

MUSEOS FICTICIOS, IMAGINARIOS Y REALES: DE CÓMO EL *ATLAS MNEMOSYNE* DE ABY WARBURG ACABÓ DEVORANDO EL MUSEO FICTICIO DE MARCEL BROODTHAERS

FICTICIOUS, IMAGINARY AND REAL MUSEUMS: HOW ABY WARBURG'S *ATLAS MNEMOSYN* ENDED UP DEVOURING MARCEL BROODTHAERS' FICTITIOUS MUSEUM.

Sandra Santana

Universidad de Zaragoza

sandrasantana78@hotmail.com

Fecha de recepción: 05/04/2012

Fecha de revisión: 12/05/2012

Fecha de aceptación: 01/06/2012

Sumario: 1. El museo ficticio. 2. Museos imaginarios. 3. Museos reales.

Citación: Santana, Sandra. "Museos ficticios, reales e imaginarios. De cómo el *Atlas Mnemosyne* de Ady Warburg acabó devorando el Museo Ficticio de Marcel Broodthaers". En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 1, 2012, pp. 4- 20.

MUSEOS FICTICIOS, IMAGINARIOS Y REALES: DE CÓMO EL *ATLAS MNEMOSYNE* DE ABY WARBURG ACABÓ DEBORANDO EL MUSEO FICTICIO DE MARCEL BROODTHAERS

Sandra Santana

Universidad de Zaragoza

Resumen: El presente artículo busca poner de manifiesto las divergencias, así como los posibles paralelismos, existentes entre el museo ficticio creado por el artista Marcel Broodthaers a finales de la década de los sesenta, las ideas esbozadas por el escritor André Malraux en su ensayo de 1947 “El museo imaginario”, y el “Atlas de imágenes” desarrollado por el historiador del arte Aby Warburg en la década de los años veinte del pasado siglo. Asimismo, se discuten en él algunas de las interpretaciones a las que han dado lugar estos tres modos de considerar la exhibición de las obras artísticas, y las posibles consecuencias para la recepción estética que se deducen de su aplicación en la práctica museística.

Palabras clave: museo, arte conceptual, imágenes artísticas, fotografía.

Abstract: This article aims to examine the similarities and differences among the fictional museum created by Marcel Broodthaers in the late 60s, the main ideas explained by André Malraux in his essay from 1947 “The imaginary Museum”, and Aby Warburg’s Atlas of Images developed in the 20s of the last Century. It also takes into consideration some of the interpretations that have arisen from these three different positions regarding the exhibition of works of art in the context of a museum, and their possible aesthetic implications.

Keywords: museum, art exhibition, conceptual art, pictures

1. EL MUSEO FICTICIO

El 28 de septiembre de 1968 el artista belga Marcel Broodthaers inauguraba el “*Musée d’Art Moderne. Département des Aigles*” en su casa de la rue de la Pépinière de Bruselas. Como es habitual en la inauguración de cualquier institución museística, el acto de apertura contó con discursos inaugurales de personalidades relevantes del mundo de la cultura y la palabra “museo” aparecía pintada sobre la fachada del edificio. Según descripción del propio artista, los visitantes que se acercasen hasta allí aquel primer día para admirar su exposición podrían encontrar “un jardín, una tortuga, cajas con indicaciones de galerías, señales de envío y de destino”, así como “una serie de tarjetas postales que engrandecen a Ingres, David, Meissonier, etc..”¹. En definitiva, cajas vacías, inscripciones y pequeñas reproducciones de obras de arte eran, principalmente, los objetos que componían su museo.

El carácter “ficticio” de su institución no evitó, sin embargo, que su obra se convirtiera en un hito de obligada referencia en el arte de la segunda mitad del siglo XX. A lo largo de casi cuatro años, Broodthaers abrió y cerró diversas secciones de su museo (“sección del siglo XVII”, “sección cinematográfica”, “sección folclórica”...), realizó exposiciones temporales e incluso apareció como director de su *Musée d’Art Moderne. Département des Aigles* anunciando una marca de camisas alemana. Finalmente, en 1972 el museo de Broodthaers cerró sus puertas con la clausura de la última de sus secciones, la “sección publicitaria”, en la que se mostraban objetos de diversa procedencia, vinculados todos ellos por la figura del águila, y a los que Broodthaers añadió pequeñas cartelas —en un doble guiño a las fórmulas de Duchamp y Magritte— con la inscripción “esto no es una obra de arte”.

