo. POMMIER, E. «Préface», en Id. (dir.) *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Paris: Klincksieck, 1995.

gran centro, crucial para el avance de la museografía y de la historia del arte. Del mismo modo es lo que ocurrirá al final de la centuria al otro lado del océano en la ciudad de Nueva York.

«Museo de museos» es el término que utiliza constantemente Danto para referirse a las instituciones que crearon los grandes magnates norteamericanos que, ante la falta de tradición histórica y la crisis económica en Europa, formaron grandes colecciones artísticas que llegaron a alcanzar el verdadero estatus de enciclopedias del arte, como ocurrió con el Metropolitan Museum de Nueva York. Así se llama uno de los capítulos de su interesante libro *Beyond the Brillo Box*¹⁴, publicado en 1992, tomando el término a su vez de una novela de Henry James, *The Golden Bowl* (1904) que narraba la vida de Adam Verver, un millonario norteamericano cuyo afán fue construir una gran ((ciudad americana)), lo que él mismo llama «el museo de los museos»¹⁵. James lo describe como una casa sobre una colina:

«desde cuyas puertas y ventanas, abiertas a los agradecidos, millones sedientos, lo más grande, lo más alto, el conocimiento, brillará hacia fuera para bendecir la tierra»).

La novela se publicó en los años en que se estaban erigiendo los grandes museos de los Estados Unidos, como el de Brooklyn, inaugurado en 1897 y que Danto ve como un museo de museos en dos sentidos: por un lado sería la mayor estructura museística del mundo y por otro tendría un sentido acumulativo, al estar hecho sobre diferentes departamentos cada uno consagrado a una rama distinta del conocimiento¹⁶.

Estos museos estarían, para Danto, a medio camino entre el Museo Napoleón y el Centro Pompidou, que es el emblema del museo actual, por tanto, entre el Louvre, que sería el primer gran museo moderno o esa gran entidad artística de la que hablaba Goethe al referirse a París y, por otro lado, en el linde final de la historia del museo moderno, el gran Beaubourg, que muchos consideran el primer museo de la postmodernidad.

Al final de los años sesenta del siglo XX se constata que, en efecto, es imposible la erección de museos de museos, de la construcción de enciclopedias teleológicas para la historia del arte, puesto que ya no hay parámetros, se ha llegado al final de la historia. Se constata también la imposibilidad de las diferentes utopías de las que hablaremos a continuación: el universo en que habita la memoria artística es infinito, no se puede controlar. El edificio escalonado del arte del que hablaba Goethe en su novela de 1799 *El Coleccionista y sus Allegados*¹⁷ se ha transformado en una gran torre de Babel de crecimiento ilimitado que al final hay

14 DANTO, A. *Beyond the Brillo Box*. Nueva York: The Noonday Press, 1992.

15 De nuevo volverá a utilizar esta imagen para el capítulo «Los museos y las multitudes sedientas» de su libro, publicado en 1997 en Washington y en español en 1999 con el título de *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

16 «Fue diseñado por la gran empresa neoyorquina de la arquitectura de los tiempos de James; MacKim, Mead y White (...) era visto como el museo de museos en dos sentidos: iba a ser la mayor estructura museística del mundo, de aquí un museo de museos en el sentido argumentativo en el cual hablamos de 'rey de reyes'; y era un museo de museos en el sentido acumulativo, dado que iba a ser hecho sobre museos, cada uno de ellos consagrado a algún departamento del conocimiento (incluso supe que iba a haber un museo de filosofía bajo sus vastas cúpulas y bóvedas». Iba a ser implantado en el punto más alto de Brooklyn, y aunque sólo el ala oeste de la estructura proyectada fue en efecto erigida, Esta transmite su sentido a través del templo clásico inserto en su fachada, con sus ocho columnas colosales». DANTO, A.: *Después del fin del arte*, op. cit., p. 186.

17 GOETHE, J.W.: *Escritos de arte*, op. cit., 1999, p. 142.

que fragmentar, porque ya no hay que contar historias sino hacer arqueologías, al modo de Foucault.

Hasta llegar a los años noventa del siglo XX en que vuelve a surgir un nuevo optimismo ante el avance de las tecnologías de la información y de la comunicación y la difusión de Internet y, de nuevo, aunque con una concepción totalmente diferente al siglo XIX, se vuelve a pensar en si es posible controlar el universo de la infinita memoria artística que habita en nuestro mundo global.

MUSEOS COMO TEMPLOS DE LA MEMORIA

((Gracias a la memoria, el tiempo no se ha perdido
y si no se ha perdido, el espacio tampoco.
Junto al tiempo reencontrado hay un espacio reencontrado.
Se puede hablar con precisión de un espacio por fin encontrado,
en razón del movimiento desencadenado por el recuerdo)).
Georges Poulet, *L'Espace Proustien* (1963)"

El significado primigenio de la palabra «museo» estaba ligado a acepciones diferentes a la actual: era el lugar consagrado a las musas que, además de protectoras de las ciencias y las artes, como señaló el Chevalier de Jaucourt, colaborador de Diderot en su *Enciclopedia*, enseñan los misterios y las cosas importantes a los hombres (*muein* en griego). Por tanto, tenía el significado de templo donde se rendía culto a estas divinidades, las hijas de Mnemosyne, la memoria. Más tarde, el término quedó ligado para siempre a la famosa biblioteca de Alejandría, cuya imagen para la posteridad quedaría grabada en las descripciones dadas por Estrabón. En el siglo XVIII todavía se sigue recordando este centro mítico del saber, como vemos en el artículo que aparece en 1765 de la *Enciclopedia*, (tomo IX), donde Diderot pide que el Palacio del Louvre se transforme una institución parecida al antiguo museo de Alejandría, o como señala G. Bazin, en un templo de las artes y las ciencias¹⁹.

En un principio, las musas eran representadas en medio de la naturaleza, dispuestas en círculo y junto a fuentes o ríos por donde discurre el agua, aludiendo así a la eternidad y a su

18 POULET, G.: *L'Espace Proustien*. París: Gallimard, 1963, p. 73. El gran escritor francés Marcel Proust (1871-1927) estuvo obsesionado por el tiempo y la memoria, como se ve en su obra capital *En busca del tiempo perdido*, un ciclo de siete novelas realizadas desde 1913 hasta los días finales de su vida. Influído por Bergson, que en 1896 escribió *Materia y Memoria*, estuvo impresionado por el carácter subjetivo de la duración del tiempo. Su actitud hacia los museos fue analizada por Adorno en 1967 en su ensayo: «Valéry Proust Museum», *Prisms*. Cambridge, Mass.: MIT, 1967. Era partidario de que los objetos fuesen aislados para su mejor contemplación y estudio. También analiza su actitud HASKELL, F.: «Il dibattito sul museo nel XVIII secolo», en: *Gli Uffizi. Quattro Secoli di una Galleria*, Florencia, 20-24 sept., 1984.