¹ Catherine, David y Pelzer, Brigitte (eds.). *Marcel Broodthaers*, Madrid, Museo Reina Sofía, 1992, p. 192.

Acerca de las motivaciones que le llevaron a abandonar este proyecto, el artista afirmaba:

fundado [...] bajo la presión de los hechos políticos del momento, este museo cierra sus puertas con la Documenta. Habrá pasado de un estadio heroico y solitario a una situación próxima a la consagración gracias a la ayuda de la Kunsthalle de Düsseldorf y de la Documenta. Es pues lógico que en la actualidad esté estancado en el tedio.²

El contexto en el que surgió la institución ficticia de Broodthaers era, según el propio testimonio del artista, eminentemente contestatario y crítico, y su consagración por parte de dos de las principales instituciones artísticas europeas del momento ponía al descubierto su doble condición paradójica. Por una parte, el *Musée d'Art Moderne*, nacido precisamente como parodia y reflejo de la condición de las obras de arte y de sus circuitos de exhibición, se veía abocado al fracaso una vez inscrito en estos mismos cauces. Por otra, considerar el museo de Broodthaers una obra artística propicia para su exhibición en una feria como la Documenta suponía una segunda contradicción, ya que los objetos de su exposición (en este caso, productos de consumo, carteles publicitarios, postales u obras prestadas para la ocasión por instituciones reales que representaban o exhibían la marca del águila), tal como señalaban las cartelas que los acompañaban, no eran propiamente, al menos inscritos en el marco de su museo, "objetos artísticos". De hecho, entenderlos como tales habría hecho desaparecer el sentido mismo del proyecto de Broodthaers: mostrar el modo en que el arte, al igual que la figura del águila, es sólo una ficción, una marca, un símbolo.

El carácter problemático del contexto museístico para albergar las obras artísticas de las décadas sesenta y setenta del pasado siglo no constituía un rasgo exclusivo de la obra de Broodthaers. Así lo ponía de manifiesto Douglas Crimp al referirse al título de una exposición comisariada en el Artist

² *Ibidem*, p. 227.

Space de Nueva York bajo el nombre de “*Pictures*” y que, en 1977, se convertiría en una importante influencia para las nuevas prácticas artísticas que comenzaban a ser calificadas como “posmodernas”. Según Crimp, el calificativo de “*pictures*” no sólo se aplicaría en esta exposición a dibujos, fotografías o pinturas, sino que, tal y como permite la acepción verbal del término inglés podía referirse “a un proceso mental así como a la creación de un objeto estético”³. Al igual que el museo de Broodthaers, las creaciones de los artistas representados en la exposición (Sherrie Levine, Jack Goldstein o Troy Brauntuch, pero también las fotografías de Cindy Sherman citadas en el prólogo del ensayo que acompañaba a la muestra) oponían cierta resistencia a su incorporación en el marco de los museos convencionales:

(...) no es casual que la era de la modernidad coincida con la era del museo. Por ello, si ahora tenemos que buscar actividades estéticas en los llamados espacios alternativos, fuera del museo, se debe a que esas actividades, esas pinturas, plantean interrogantes que son posmodernos⁴.

La crítica de arte estadounidense que se definía a sí misma como posmoderna no trataba sólo de señalar las características de una nueva tendencia artística, sino de describir un nuevo modo de enfrentarse a las obras de arte que suponía también necesariamente, a su vez, un cambio en las condiciones de su exhibición. Así, Crimp llamaba la atención en un ensayo posterior acerca del aspecto reaccionario de ciertas políticas artísticas de comienzos de los 80 que intentaban desesperadamente devolver el arte a los museos y a los géneros convencionales de la escultura y la pintura que habían sido cuestionados durante las décadas anteriores. El crítico encontraba un ejemplo paradigmático de esta tendencia en la exposición comisariada por R. H. Fuchs para la *Documenta 7* —diez años después de aquella otra *Documenta* de Kassel donde Broodthaers