19 El palacio albergaría sociedades eruditas de estudio, es decir, las academias, como ocurrió en la Alejandría helenística y también destinaba un lugar para las colecciones, en concreto, proponía que la planta baja estuviera destinada a la colocación de las esculturas y las pinturas, (junto al agua), en el lugar en el que entonces había maquetas de las fortalezas del reino, que pasarían ahora al norte en un galería que se construiría para tal. También el Louvre debía albergar otras instituciones que estaban en París, como los gabinetes de Medallas, el de Historia Natural o la Biblioteca Real. BAZIN, G.: *El tiempo de los museos*. Madrid, Barcelona: Daimon, 1969. p. 153.

capacidad para narrar a un tiempo el presente, pasado y futuro. Apolonios decía que las musas presidían todos los banquetes y debates de la Antigüedad y retomando esta idea, apuntaba Pirro Ligorio en el Renacimiento que estas discusiones se realizaban en estructuras circulares, los *triclinum*, construidos en honor a las musas. De ahí que desde tiempos inmemoriales se extienda la idea de que los templos de las musas son templos circulares y de que los *musaeum* fuesen templos de la memoria o, como apunta Ligorio, estructuras redondas para representar el círculo de los asuntos del pasado y futuro grabados en la memoria²⁰.

Fabianski, que ha estudiado la iconografía de las arquitecturas de los museos, ha visto que existirían tres grupos en los que se pueden clasificar estas representaciones ideales: *musaea*-sedes de las musas o lugares para las ocupaciones artísticas, literarias y científicas; *museum* como edificios para albergar colecciones; y, por último los *museum-memoriae*, como edificios conmemorativos de hechos u hombres ilustres. Aunque los tres grupos confluyen conjuntamente en la imagen arquitectónica del museo desde que empiezan a construirse *ex novo*, es la segunda acepción la que termina triunfando²¹.

Desde el punto de vista del museo como templo de la memoria en sentido conmemorativo y no tanto como lugar consagrado a la historia, es interesante comprobar su desarrollo desde que Filarete incluye en su ciudad ideal, la Sforzinda, en su *Tratado de arquitectura*, un *musaeum* o rotonda conmemorativa en lo alto del Palacio de la Virtud, donde eran laureados los personajes eminentes y se depositaban sus trofeos.

Los templos de la sabiduría o *domus sapientiae* eran templetos de planta centralizada, como se ve en el grabado de 1585 de Bartolomeo Delbene, con la figura de Anaxágoras señalando el cielo como símbolo de inspiración al igual que la figura de Platón en la *Escuela de Atenas* de Rafael. Este octógono sería uno de los cinco templos dedicados a las virtudes intelectuales y que coronaban una montaña: la ciencia, el *atrium*, la prudencia, inteligencia y, el más supremo, el de la sabiduría. Pontus de Tyard denominó a estos templos «enciclopedias esféricas»), término muy interesante, porque también podría denominarse así a los museos en su acepción como templo de las musas. Muchas veces Urania, como musa de la astronomía, se le representa junto a su templo, un monóptero, como se ve en la pintura de Friedrich Sustris *Concierto de las Musas* de 1594, por tanto, de nuevo, con ese carácter circular²².

La idea circular del *museum-memoriae* aparecerá en el centro de muchos de los primeros proyectos destinados a museos, bibliotecas o academias proyectados por los arquitectos para el concurso del *grand prix* organizado por la Academia en Francia²¹. Es el caso de Boullée,

20 FABIANSKI, M. «Iconography of the Architecture of Ideal *Musaea* in the Fifteenth to Eighteenth Centuries», *Journal of the History of Collections*, n. 2, 1990, p. 95.

21 Ibid.

22 Ibid., p. 118.

23 La imagen definitiva de la arquitectura de los museos como nueva tipología arquitectónica se irá perfilando en el primer tercio del siglo XIX, sobre todo, a partir del modelo unitario planteado por Durand en 1802 en *Précis des leçons*, como estudió Pevsner y también subraya Montaner. PEVSNER, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 145; MONTANER, J.M.: *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 124. Para el caso de los proyectos para museos en España es imprescindible la lectura de: ARIZA, R.M.: «Los proyectos de museos que conserva la Real Academia de San Fernando», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, núm. 83, 2º sem., 1996, pp. 417-457.

Charles Percier, Dumont, Billaudel, etc. Suelen ser el núcleo central de estas construcciones que toman el nombre de santuarios de las tres artes (proyecto de Dumont, de 1746) o templos de las artes (Neufforge, 1765) o como ocurre con el proyecto de Boullée, con el sentido de *memoriae* para la exaltación de hombres ilustres, idea muy retomada en la arquitectura de los tiempos de la Revolución Francesa. En su mismo proyecto para el Cenotafio de Newton de 1784 persiste esa idea circular, en calidad de homenaje al propio descubrimiento del gran sabio, con el sentido tanto de *memoriae* como por su carácter funerario²⁴. Estas estructuras circulares en el centro de los museos no perderán esa aura sacral mítica, aunque ahora tengan un sentido más hegeliano y allí se expondrán las obras de arte más importantes que, en el siglo XIX, corresponden a las esculturas míticas de la Antigüedad, como ocurre en la rotonda de Simonetti y Camporesi en los Museos Vaticanos o en la del Altes Museum de Berlín realizada por Schinkel²⁵.

Los museos de la modernidad seguirán, así, estas pautas establecidas a finales del XVIII y principios del XIX, hasta que las vanguardias de principios del siglo XX busquen otras alternativas a los museos-palacio o museos-templo de la anterior centuria. Con Le Corbusier, ese círculo de la memoria se desplegará tridimensionalmente sobre sí en una espiral de crecimiento ilimitado, como en el museo que propone en 1929, muy próximo a la representación literaria que Borges hace la biblioteca de Babel en 1942 y llevado a la práctica por Wright, pocos años más tarde, en el Museo Guggenheim de Nueva York.

LA ORDENACIÓN DE LA MEMORIA ARTÍSTICA

«Quizá escrutando la arena como arena,
las palabras como palabras,
podamos acercarnos a entender cómo
y en qué medida el mundo triturado y erosionado
puede todavía encontrar en ellas fundamento y modelo)).
Italo Calvino, *Colección de Arena* (1984)²⁶.

Como señala el escritor Jorge Luis Borges, ha sido un anhelo ancestral y nunca logrado el intento de ordenar, entender y representar el universo.

((Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. (...)) La imposibilidad

24 «¡Oh Newton! Si por la extensión de tus luces y la sublimidad de tu genio has determinado la forma de la tierra, yo he concebido el proyecto de envolvete con tu descubrimiento. De alguna manera es como envolvete contigo mismo. ¡Ah! ¡Cómo encontrar fuera de ti nada que pueda dignificarte! De acuerdo con estos puntos de vista he proyectado caracterizar tu sepultura por medio de la figura de la tierra. La he rodeado con flores y cipreses para rendirte homenaje al modo de los antiguos». BOULLÉE, E.-L.: *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, p. 27.

25 Toda esta evolución de la arquitectura muscística puede estudiarse en los dos libros citados en la nota 23.

26 Ed. original en 1984 y publicado en Siruela en 2001.

de penetrar en el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son **provisorios**»²⁷.

Ese universo a ordenar fue descrito por él a través de una arquitectura literaria, como diría Juan Antonio Ramírez²⁸: una imagen utópica, la de su famosa biblioteca que describe en su ensayo *La Biblioteca de Babel* de 1942, incluido en *El jardín de senderos que se bifurcan*, de 1942 y luego en *Ficciones*, 1944. El interés de este párrafo estriba en la idea de que no hay una clasificación válida que sea universal e ideal y, para explicarlo con un ejemplo, habla de una antigua enciclopedia china cuya taxonomía se escapa a nuestra comprensión²⁹. Este ensayo inspiraría a Foucault (1926-1984) para su libro *Les mots et les choses* (1966), viendo como cada cultura tiene un código ordenador determinado.

Del mismo modo, la biblioteca descrita por Borges, no deja de ser un universo caótico e infinito que internamente tiene su propio orden, un Orden con mayúsculas, existiendo, a la vez, infinitas posibilidades de ordenaciones con minúscula.

«La Biblioteca es ilimitada y periódica. Si un viajero la atravesara en cualquier dirección comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden... que, repetido, sería un orden: el Orden»³⁰.

En cierto sentido, es casi un párrafo visionario de lo que será ese gran universo de información que se encuentra en Internet y que se popularizará y crecerá cincuenta años más tarde. Y ese mismo caos y la cuestión de su orden es algo que obsesionaría a Foucault, como reconoce al evaluar sus dos obras más importantes, *Historia de la Locura* y *Las Palabras y las Cosas*³¹.

Se puede establecer una cierta evolución en la manera en que las colecciones son ordenadas y sistematizadas en el mundo occidental. Foucault habla en su libro de 1966 de la

27 Cit. por GRAU, C.: *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra. 1995, p. 62. Procedente del ensayo «El idioma analítico de John Wilkins», en: *Otras inquisiciones* (1952).

28 RAMÍREZ, J.A.: *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*. Málaga: Universidad, 1981.

29 «Los animales se dividen en: a) los pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirénas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas». Nuestro asombro y perplejidad ante estas categorías es enorme: Foucault señaló lo perturbador y monstruoso de esta clasificación y la existencia de un lugar donde existe estos parentescos, que él denominó «heterotopía», al fin y al cabo, «el universo descentralizado de la postmodernidad». CONNOR, S.: *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal, 14.

30 BORGES, J.L. «La Biblioteca de Babel», en *Ficciones*. Madrid: Alianza, p. 87.

31 «*Histoire de la Folie* era la historia de una división sobre todo, la historia de un seccionamiento que toda la sociedad se ve obligada a instaurar. Al contrario yo he querido hacer de este libro, *Les Mots et les Choses* la historia de un orden, explicar la manera cómo una sociedad reflexiona sobre la semejanza de las cosas entre ellas y la manera cómo pueden dominarse las diferencias entre las cosas, organizarse en circuitos, ordenarse según esquemas racionales. *Histoire de la Folie* es la historia de la diferencia; *Les Mots et les Choses*, la historia de la semejanza, de lo mismo, de la identidad». FOUCAULT, M.: *El libro de los Otros*, p. 9, cit. por MOREY, M.: *Lectura de Foucault*. Madrid: Taurus, 1983.

existencia de tres epistemes, la renacentista, la clásica y la decimonónica. La episteme renacentista, donde las cosas quedan ordenadas por criterios de semejanza, coincidiría dentro de la historia del coleccionismo, con la aparición de los *studioli*, *theatrum mundi* y las *wunderkammer* del mundo centroeuropeo. Aparentemente, contemplado a través de nuestra mirada, parecía no existir una sistematización en esas colecciones pero lo cierto es que en ellas subyacían programas intelectuales complejos que pretendían la **reconstrucción** del mundo clásico, como bien ha constatado Paula Findlen³². Toda la mezcolanza de objetos quedaban distribuidos, principalmente, entre los *artificialia*, como productos del hombre y *naturalia*, formados por la naturaleza, como se sigue viendo en el importante tratado que Neickel publicó en 1727 (*Museographia*).

Por otro lado, nos encontraríamos con la episteme clásica, donde las cosas se relacionan en términos de identidad o diferencia y que podría coincidir, dentro del coleccionismo artístico, con la época barroca y con los momentos en que las obras se disponen con criterios estéticos y de calidad. Las pinturas de las galerías artísticas se ordenaban según la importancia de las obras en una mezcolanza extraña de escuelas, para que los artistas pudieran comparar las obras maestras con respecto a las de peor ejecución. Se aplicaban los métodos desarrollados por Roger de Piles, con su teoría de las partes del arte de la pintura y de von Hagedom, director de las colecciones reales de Dresde. Este último era partidario del estudio de las cualidades del mayor número posible de obras, para que así, el artista en formación, pudiera combinar los mejores elementos de los diferentes maestros, fomentando así su gusto y la creación de su propio juicio estético³³. Del mismo modo, ocurrió el mismo hecho en el Museo Luxemburgo de París, creado en 1750, donde se mezclaron todas las pinturas para que los artistas pudieran hacer comparaciones³⁴, como se ve en el mismo catálogo editado por Jacques Bailly, perteneciente a una familia de tradición en la labor de guardianes de los cuadros reales³⁵.

La episteme decimonónica que, para Foucault, destruye el discurso clásico en el fondo opaco de la historicidad coincidiría con la época de la modernidad, y con las pretensiones enciclopedistas y las clasificaciones histórico-estilísticas del siglo XIX. En la historia del museo se inaugura con las clasificaciones realizadas por von Mechel en Viena (1781) o Cocchi y Lanzi en los Uffizi de Florencia (1773-1782). Este último museo, además, se constituiría con un verdadero sentido nacional, al pertenecer al estado y al ilustrar la historia del arte de la nación toscana desde sus orígenes etruscos hasta aquellos momentos³⁶. Estas clasificaciones de pretensiones científicas estaban enclavadas ya dentro de los parámetros dados por la historia del arte.

32 FINDLEN, P. «The Museum: its Classical Etymology and Renaissance Genealogy», *Journal of the History of Collections*, n. 1, 1989.

33 «La disposición mixta de Dresde, en los años alrededor de 1750, estaba fundamentada en una teoría. La galería presentaba, en su diversidad, diferentes escuelas de pinturas que, yuxtapuestas, y con la preeminencia de la escuela italiana, representaban el arte de la pintura» [trad.] MELJERS, D.J.: Op. cit., p. 601.

34 McCLELLAN, A.: «The Museum and its Public in Eighteenth-Century France», en BJURSTRÖM, P. (ed.): *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*. Estocolmo: Nationalmuseum, 1993, p. 62.

35 *Catalogue des tableaux du cabinet du Roy au Luxembourg* (París, 1750).

36 BJURSTRÖM, P. «Les premiers musées d'art en Europe et leur public», en: POMMIER, E. (ed.) *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Paris: Klincksieck, 1995, p. 554.

En la postmodernidad no habrían parámetros fijos, tal y como pondrá de manifiesto el filósofo francés y ante la desaparición de la historia progresiva y teleológica sólo nos queda la realización de una arqueología³⁷. En la actualidad la memoria artística ya no se ordena por criterios cronológicos, como hemos podido ver recientemente en el MoMA, donde las colecciones se han presentado según parámetros temáticos.

Todo el pensamiento *fucoliano* gira en torno a la problemática de la ordenación del universo y su método arqueológico es fundamental para poder comprender la situación actual de la memoria artística y sus problemas taxonómicos. Este método quedaría definido en el siguiente párrafo:

«La historia en su forma tradicional, se dedica a 'memorizar' los *monumentos* del pasado, a transformarlos en *documentos* y a hacer hablar a esos rastros que, por sí mismos, no son verbales a menudo, o bien dicen en silencio algo distinto de lo que en realidad dicen. En nuestros días, la historia es lo que transforma los *documentos* en *monumentos*, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos. Hubo un tiempo en que la arqueología, como disciplina de los monumentos mudos, de rastros inertes, de los objetos sin contexto y de las cosas dejadas por el pasado, tendía a la historia y no adquiría sentido sino por la restitución de un discurso histórico; podría decirse, jugando un poco con las palabras, que en nuestros días la historia tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del *monumento*»³⁸.