³ Crimp, Douglas. “Imágenes”. En Guasch, Anna Maria (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, p. 87

⁴ *Ibidem*, pp. 94-95.

abandonara su museo, consciente de las propias contradicciones a las que había sido abocada su propuesta—, en la que, para promocionar el movimiento neoexpresionista, se marginaban o simplemente se ignoraban las propuestas más radicales de artistas como Christy Rupp o Daniel Buren. Sin embargo, más allá de las muestras temporales que otorgaban un sesgo neoconservador al presente artístico de la época, Crimp llamaba también la atención acerca del modo en que las grandes instituciones museísticas ofrecían una lectura de la Historia del arte sesgada y contraria a la naturaleza crítica de ciertas obras del pasado:

Al distribuir las obras de la vanguardia en diversos departamentos en el interior de la institución —pintura y escultura, arquitectura y diseño, fotografía, cine, grabado y libros ilustrados— es decir, cumpliendo rigurosamente con lo que parece ser una parcelación natural de objetos de acuerdo con su medio, el MOMA automáticamente construye una historia formalista del modernismo.⁵

De ese modo, las obras de la vanguardia soviética o el movimiento dadaísta eran “domadas” y exhibidas como piezas de *fine art*. La compartimentación en secciones de la producción de un artista como Ródchenko hacía que éste fuera contemplado por el espectador independientemente como pintor y fotógrafo, y que sus logros en cada uno de los ámbitos fueran considerados en comparación con la obra de otros artistas, como si su versatilidad a la hora de utilizar el medio pictórico o fotográfico tuviera que ver con la destreza del “genio” en el dominio de ambas técnicas, ignorando, por ejemplo, que su paso de una disciplina a otra estuviera relacionada con una decisión de tipo político, basada en el mayor potencial de la fotografía para propiciar el cambio social.

La imposibilidad de definir las prácticas artísticas respecto al medio material y a la técnica artística utilizada para su elaboración había sido el punto clave de

⁵ Crimp, Douglas. “The Art of Exhibition”. En Michelson, Annette (ed.), *October. The First Decade, 1976-1986*. MIT Press, Cambridge, Mass, 1988, p. 244.

un intenso debate que cristalizó en la aparición de la revista *October* en 1976, y de la que Crimp sería uno de los principales colaboradores. En esta publicación, de la mano de sus editoras, Annette Michelson y Rosalind Krauss, vino a desarrollarse el núcleo teórico de una nueva crítica artística a finales de la década de los setenta en Estados Unidos cuyos iniciadores tenían en común negar en su discurso la descripción de la modernidad defendida por Clement Greenberg y continuada por las políticas artísticas del sector conservador norteamericano. Como es sabido, Greenberg, principal teórico y promotor del expresionismo abstracto —tendencia que se había convertido en hegemónica tras la segunda Guerra Mundial haciendo de Nueva York la capital de la vanguardia⁶—, había cifrado la evolución del arte moderno en una tendencia progresiva a la auto-crítica según la cual la pintura debía definirse por el análisis y la exploración de sus medios específicos. Si el arte realista y naturalista había disimulado los materiales buscando arrastrar al espectador hacia el interior de una ficción con apariencia de realidad, para Greenberg, a partir del movimiento impresionista, el arte pictórico se vuelca en la consideración de sus propias limitaciones específicas: resaltar el carácter plano de la superficie pictórica, la forma del soporte y las propiedades del pigmento serían los objetivos que habrían llevado a las corrientes de la abstracción a prescindir de crear una ilusión de realidad, considerando la ficción como un elemento más propio del arte teatral que del arte pictórico.

El rechazo de estos presupuestos era, precisamente, lo que le permitía a Rosalind Krauss encontrar en la obra del Marcel Broodthaers, ya en el año 2000, los orígenes de una condición “post-media”⁷ que caracterizaría a su juicio gran parte de la producción artística de las últimas décadas del siglo

⁶ A este respecto, véase el ya clásico estudio de Serge Guilbault, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2007. No resulta intrascendente mencionar el hecho de que la teoría estética de Greenberg se desarrollara en sus orígenes en el ámbito de la *Partisan Review* como opción alternativa al arte de izquierdas políticamente comprometido.