En la filosofía estructuralista de Foucault la historia se transforma en arqueología; el historiador en coleccionista que intenta recabar los diferentes fragmentos que muchas veces pueden parecer *insignificantes*³⁹; los documentos se constituyen como monumentos; y las clasificaciones, que pueden ser muy subjetivas, se dan en ese espacio heterotópico por excelencia como es la postmodernidad.

Influido por su pensamiento y el de Walter Benjamin, Douglas Crimp ha reflexionado sobre los museos, como se ve en los diferentes artículos que se han reunido en su libro que lleva por título *On the Museum's Ruins*⁴⁰. En concreto, hablando de las obras realizadas por algunos de los artistas que en la década de los años sesenta del siglo XX se manifestaron a través de sus obras en contra de la institucionalización del arte y, en concreto de Marcel Broodthaers, señala:

37 «No se tratará de conocimientos descritos en su progreso hacia una objetividad en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual (...) lo que debe aparecer son, dentro del espacio del saber, las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del saber, las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento empírico. Más que una historia, en el sentido tradicional de la palabra, se trata de una arqueología». Foucault en *Las Palabras y las Cosas*, citado por MOREY, M.: Op. cit.

38 FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969. En cast. *La arqueología del saber*. México: siglo XXI, 1995 (16 ed.), p. 11.

39 PIZZA, A. *La construcción del pasado*. Madrid: Celeste, 2000, p. 64.

40 CRIMP, D. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: The MIT Press. 1993 (rcimp. 1997).

«la concepción idealista del arte, los sistemas clasificatorios que impone, la construcción de la historia cultural que lo contiene – todo ello fue asegurado por el museo tal y como se ha desarrollado en el siglo pasado. Y esta sobrevaloración del arte produjo un efecto secundario, lo que Benjamin llamó 'la desintegración de la cultura en bienes' y que Broodthaers denominó como 'la transformación del arte en mercancía' ~ ~'»

Son de gran interés todas las reflexiones y cuestionamientos que a partir de los años sesenta hacen los artistas sobre el museo como institución de codificación o como institución más importante en las estructuras del patrocinio del inundo del arte: Broodthaers y su *Musée d'Art Moderne, Département des Aisles*, un museo conceptual con varias secciones creado entre 1968 y 1972; o Claes Oldenburg con su *Mouse Museum* (1965-1977) una estructura libre con la forma del cerebro del ratón Mickey lleno de objetos diversos albergados en vitrinas.

En este mundo actual del arte, o *artworld*, como bien ha quedado definido en las filosofías de Dickie y Danto, en el que lo dominante es la institución y el mercado, Crimp se cuestiona los tradicionales parámetros históricos:

«El propósito de la arqueología de Foucault es mostrar que el sitio que nos permite yuxtaponer entidades heterogéneas es el del discurso y que las formaciones discursivas sufren mutaciones históricas de tal magnitud hasta hacerlas totalmente incompatibles con otras. Al mismo tiempo, Foucault explica que nuestro propio sistema de pensamiento historicista, que comienza al principio del siglo XIX, fuerza al conocimiento a un desarrollo cronológico continuo que realmente oculta la incompatibilidad. Nuestra historia cultural universaliza –y ultimamente psicoanaliza– todo el conocimiento trazando su curso en un infinito retroceso de orígenes»⁴².

El origen de estas ordenaciones por parámetros totalmente diferentes a los dominantes en la cultura decimonónica, bien podría encontrarse en el Atlas de la Memoria de Aby Warburg (y de paso, al buscar un origen, estamos demostrando que nuestro pensamiento es historicista, como denuncia Crimp). El gran historiador alemán nacido en Hamburgo en 1866 fue, además de un apasionado de la época renacentista y propulsor de la corriente historiográfica centrada en la iconología, un gran coleccionista de libros. Su biblioteca, que contenía libros sobre astronomía, filosofía, folklore, etc. fue convertida en institución pública a partir de 1926 y trasladada a la capital inglesa en 1933, incorporándose a la Universidad de Londres once años más tarde⁴¹.

Era curiosa su concepción de ordenación: el orden cambiaba según la línea de pensamiento que tuviera en cada momento. Asimismo es de destacar la concepción espacial de la misma: se disponía en una sala elíptica, la forma de una arquitectura mental, de un espacio

41 Ibid., p. 212 [trad.]

42 Ibid., p. 222.

43 Fue descrita por Fritz Saxl en *La historia de la biblioteca de Warburg (1866-1944)*, que está incluido dentro del libro que Gombrich escribió sobre Warburg. GOMBRICH, E.H.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual. Con una memoria de la biblioteca a cargo de F. Saxl*. Madrid: Alianza, 1992.

cósmico o de un templo de la memoria, como lo hemos descrito más arriba. Sobre la disposición de libros comentaba Saxl:

((Resultaba particularmente extraño que Warburg nunca se cansara de cambiarlos de sitio una y otra vez. Cualquier progreso realizado en su sistema de pensamiento o cualquier idea nueva sobre la interrelación de los hechos le obligaba a reagrupar los libros correspondientes. La biblioteca cambiaba con cada cambio producido en su método de investigación»⁴⁴).

En 1927 anunció su intención de crear un Atlas de la Memoria o Atlas Mnemosyne, que no concluyó al morir dos años más tarde. Se trataba de un conjunto de imágenes en láminas ordenadas por temas o tafeln, ((imágenes de imágenes)), que construía a través de reproducciones de todo tipo procedentes de libros, grabados, postales, etc. que organizaba en grupos según relaciones visuales⁴⁵. El número de tafeln podría incrementarse ante el infinito conforme más se sumergía en el proyecto, el cual documentaba periódicamente con más fotografías. Gombrich resaltó cómo el atlas podía ser comprensible sólo en el caso de que se conociera bien el desarrollo de la mente de Warburg, la historia de su pensamiento, donde estaría la clave para poder comprender su última obra⁴⁶. Aunque llegó a construir unas cuarenta pantallas su obra quedó inconclusa y puede que nunca hubiera podido tener un final, como le ocurre al viajero de la Biblioteca de Babel de Borges, que al cabo de los siglos (Warburg sólo tuvo dos años) se da cuenta que los libros (las imágenes o los libros de la biblioteca para el historiador alemán) se repiten en el desorden que es el Orden con mayúsculas: las cosas pueden que sean las mismas, pero existen múltiples relaciones, relaciones que para el historiador alemán, se situaban en el complejo mundo de lo visual.

Warburg no deja de ser un utópico: con su pretensión de ordenación de la memoria artística se estaba anticipando a lo que podrían realizar las tecnologías de la información y de la comunicación unos cuantos años más tarde. Su universo de libros e imágenes hubiera podido ser traducido a información que hubiese podido quedar dispuesta en bases de datos relacionales como las conocemos en la actualidad. O, en el decir de Wolfgang Ernst:

«Sólo la narrativa de la historia del arte fue capaz de transformar una reserva museal (de hecho, una experiencia espacial sincrónica) mentalmente en una secuencia percibida *temporalmente*»⁴⁷.

Ante la imposibilidad de que el museo pueda mostrar toda la historia del arte espacial y sincrónicamente, la única solución está en la existencia mental y diacrónica de la historia del arte, por ello, para Ernst, la filosofía de Warburg sería en cierto sentido contraria al museo.

44 Ibid., p. 300.

45 Sobre este proyecto véase: SCHAFFNER, I.; WINZEN, M. (eds.): *Deep Storage: collecting, storing, and archiving in Art*. Munich: Prestel, 1998, pp. 274-275.

46 Ibid., p. 264.

47 ERNST, W. «Archi(ve)textures of Muscology», en: CRANE, S. (ed.) *Museums and Memory*. Stanford: University Press, 2000, p. 25.

Sus ideas subsistieron en el pensamiento de André Malraux cuando en 1947 formó un museo imaginario de escultura a través de la yuxtaposición de fotografías. Su obra *La Psychologie de l'art* estuvo formada por tres volúmenes: *Le Musée Imaginaire*, publicado en Ginebra en 1947 y traducido al inglés como *Museum without Walls* (Nueva York, 1949); la *Creation Artistique* y, por último, *La Monnaie de l'absolu. Les voix de silence* (1951). Era consciente de que los museos habían alterado nuestra manera de ver el arte, puesto que las obras habían sido trasladadas de sus contextos originales para ser reunidas en un único lugar, del mismo modo como había ocurrido con la fotografía, que había permitido la comparación de las mismas, con lo cual el énfasis no estaría en la obra artística individual, sino en las relaciones que se establecerían entre ellas. Este nuevo modo de ver, esta nueva relación es lo que él denominaría como ((confrontación de metamorfosis))⁴⁸. En la construcción de sus museos imaginarios también existía un propósito enciclopédico y universal, como vemos cuando pretende crear el museo de la escultura mundial sin barreras, en el contexto de los catálogos, en este caso formado por setecientas fotografías. Se anticipaba a los futuros museos virtuales en el ciberespacio y aunque su acción no dejó de ser visionaria fue, en cierto sentido, menos utópica que la de Warburg al ser su pretensión mucho menos ambiciosa y compleja⁴⁹.

En conclusión, en el estadio de la postmodernidad, la memoria artística es ordenada a través de parámetros muy diferentes a los de la modernidad decimonónica, porque ésta se enclava en el contexto de los museos digitales. Como señala Ernst:

«El museo ya no trata del paradigma de la narrativa histórica (...) La tarea del museo postmoderno es enseñar al usuario cómo enfrentarse con la información (...) Hoy, el orden cronológico en el que los objetos y testimonios solían almacenarse ha sido reemplazado por un orden de co-presencia en el que serán unidos por medio de combinación digital, deshaciendo la estética absolutista de la musealización cronolineal»⁵⁰.

Solamente así, en este universo del archivo digital, son posibles las infinitas combinaciones que buscaron tanto Warburg como Malraux y que todavía no eran posibles en la estética y la heterotopía del museo moderno.

Es curioso comprobar, cómo en la segunda mitad del siglo XX a muchos artistas les ha obsesionado este deseo de control de la memoria artística. El primero de todos ellos sería Marcel Duchamp, con su obra *Caja en una Maleta*, de la que hizo varias ediciones entre 1935 y 1941, con reproducciones en miniatura y algunos originales de sus obras más importantes, toda una reflexión conceptual sobre el significado del arte, los museos, la circulación de las obras y su reproducción. Otra serie de artistas se obsesionarían con la idea de Warburg de formar acu-

48 MALRAUX, A.: *Les Voix du Silence*. París: La Galerie de la Pléiade, 1951, p. 12.

49 Señala el gran museólogo francés, Bernard Deloche: «Malraux, abre la vista al museo informatizado del mañana, simultáneamente deshace el contenido (hace del museo un libro) y desmaterializa el objeto (y lo transforma en una imagen)». DELOCHE, B.: «Logique et contradictions du musée», en *Quels Musées, pour quelles fins, aujourd'hui?*. París: La Documentation Française, 1983, p. 43.

50 ERNST, W.: Op. cit., pp. 18 y 30.

mulaciones de imágenes fotográficas, formando *collages* y fotomontajes⁵¹, como ocurre con el arte de Thomas Struth o Christian Boltanski (1944), estando este último interesado, además, en la acumulación de objetos como reflexión sobre los diferentes aspectos de la memoria.

LAS VISIONES UTÓPICAS DE PAUL OTLET Y LE CORBUSIER

Entre las personas más utópicas e imaginativas que desarrollaron sus ideas sobre el control de la memoria museística, antes de la Segunda Guerra Mundial, habría que destacar, sin duda, a dos. Por un lado el belga Paul Otlet (1868-1944), impulsor de diferentes organizaciones internacionales, así como el creador de la documentación como disciplina científica y por otro, el gran arquitecto, urbanista, artista y escritor suizo Le Corbusier (1887-1965).

Otlet era un hombre profundamente internacionalista, junto al belga La Fontaine creó la Federación Internacional de Documentación y la Unión de Asociaciones Internacionales y perteneció al movimiento que dio origen a la Sociedad de Naciones y su Instituto de Cooperación Intelectual, al que por otra parte, se adscribió la Oficina Internacional de Museos (1927-1945). Luchó toda su vida contra la indiferencia de las autoridades en cuestiones como la cooperación en la divulgación y control bibliográfico de la información⁵², pues pretendió crear un repertorio bibliográfico universal que tuviera difusión mundial, como también se estaba pretendiendo construir en el seno de la Royal Society de Londres.

En 1905 se organizó un congreso en Mons, a raíz de la Exposición Internacional de Lieja presidida por el rey, titulado ((Congreso Internacional para la Expansión Económica Mundial)). Otlet explicó allí su intención de crear un centro de documentación mundial, donde va a hacer referencia a los museos, pues era consciente que sus colecciones eran fundamentales para satisfacer las demandas de información del público⁵³.

En 1906 se organizó una comisión en el Ministerio del Interior e Instrucción Pública para examinar el proyecto *Mont des Arts*, que pretendía reunir y centralizar en edificios apropiados la biblioteca real, los archivos, los museos y otras organizaciones educativas y culturales, bajo la protección del ministro. Otlet, como miembro de la comisión, propuso que Bruselas se convirtiese en un importante centro cultural, educativo y científico de carácter mundial y permanente, donde se ubicasen todas las organizaciones internacionales. Durante el desarrollo de

51 BUCHLOH, B.: «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe», en *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*. Munich, Nueva York: Prestel, 1998, p. 50.

52 Fundó en Bélgica con Henri Lafontaine el Instituto Internacional de Bibliografía Sociológica, que poco después fue denominada simplemente Oficina Internacional de Bibliografía. Otlet consideraba la importancia de coordinar las individualidades científicas para el avance de la ciencia, a través de un programa bibliográfico, en un principio para la ciencia sociológica. Se hizo con la Clasificación Decimal que Melvil Dewey inventó en Nueva York, ya que veía su utilidad para componer un repertorio bibliográfico universal. En la Conferencia Internacional de Bibliografía celebrada en Bélgica en 1895, se creó el Instituto Internacional de Bibliografía (IIB) para la promoción de un sistema uniforme e internacional de clasificación, en esencia la CDU (Clasificación Decimal Universal), con el objeto de crear un Repertorio Bibliográfico Universal (RBU). En: RAYWARD, W.B.: *El Universo de la Información*. Madrid: Mundarnau, 1996, p. 1. (fue publicado por vez primera en 1975)

53 *Ibid.*, p. 190.

aquellas reuniones se propuso a Otlet que crease dos nuevos museos: un Museo Mundial y un Museo Social⁵⁴.

A partir de aquellos momentos propondría con gran entusiasmo la creación de un museo mundial, muy acorde con sus ideas de cooperación internacional y su concepción universal de la documentación como gran ciencia conciliadora de todo el saber. Con sus ideas se anticipó a lo que pocos años más tarde sería la Oficina Internacional de Museos. En el fondo también se estaba anticipando a lo que más de una década más tarde fue la Oficina Internacional de Museos en la Sociedad de Naciones.