⁷ Krauss, Rosalind. “A Voyage on the North Sea”. En *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres, Thames & Hudson, 2000.

XX. En su ensayo “*A Voyage on the North Sea*”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition* Krauss perseguía, precisamente, poner de manifiesto el carácter problemático de la palabra “medio”. Esto es, plantear la imposibilidad o inadecuación de pensar el medio en el arte simplemente como un “soporte físico”, tal como Greenberg consideraba una pintura en tanto que superficie plana cubierta con colores en un determinado orden. Para Krauss, la problematización de la naturaleza del medio artístico habría alcanzado su máxima expresión en el “museo ficticio” de Broodthaers. En él, el medio principal de la obra ya no serían los materiales utilizados o los objetos exhibidos sino, precisamente, la “ficción misma”. La obra de arte se convierte así en jeroglífico en el que todos los medios intervienen, y en el que los materiales utilizados son tan importantes como el lugar y el contexto donde aparece la obra, sean estos una revista, una feria de arte o un museo.



1. Marcel Broodthaers. Imagen procedente de:
<http://www.cristinaenea.org/zoo0/>

De este modo, la institución de Broodthaers no suponía una crítica a las instituciones desde fuera de las instituciones, sino una manera de dinamitar el mercado y el circuito del arte desde dentro, mostrando sus propias contradicciones. En el museo de Broodthaers, las obras sólo adquieren valor en el marco de una ficción, fuera de ella gran parte de sus objetos (la estatuilla de un águila, la botella de cerveza o la postal) recuperan su valor utilitario. Al mismo tiempo, las obras de arte portadoras de la figura del águila que fueron prestadas por museos de historia o de artes decorativas para la “sección publicitaria”, llevaban inscritas su propia contradicción en las cartelas que las acompañaban. Es por medio de la ficción museística como las obras adquieren una equivalencia en cuanto a su valor como obras artísticas. Es la ficción, y sólo la ficción, las que les otorga su condición de valor.

2. MUSEOS IMAGINARIOS

Resulta tentador comparar el museo ficticio de Broodthaers con otra categoría museística desarrollada por el escritor André Malraux algunos años antes de que tuviese lugar la eclosión de las prácticas artísticas conceptuales de los años sesenta: “el museo imaginario”. Según anuncia Malraux en el marco de un ensayo homónimo aparecido bajo el título genérico de *La psicología del arte*, en 1947, el nacimiento del museo y su proliferación durante el s. XIX inician un nuevo modo de enfrentarse a la obra artística conforme al cual se habría perdido el contexto originario en el que ésta nace y se contempla. El surgimiento de los museos sería parte, según el autor, de un progresivo desprendimiento de las obras artísticas respecto a su función originaria que la fotografía habría culminado a lo largo del siglo siguiente. Un vitral o cualquier otro objeto artístico de carácter religioso pierden su significación originaria al inscribirse en el marco de una colección. Malraux alude a la importancia del medio fotográfico en la recepción de las obras de

arte, ya que la fotografía y, más aún, el libro de ilustraciones artísticas, supondrían un nuevo paso en esta descontextualización.



2. André Malraux y su Museo Imaginario. Imagen procedente de:

<http://art.newcity.com/2010/10/26/eye-exam-special-collections/>

Si bien Malraux no hace mención explícita al conocido ensayo de Walter Benjamin sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, la primera de las consecuencias de la utilización de la fotografía en la recepción de la obra artística está relacionada con lo que éste denominó la pérdida del “aura”, en el sentido de que la obra de arte reproducida está sujeta a una pérdida fundamental, esto es, “su presencia irrepetible”. La obra se hace presente ante el espectador, si bien no como objeto único, sino en la cadena continua de analogías que ofrece su reproducción fotográfica. Pero

además, según el escritor, el enfrentamiento del espectador con un conjunto de imágenes de un mismo estilo, de un determinado artista o periodo, hace que éste encuentre más placer en la comparación de las obras entre sí que en los logros de una obra única y presente:

(...) en el museo imaginario, cuadros, frescos, miniaturas y vitrales parecen pertenecer al mismo dominio. Esas miniaturas, esos frescos, esos vitrales, esas tapicerías, esas placas escritas, esos detalles, esos dibujos de vasos griegos –aun esas esculturas– se han convertido en láminas. ¿Qué han perdido? Su cualidad de objetos. ¿Qué han ganado? El mayor significado de estilo que pueden asumir.⁸

Si en la institución museística del XIX sólo tenían cabida aquellos objetos susceptibles de ser transportados hasta el espacio físico del museo, el museo imaginario está restringido únicamente a aquello que es reproducible. Por otra parte, señala Malraux, la fotografía habría provocado el surgimiento de toda una serie de artes “ficticias”: los detalles de esculturas y objetos de pequeño tamaño ampliados gracias a las técnicas de reproducción de imágenes fotográficas hacen que el espectador se sitúe ante numerosas obras de arte que antes pasaban desapercibidas y que, en sentido estricto, no son reales, puesto que no tiene un correlato real de la misma dimensión que la imagen. En realidad, el análisis de Malraux no se refiere tanto a las consecuencias de la invención de la fotografía en general, sino, más concretamente, a su utilización como medio para la transmisión y contemplación de obras artísticas. Del mismo modo que la aparición del museo como institución implica un cambio en la recepción de las obras (de modo que ya no se atiende al contexto originario para el que fueron creadas en aras de otorgarles una significación), para que un espectador reconozca en una fotografía una obra artística y la acepte como tal se requiere que éste no considere necesaria la presencia física de la obra.

⁸ Malraux, André. *Las voces del silencio*. Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 44.

La propuesta de Malraux consiste en la posibilidad de crear un museo compuesto únicamente de reproducciones fotográficas y, por tanto, “imaginario”, en tanto que no requiere de un soporte material para su existencia. El escritor resta valor al museo como edificación e institución objetiva, ya que son las reproducciones fotográficas, y no las obras mismas, las que proporcionan al espectador de su tiempo una relación con el arte del pasado, incidiendo, más que en la obra física, en la capacidad de las colecciones para la construcción de un imaginario colectivo⁹. Éste imaginario es cambiante y subjetivo y, por tanto, desconfía de cualquier jerarquía que otorgue un valor a las obras. Algo que Jean-François Lyotard comenta en su biografía sobre el escritor:

¿Quién dice que en el museo las obras alcanzan el reposo de la consagración? ¿Qué es un santuario, el último, para las almas de Occidente, las que ya no tienen alma? El museo de Malraux es portátil, es precario. Nadie puede visitarlo, “nos habita”¹⁰

El museo de Malraux es un “lugar mental”, no un lugar físico, y su colección está necesariamente “en permanente desorden”. En él “se cuelgan y se descuelgan las obras maestras a un ritmo imprevisible y sacudido con que, hoy mismo, van naciendo en Nueva York, en Tokio, en Múnich, en Ámsterdam o en París”¹¹. La importancia del museo de Malraux radica en que no existe el museo y la elección de las obras es siempre provisional y transitoria. Al igual que el museo de Broodthaers perdía su sentido con su consagración en la Documenta, difícilmente podría ser atrapado el museo imaginario de Malraux por un museo real sin quebrantar su naturaleza.

⁹ A este respecto, y aunque sería necesario un análisis de la cuestión que sobrepasa los límites del presente artículo, resulta difícil no vincular la ideas del museo imaginario de Malraux con la política de descentralización llevada a cabo por el escritor mientras estuvo al frente del Ministerio de Cultura francés entre 1958 y 1969, bajo la presidencia de Charles de Gaulle, mediante el ambicioso proyecto de las Casas de Cultura.

¹⁰ Lyotard, Jean-François. *Firmado Malraux*. México D.F., Taurus, 2001, pp. 406-407.

¹¹ *Ibidem*, p. 406.

3. MUSEOS REALES

No deja de resultar llamativa la ausencia de cualquier mención al proyecto malrauxiano del “museo imaginario” en la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, que pudo visitarse entre noviembre y marzo de 2011 en el Museo Reina Sofía de Madrid. El parecido formal aparente entre la institución fantasmal del escritor francés y el *Atlas Mnemosine* que servía de punto de partida a la ambiciosa muestra resultan evidentes: en ambas sus autores se sirven del formato fotográfico para traer ante la presencia del espectador las obras de arte más dispares, y las ordenan de modo que sea posible generar una lectura entre ellas por medio de relaciones internas al conjunto. Pero si bien destaca el parecido de las fotografías dispuestas por Warburg y Malraux para sus respectivos proyectos, las divergencias de sus objetivos son, sin embargo, notables: si bien el “museo imaginario” de Malraux incidía en los cambios de la recepción estética de las obras de arte y trataba de anunciar la llegada y necesidad de un nuevo concepto de museo en el que no fuera imprescindible la presencia física de las obras, el “atlas de imágenes” que Warburg desarrolló a finales de los años veinte del siglo pasado quería servir más bien cómo método para el estudio iconológico de las imágenes procedentes de diversas épocas y localizaciones geográficas. Así, Warburg disponía sobre grandes paneles diversos tipos de documentos visuales que incluían reproducciones de obras de arte, aunque también en ocasiones fotografías tomadas de la prensa, diagramas y palabras. Su método, proveniente del estudio iconológico, se basaba en la historización de “invariantes formales” en la Historia del Arte bajo el presupuesto de que existiría una “dimensión estética primordial que discurre a través de las diferencias culturales e históricas”¹².

Estas divergencias no parecen, sin embargo, justificar la ausencia de algún documento sobre el proyecto de Malraux en la exposición, y aún menos el

¹² Ribalta, Jorge. *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, Barcelona, MACBA, 2008, p. 39.

hecho de que no se mencione su “museo imaginario” en el proteico ensayo con el que su comisario, Georges Didi-Huberman, dotó al catálogo editado para la ocasión: en más de doscientas páginas el pensamiento de Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Hans Blumenberg, Gilles Deleuze, Platón, Nietzsche, Goethe o Jorge Luis Borges, por poner sólo unos pocos ejemplos de entre las innumerables referencias que se citan en el texto, avalan la pertinencia de la exposición. En cierto sentido, del mismo modo que Warburg desprendía las imágenes de su contexto originario para descubrir los aspectos comunes entre ellas, también en su ensayo Didi-Hubermann descontextualiza el pensamiento de los diversos pensadores y artistas que se mencionan en el catálogo y que forman parte de la exposición, y lo neutraliza en aras de mostrar su parecido con el proyecto del historiador del arte alemán:

Desde el *Handatlas* dadaista, el *Albúm* de Hannah Höch, los *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt o la *Boite-en-valise* de Marcel Duchamp, hasta los Atlas de Marcel Broodthaers y de Gerhard Richter, los Inventaires de Christian Boltanski, los montajes fotográficos de Sol Hewitt o bien el Album de Hans-Peter Feldmann, toda la armadura de una tradición pictórica hace explosión¹³

De hecho, parece necesario aplicar una cierta violencia conceptual al mismo “Atlas” de Warburg para que case con la naturaleza de la muestra y se convierta en el antecedente perfecto de esta “explosión” de la tradición pictórica. El propósito warburgiano de encontrar invariantes formales para el estudio de las imágenes es dejado de lado para resaltar el carácter “dionisíaco” que residiría en el “origen primigenio de su discurso”¹⁴. El *Atlas* de Warburg es, para Didi-Huberman, “herencia de nuestro tiempo”¹⁵, algo en

¹³ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴ Texto introductorio en: Didi-Hubermann, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid, TF Editores / Museo Reina Sofía, 2010, p. 8

¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

lo que parecen coincidir también los directores las tres instituciones “reales”¹⁶ que auspiciaron el proyecto expositivo:

El museo se convierte así en un dispositivo capaz de recoger estas pulsiones sin neutralizarlas, de poner en relación imágenes y discursos intelectuales (sic) sin adoctrinar, y encuentra en Warburg la base teórica sobre la que fundamentar nuevas maneras de hacer dialogar e interactuar a los sujetos históricos, más desde una perspectiva transversal y dialógica que lineal y programática¹⁷.