«Tiene que ser uno de los mejores museos y muy modélico... El museo será un mundo en miniatura, una panorámica mundial que permita completar y entender al hombre, a la sociedad y al universo; dará una visión del futuro a través de la conjunción, de la síntesis de todos los factores del progreso ya pasado y del presente (...)»⁵⁵.

Era un programa muy ambicioso para un museo que, inicialmente, contaba solamente con dieciséis salas que se ampliaron luego hasta alcanzar cien. Tras la Gran Guerra, se creó la Sociedad de Naciones en Ginebra y Otlet no dejó de dar vueltas a su idea de un museo mundial, un *Mundaneum* como lo fue el de Alejandría en la antigüedad

«El Centro— Otlet observó— es... todas sus instalaciones, colecciones, servicios, todas las formas arquitectónicas 'que materialicen y hagan visible' la idea de la institución... una gran colonia, una *universitas*, con sus numerosas instituciones ensamblándose alrededor de la estructura central, y más tarde, se podría imaginar la visión de una 'ciudad' donde cada nación estuviese representada por un pabellón, cada organización especial e importante de la vida mundial por su propio edificio»⁵⁶.

Para crear este museo en este centro de carácter político y cultural, Otlet contactó con Le Corbusier, que diseñaría en Ginebra una gran ciudad de carácter internacional para la Liga de Naciones a partir de 1928⁵⁷. Como el mismo arquitecto reconoció más tarde, ambos se entusias-

54 «Habiendo observado que los museos se habían construido en todas partes en los últimos años, y que algunos de ellos eran museos de todo, los autores describieron el Museo Mundial como ellos se lo imaginaban. Proporcionaría una exposición visual de la realidad concreta (...) Y, ¿dónde mejor podrá estar colocado que en el centro del Mont des Arts?, porque, «¿no es en muchos aspectos el corolario, la unión, la síntesis de todos los otros museos?». Ibid., p. 195.

55 Ibid., p. 255.

56 Ibid., p. 375.

57 Para estudiar este gran proyecto de Le Corbusier, se pueden consultar, entre otros estudios: LE CORBUSIER: *My Work*. Londres: Architectural Press, 1960, p. 87; JENCKS, Ch.: *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Londres: Allen Lane, 1973; SERENYI, P. (ed.): *Le Corbusier in Perspective*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975, pp. 40-43, que procede de un artículo escrito por Karel Teige entre 1928-1929 y, por tanto, en los momentos en que Le Corbusier estaba proyectando su obra; VON MOOS, S.: *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979, p. 100; BROOKS, H.A. (ed.): *Le Corbusier*. New Jersey: Princeton University Press, 1987, pp. 57-60, escritas por Kenneth Frampton; *Le Corbusier. Architect of the Century*. Londres: Arts Council of Great Britain, 1987, p. 300.

maron con el proyecto y darían muchas conferencias para contar sus ideas, mostrando los planos y su maqueta⁵⁸. En 1960 señaló cómo el belga dedicó su vida y se dejó la salud en este proyecto y aunque las autoridades oficiales le abandonaron, continuó buscando el apoyo público para que sus ideas se hicieran realidad. Le Corbusier lo bautizó cariñosamente con el mote de «San Pablo»⁵⁹.

Sus mismo contemporáneos eran conscientes del carácter utópico, literario en el decir de Ramirez, de este centro del saber y lo irrealizable de su arquitectura, como lo demuestra el artículo que Karel Teige publicó entre 1928 y 1929, al denominarlo como una falacia y error arquitectónico: «Es el fruto de una especulación muy abstracta y rara sobre la naturaleza de las sociedades intelectuales en la Liga de Naciones. El *Mundaneum* no se realizará con esta forma por esta razón»⁶⁰.

El edificio propuesto por el suizo tenía forma de espiral, para incitar a un recorrido continuo y basado en sus ideas de un museo que pudiera crecer ilimitadamente. Tres naves intercomunicadas se dedicarían a afrontar el tema de la obra del hombre y su relación con el lugar, desde la prehistoria al mundo contemporáneo⁶¹. Por tanto, un espacio de crecimiento infinito como el que imaginaría en 1941 Borges para su Biblioteca de Babel:

«El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales(...) Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto(...) Yo afirmo que la Biblioteca es interminable»⁶².

Aunque este *Mundaneum* de Otlet y Le Corbusier no se llevó a la práctica, la misma forma en espiral inspiraría el museo que Frank Lloyd Wright construyó para la Fundación

58 «Ginebra (...) transformada en el centro del gobierno mundial. (...) Buscamos el lugar exacto para una ciudad mundial, el centro de información mundial. (Paul Otlet y yo dimos conferencias: expusimos los planos y construimos a nuestras expensas un pabellón. Construimos un diorama de 80m2 para dar una imagen clara de nuestra concepción total)) [trad.]. LE CORBUSIER. *The Radiant City*. Nueva York: The Orion Press, 1964, publicado en su primera versión en 1933.

59 LE CORBUSIER: Op. cit., p. 87.

60 TEIGE, K: «The *Mundaneum*», incluido en el libro de SERENYI, P.: Op. cit., p. 41. Originalmente fue publicado en la revista *Siavba*, 7 (1927-1928), pp. 151-155.

61 PIVA, A.: *La Construzione del Museo Contemporaneo: Gli spazi della memoria e del lavoro*. Milán: Jaca Book, 1982, p. 20. La pirámide de Le Corbusier tendría varios estadios que demostrarían el continuo desarrollo de la civilización. Desde lo alto de la misma se comenzaría con los inicios de la civilización para ir circulando hasta llegar a la base, el presente. La gran nave tendría un carácter triple y contendrían los objetos que describirían la cultura, con un sentido enciclopedista, que a Jencks le recuerda a la Francia de la Ilustración y al estructuralismo francés y sus análisis diacrónicos y sincrónicos. JENCKS, C.: Op. cit., p. 115.

62 Incluimos en esta nota un párrafo más amplio por su interés: «El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. (...) Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito...»). BORGES, J.L.: Op. cit., p. 87.

Guggenheim de Nueva York⁶³. Por tanto, aunque le pareciera una idea tan abstracta e irrealizable a Karel Teige, sí pudo hacerse realidad. El mismo **Borges** visitaría años más tarde el museo neoyorquino y de sus comentarios se desprende que fue una experiencia espacial única, a pesar de su ceguera:

((Recuerdo su circularidad. Verá, yo no podía distinguir los objetos, pero sí la luz y yo notaba que el recorrido no era en línea recta, (...) íbamos bajando (con mi madre), en círculos, porque la luz siempre estaba a la derecha, una luz que provenía de una cúpula de cristal, me dijeron, y que yo notaba sobre mi cabeza, como si no estuviéramos en un edificio, sino al aire libre, y yo me preguntaba angustiado si todo acabaría abruptamente, en el vacío y me despeñaría...)⁶⁴.