El *Bilderatlas* de Warburg se convierte así en metáfora del museo entendido como dispositivo que pone en relación las imágenes disolviendo las fronteras “entre individuos, periodos históricos y geografías” o, más bien, habría que decir que el museo se convierte en metáfora de un atlas gigantesco en el que se recogen imágenes y obras de arte de modo descontextualizado y acrítico, en busca de una “danza dionisiaca” que no pretende “explicar”, sino más bien “mostrar” “aspectos fundamentales de la modernidad y sus derivaciones: los conflictos bélicos, el mundo postatómico, la reconstrucción de la civilización, la memoria, la acumulación y circulación de capital, etc.”¹⁸. La insistencia en que el montaje debe “sugerir” sin “imponer”, para que el visitante sea el último responsable en dotar de sentido, según su deseo, al crisol del imágenes que se muestran distribuidas en la paredes del museo puede parecer una estrategia inocua e imparcial. No lo es, sin embargo, en tanto que todas las obras presentes en la exposición, extraídas de su contexto, se ven forzadas a mostrarse ellas mismas como representantes de una “forma visual de saber” que induce al visitante a acercarse a ellas siguiendo sus pulsiones interpretativas y no mediante el estudio o la reflexión sobre las mismas.

Si Crimp, como veíamos más arriba, señaló en la década de los ochenta del pasado siglo el papel que desempeñan los museos en la lectura que hacen

¹⁶ Junto al MNCARS, dos instituciones alemanas colaboraron en la organización de la muestra: el ZKM. Museum für Neue Kunst de Karlsruhe y la colección Falckenberg de Hamburgo.

¹⁷ Texto introductorio en: *Ibidem*, p. 8.

¹⁸ *Ibidem*, p. 9.

los artistas y el público de la Historia del Arte, la reciente exposición comisariada por Didi-Hubberman parece un caso claro de cómo se puede pervertir la interpretación de las obras de nuestro pasado reciente. Al igual que el *Atlas* de Warburg, la obra de Broodthaers — representada en la exposición por medio de su primera obra plástica, *Pense-Bête*, y por un *Atlas* que se enmarcaría en el contexto de su “museo ficticio”— aparece descontextualizada y, en ese sentido, es anulada la dimensión crítica de su propuesta. Desde luego, ya no se trataría de compartimentar las obras atendiendo al material o a la tradición de un determinado género artístico (pintura, escultura, fotografía, etc.), sino todo lo contrario: el torbellino de obras y referencias teóricas de la exposición de Didi-Hubermann aparecen desvinculadas de su adscripción al medio, pero también de su contexto y su significación originales. Al igual que sucedía en el MOMA de los años ochenta, las obras entran en el museo perdiendo su inicial dimensión crítica. Esta actitud es justificada por el comisario y los responsables de la muestra mediante la alusión a un supuesto *Zeitgeist* que, amablemente, no impone, y que permite al espectador sacar sus propias conclusiones y trazar su propia lectura de la obras, pero que, sin embargo, lo sigue confinando en el marco de una institución que, a diferencia del museo de Malraux, le obliga a desplazarse hasta su interior para comprobar cuál es este “espíritu de época” que le corresponde, así como las obras que lo representan, y que, a diferencia del museo de Broodthaers, e incluso pervirtiendo su naturaleza, toma a las obras de arte como obras de arte y no como parte de un discurso articulado en un determinado contexto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- David, Catherine; Pelzer, Brigitte (eds.). *Marcel Broodthaers*. Madrid, Museo Reina Sofía, 1992.

- Didi-Huberman, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid, Tf Editores/ Museo Reina Sofía, 2010.
- Guasch, Ana Maria (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal, 2000.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Valencia, Tirant lo blanch, 2007.
- Krauss, Rosalind. "A Voyage on the North Sea". En *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres, Thames & Hudson, 2000.

La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid, Alianza, 1996.
- Malraux, André. *Las voces del silencio*. Buenos Aires, Emecé, 1956.
- Michelson, Annette (ed.). *October. The First Decade, 1976-1986*, Massachussets, MIT Press, Cambridge, 1988.
- Ribalta, Jorge. *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona, MACBA, 2008.
- Lyotard, Jean-François. *Firmado Malraux*. México D. F., Taurus, 2001.