Pero este proyecto de carácter mundial, que asumía todas las ambiciones enciclopédicas del siglo XIX, no fue el único pensamiento utópico en el que confluyeron estos dos idealistas. También en sus escritos se dan ciertas premisas sobre la ordenación y el control de la memoria y sobre los museos de las que hemos hablado aquí. Es el caso, por ejemplo de **Otlet**, que con gran visión y anticipación de futuro predijo la creación de una memoria infinita de información a través de nuevos medios tecnológicos, que permitirían al hombre desde su hogar, poder acceder en cualquier momento a ella:

«El hombre no necesitará nunca más la documentación si se convirtiera en un ser omnisciente equiparado al mismo Dios. En menor y último grado creará un instrumento que actuará a través de la distancia combinando al mismo tiempo la radio, los rayos X, el cine y la fotografía microscópica. Todas las cosas del universo y todas las del hombre quedarán registradas en el mismo momento de su realización. Así se establecerá la imagen en movimiento del mundo... su memoria, su verdadero duplicado. Cualquiera, desde un punto distante, será capaz de leer un pasaje, ampliado o reducido según se desee, proyectado en una pantalla personal. De esta forma, en su sillón, cualquier persona será capaz de contemplar el total de lo creado, o alguna de sus partes»⁶⁵.

Sólo al final del siglo XX estos anhelos de control de la información se harían realidad y con el desarrollo de nuevas tecnologías se vencerían las barreras **espacio/temporales** que impedían la realización de estas **utopías**. Este pasaje, que se encuentra en su *Tratado de Documentación*, publicado en 1934, también es muy esclarecedor en cuanto a su concepción de los museos, que considera como instituciones documentales. Ya en esos momentos se había creado la Oficina Internacional de Museos del Instituto de Cooperación Internacional organismo del que alababa su importante misión, sobre todo en su labor de unificación de las prácticas

63 Como bien pusieron de manifiesto Jencks y Von Moos: JENCKS, C.: Op. cit., p. 115: VON MOOS, S.: Op. cit., p. 100.

64 GRAU, C.: Op. cit., p. 82.

65 OTLET, P.: *Monde*, p. XXI, cit. por RAYWARD: Op. cit., p. 473.

museográficas⁶⁶. Al igual que los hombres que formaron esta importante Oficina con sede en París, estaba obsesionado porque los museos pudiesen ser lo más completos posible, recurriendo a las copias cuando faltasen originales para completar series, así como por la necesidad de crear superestructuras museísticas de carácter centralizado, tan acorde con el pensamiento decimonónico:

«El museo en su organización era o bien local, regional o nacional. Ahora cada vez se considera más el conjunto de los museos de una localidad, región, país y, ahora, el **conjunto de los museos del mundo**. Y esto no sólo para el intercambio de las colecciones, sino para la cooperación en trabajos de elaboración común»⁶⁷.

También le preocupó el crecimiento de la memoria de los catálogos de los museos y las multiplicaciones de nuevas ediciones en una misma institución, aunque supusieran la puesta en día de los mismos, apostando, a su vez, por la necesidad de uniformidad y de la creación de catálogos colectivos de museos, ((catálogos de catálogos)). Con sus visiones inició una importante corriente de opinión que sigue considerando a los museos como instituciones documentales y, sobre todo, se anticipó a las transformaciones que sufrirían los museos en pocos años, como así ocurrido al estar inmersos en la actualidad en la sociedad de la información. Se crearía, efectivamente una memoria de texto, imágenes y sonidos accesibles de cualquier lugar: una gran biblioteca de Babel borgiana, un verdadero *Mundaneum* o museo de museos.

En cuanto a Le Corbusier, también son muy interesantes sus comentarios sobre las instituciones museísticas. En su libro *El Arte Decorativo de Hoy*, de 1925⁶⁸, imagina un museo que pudiera contener todas las cosas y donde pudiera representarse una imagen lo más completa del mundo, después de la destrucción del tiempo⁶⁹. En este museo ideal del futuro, en el que el hombre viviría en la «era de la documentación»), no se deberían hacer elecciones arbitrarias ni mostrarse todo, aunque el hombre conociera todo de todas las cosas. Este museo o gran universo de información debería realizar una lectura o reflexión social que hiciera al hombre pensar por sí mismo, sin imitar los fallos o debilidades de la sociedad, para que, de esta forma, pudiera encontrar la armonía de su espíritu a través de la creación. Con sus comentarios, también parece vislumbrar el museo postmoderno en el que el espectador se enfrente a la memoria

66 ((Estudia diversas cuestiones que interesan directamente a las administraciones nacionales de bellas artes, principalmente la exportación clandestina de obras de arte, la formación profesional de los restauradores de obras de arte, las precauciones que hay que tomar en caso de transporte por mar, la colaboración internacional entre los gabinetes de medallas, el estudio de los problemas de la construcción moderna de museos, la unificación de los catálogos, etc.)).

67 OTLET. P.: *Tratado de Documentación. Le livre sur le livre*. Bruselas: Editions Mundaneum, 1934, de la edición traducida por M.D. Ayuso y publicada por Cajamurcia, p. 357.

68 LE CORBUSIER: «Other Icons: The Museums» (1925) en *The Decorative Art of Today*. Cambridge: MIT, 1987, pp. 15-23. (Ed. orig: *L'Art décoartif d'aujourd'hui*. París: Ed. Crès, 1925).

69 «Imaginemos un verdadero museo, uno que contenga todo, que pueda presentar una imagen completa después del paso del tiempo, después de la destrucción por el tiempo (y qué bien se sabe cómo destruir, tan bien, tan completamente, que casi nada permanecería, excepto los objetos del espectáculo, de la vanidad, del capricho, que siempre sobreviven a los desastres, testimonio del poder indestructible de supervivencia de la vanidad)) [trad.] Sacado del apéndice del libro *The Museum as Muse*. Nueva York: MoMA, 1999, p. 207.

sin la dictadura de los parámetros, pudiendo realizar combinaciones y crear discursos⁷⁰. Posteriormente, en los años setenta del siglo XX, esa gran museóloga española que fue Aurora León, también apostaría por un museo utópico que reflejase sobre las acciones humanas, tan necesario para la sociedad, dentro de la óptica social y humanista de Otlet y Le Corbusier⁷¹.

HENRI FOCILLON Y LA OFICINA INTERNACIONAL DE MUSEOS

Las propuestas de coordinación internacional de los museos para conseguir perfilar una gran memoria artística pudo ser llevada a la práctica en París en el período que abarcó desde 1927 hasta la Segunda Guerra Mundial. Se creó una Oficina Internacional de Museos (OIM) dentro del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones, gracias a las propuestas del gran historiador del arte francés, Henri Focillon (1881-1943) y apoyadas por otro pensador y escritor francés, Paul Valéry (1871-1945), que también era miembro del Instituto. Fue el gran precedente del actual Consejo Internacional de Museos, el ICOM, que sigue teniendo su sede en París. Publicó un interesante boletín, *Mouseion*, que sirvió como órgano de expresión para la comunidad museística y para construir los cimientos de la futura ciencia museológica. Curiosamente, todavía se hizo eco en 1934 del proyecto de Otlet y Le Corbusier para crear un museo mundial en Ginebra⁷².

Las pretensiones de la OIM no tuvieron tanto carácter utópico, ya que muchas de las ideas de Focillon se hicieron realidad, aunque no se alcanzase el grado de cooperación que se pudo pretender en un primer momento y porque los medios tecnológicos no estaban lo suficientemente avanzados como para permitir mejores condiciones en la comunicación y en el intercambio de la información, de la forma más correcta y rápida, como sí permitirían posteriormente los avances tras la guerra de 1939.

El origen de la Oficina se debe a un informe que presentó Focillon a la Subcomisión de Letras y Artes del Instituto en 1925, donde se manifiesta la pretensión de crear un gran centro internacional, un museo de museos, para la mayor coordinación de los mismos y el intercambio de informaciones. Aunque Valéry no era muy partidario de los museos⁷³ y su pensamiento se enclava dentro de la corriente antimuseística iniciada a principios del XIX por Quatremère de Quincy, aprobó la idea de una gran organismo centralizado que sirviese tanto a los artistas como a los eruditos. Entre las propuestas de Focillon destacan las referentes a la creación de calcografías, para permitir la circulación de grabados, la realización de un catálogo de vaciados, para facilitar la circulación de las copias, la normalización de los catálogos de las colecciones,

70 «A él [el hombre] le gusta entender la razón de las cosas. Es la razón la que trae luz a su mente. No tiene prejuicios. No venera fetiche. No es un coleccionista. No es el guardián de un museo. Si le gusta aprender, es para armarse. Si se arma es para atacar la tarea diaria. Si le gusta ocasionalmente mirar alrededor de sí mismo y detrás de sí es para comprender las razones. Y cuando encuentra la armonía, esta cosa que es la creación de su espíritu, experimenta una conmoción que lo mueve, lo exalta, lo anima, que le provee con apoyo en la vida» [tradl], *ibid.*, p. 208.

71 LEÓN, A.: *El Museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra, 1978.

72 «*Mundaneum*», *Mouseion*, vols. 25-26, n. 1-2, 1934, p. 55.

73 «No me gustan demasiado los muscos. Hay muchos admirables, con nada delcitable. Las ideas de clasificación, conservación y utilidad pública, que son justas y claras, tienen poca relación con el delcible». VALÉRY, P.: *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 1999, p. 137.

la reunión de catálogos de ventas, la reflexión sobre cuestiones museográficas, el intercambio de información, el fomento del papel educativo, la necesidad de que los museos más grandes «tutelaran» a los más pequeños y el fomento de las exposiciones temporales⁷⁴. Sus ideas estaban muy de acuerdo con el pensamiento de su tiempo: el predominio de los museos grandes y centralizados, el valor dado a la copia para mostrar una imagen completa de la memoria artística y poder controlar, a través de este organismo, todo el universo de la información existente en aquel tiempo.

Frente a la composición del ICOM a partir de 1946, la Oficina tuvo un claro predominio de hombres provenientes del mundo de la historia del arte y fue apoyado por los directores más importantes de los grandes museos y pinacotecas, sobre todo del panorama europeo. La Oficina era la culminación de todas las ideas ilustradas y positivistas sobre el control de todo el saber: muchos de los propósitos de Focillon pudieron ser alcanzados, como lo demuestra la interesantísima Conferencia celebrada en Madrid en 1934, auspiciada por la Oficina, que permitió la puesta en común de problemáticas relacionadas con la arquitectura de los espacios expositivos y el que se llegaron a importantes y consensuadas conclusiones. En el terreno de la normalización documental y del control de toda las informaciones existentes en los museos, se logró recabar la opinión de muchísimos directores y conservadores, aunque sin llegar a un acuerdo definitivo. Todavía era demasiado pronto como para que la Oficina pudiera convertirse en un gran centro de documentación mundial tal y como también había ideado Paul Otlet. Este sigue siendo el propósito de actuales organizaciones internacionales como su heredera, el ICOM o de otras instituciones que pretenden todavía hoy controlar totalmente la memoria artística, como le ocurre al Instituto de Historia del Arte de la Fundación Getty.

MUSEOS EN LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN Y EN UN MUNDO GLOBALIZADO: ¿NUEVAS UTOPIAS?

Ramesh Diwan ha escrito un interesante artículo sobre la globalización y sobre lo que en este fenómeno hay de mito y de realidad⁷⁵. En él se indica cómo se ha extendido la creencia de que el crecimiento e internacionalización del capital financiero es «bueno» y «deseable», porque promueve el desarrollo de la tecnología. Su reflexión viene aplicada al mundo económico pero puede trasladarse al mundo de la cultura y de las instituciones museísticas: el tema de la globalización ha sido el más candente y discutido en la última Conferencia General del ICOM, celebrada en Barcelona en el 2001.

Tras la Segunda Guerra Mundial se han producido espectaculares avances para el acopio, gestión y difusión de la memoria artística, en el terreno de las TIC o tecnologías de la información y de la comunicación. Pero, estas nuevas técnicas ¿nos permitirán un mejor acceso a la información contenida en los museos, haciendo que éstas sean unas instituciones que presten un mejor servicio a la sociedad? o ¿vivimos un momento de euforia, de elaboración de nuevas utopías optimistas sobre lo que nos puede deparar el futuro?

74 Todas estas propuestas se encuentran en: «L'oeuvre de coopération intellectuelle et l'Office International des Musées», *Museion* (Bulletin de l'Office International des Musées), n. 1 (abr., 1927), pp. 5-6.

75 En: <http://www.indolink.com/Analysis/globaliz.htm>

El avance de los archivos digitales permiten un mejor control de la memoria artística albergada en los museos y la Red posibilita un gran acceso rompiendo coordenadas espacio-temporales: ya no es preciso la creación de museos, bibliotecas o archivos universalistas en un lugar físico determinado. Aunque sigue siendo fundamental el acopio de toda la información posible sobre las colecciones artísticas, así como su reproducción fotográfica, no es preciso que ésta esté soportada en documentos tridimensionales, como señala Geoffrey Batchen, al comentar el hecho de que Hitler mandó realizar la reproducción fotográfica de las pinturas alemanas más importantes por si los originales eran destruidos por las bombas, creando una gran estructura archivística en Linz. Sin embargo, en la actualidad:

«**Toda** la información –sin importar su forma original– puede ahora ser almacenada y transmitida como datos, la naturaleza del archivo ha sido transformada. El archivo ya no es más cuestión de objetos (expedientes, libros, obras de arte, etc.) almacenados y recuperados en espacios específicos (bibliotecas, museos, etc.). Ahora el archivo es también una fuente continua de datos, sin geografía o contenedor, continuamente transmitida y además, sin restricción temporal (siempre disponible en el aquí y ahora). El intercambio, más que el almacenamiento, se ha convertido en la principal función del archivero, una orientación evidenciada en la ráfaga de proyectos en red en progreso alrededor del mundo (...) Esta erradicación de las restricciones del **espacio-tiempo** permiten una reconstitución virtual de ciertos legados culturales dispersos por la guerra, la conquista colonial o la adquisición capitalista. Esta es una de las muchas ironías de la reproducción electrónica. El mismo proceso que borra las fronteras nacionales puede también **resucitarlas**»⁷⁶.

La memoria artística habita ahora en un gigantesco archivo en red en un mundo global, bien intercomunicado, como pretendieron muchos de los utópicos que hemos analizado: la descontextualización espacial que produjeron hechos como los expolios, las revoluciones, desamortizaciones y las guerras puede ser vencida con la contextualización que permite la información.

Como señala Batchen, hay gran cantidad de proyectos en red en la actualidad, a nivel privado y de administraciones públicas, para el control digital de la memoria de los patrimonios culturales: muchos de los cuales han podido fracasar o transformarse en nuevos proyectos con otros objetivos. Todo indica que la utopía del control de la memoria artística puede transformarse en realidad, por el espectacular avance en las prestaciones ofrecidas por la computación en los últimos veinte años, tendentes al almacenamiento de grandes cantidades de información en espacios muy pequeños, a la facilitación de su interconexión y a la mejora de las posibilidades de su recuperación y difusión.

⁷⁶ BATCHEN, G.: «The art of archiving», en *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*. Munich, Nueva York: Prestel, 1998, p. 47.