

EL MUSEO COMO FUENTE Y PROYECTO ESTÉTICO EN LA OBRA DE DOS ARTISTAS-FOTOGRAFOS, CONTEMPORÁNEOS

Artículo de investigación

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Iván Segura Lara

ivan.segura-lara@univ-paris8.fr
Universidad de París VIII

Doctor en Estética, Ciencias y Tecnología del Arte, especialidad en Artes plásticas y Fotografía; Master y Postgrado en Fotografía y Multimedia de la Universidad de Saint-Denis Paris-VIII; Postgrado en Literatura Comparada de la Universidad de la Sorbona, París; Master en Literatura Francesa de la misma institución, y *Chargé de cours* en la Universidad de Saint-Denis Paris VIII, Departamento de Artes Plásticas.

ABSTRACT

The boom of photography and museums begins with modernity. Since then, close bounds have been created between them. The mission of preserving and communicating, which is the main purpose of museums, creates an interest and is also an appeal to photography artists who carry out aesthetic projects around the museum duties.

The analysis proposed in this document lies in the study of Thomas Struth's work, his work on museums and the spectacle critique derived from museums' exhibitions.

The author of this article, who is a research-photographer, performs a parallel study based on his experience and his work at the Carnavalet Museum in Paris, showing his aesthetics ideas and adopting a historical viewpoint. Furthermore, he reinforces the democratic role that is currently being played by museums within a cultural atmosphere.

KEY WORDS

Museum, photography, document, modernity, research, History, contemporaneity.

RESUMEN

El auge de la fotografía y del museo comienza con la modernidad, y desde entonces se crean estrechos vínculos. La misión de conservación y comunicación a la cual está destinado el museo crea interés y atracción en artistas fotógrafos, quienes desarrollan proyectos estéticos en torno al quehacer museal. El análisis aquí propuesto parte del examen de la obra de Thomas Struth, en torno a sus fotografías de museos y de la crítica del espectáculo a la que dan lugar las exposiciones museales. El autor de este artículo, fotógrafo de investigación, realiza un paralelo a partir de su experiencia plástica y de la relación con el museo Carnavalet de París, en el que figuran sus propias obras. Con ello pretende realzar su propuesta estética desde el quehacer de investigador y posicionarse desde el punto de vista histórico. Además, busca fortalecer la función de democratización que desarrolla el Museo en el ámbito cultural.

PALABRAS CLAVE

Museo, fotografía, documento, modernidad, investigación, Historia, contemporaneidad.

Introducción

Es importante hacer un breve recuento de la relación existente entre la fotografía y el museo. Es bien sabida la dificultad que tuvo la fotografía para ser reconocida como un arte, y más aún, la fotografía documental. Sólo hasta 1989, el museo le dio ese carácter institucional, cuando se celebró internacionalmente el cincuenta aniversario de la invención de la fotografía. Al apoyar esta celebración, los más grandes museos de Francia, Inglaterra y Estados Unidos operaron la conversión de las imágenes institucionales y de los documentos históricos en obras maestras y, de hecho, inscribieron la fotografía en la historia del arte. Sin embargo, cabe recordar el papel fundamental que ya se le concedía a la fotografía, como el instrumento capaz de reducir a una misma escala las obras de arte, para la creación del museo imaginario con el cual soñaba André Malraux en los años sesenta. Y no fue sino hasta el comienzo de los años setenta que la fotografía pudo entrar en la galería y en el mercado del arte, a través del trabajo de los fotógrafos alemanes Bernd y Hilla Becher, disfrazados de artistas conceptuales, condición indispensable para acceder al reconocimiento de su trabajo fotográfico como obra de arte.

Años después, gracias a la llamada escuela de Düsseldorf, ciertos artistas alemanes, que siguieron las enseñanzas de los Becher, adquirieron renombre y trabajaron la fotografía bajo un proyecto estético y documental, que tomó el universo del museo, de la biblioteca y de la institución cultural como objeto de reflexión. Citemos a Thomas Struth, con su libro *Museum Photographs* publicado en 2005, y a Candida Höfer, quien publica *Bibliotheken* en el mismo año. Hagamos hincapié igualmente en el papel cada vez más importante concedido a la fotografía como documento en las políticas de adquisición del Museo Carnavalet-Historia de París, el cual prepara un catálogo actualizado en el cual incluye por primera vez sus colecciones de fotografía contemporánea. De igual modo, en 2004, este museo realiza la primera exposición de un artista-fotógrafo contemporáneo vivo, el colombiano Iván Segura Lara, quien firma este artículo y cuya obra figura en sus colecciones permanentes desde el año 2000.

Problemática

A partir del texto de Silke Schmickl, *Les Museum Photographs de Thomas Struth, Une mise en abyme* (2005), que analiza la mencionada serie del artista alemán, intentaré un acercamiento a mi propio trabajo, con el fin de establecer paralelos en torno al lugar que ocupa el museo como institución dedicada a la conservación y difusión del patrimonio artístico y cultural. El enfoque crítico de Schmickl ante la posible pérdida del papel histórico de conservación reservado al museo, se suma a la noción de Struth respecto al papel que el artista concede a la fotografía: el de instrumento de reflexión y testimonio sobre los cambios que conlleva la masificación cultural para el museo. Esta toma de posición refuerza mi propio concepto en relación con el lugar que ocupa la fotografía en la labor de investigación y acumulación de conocimiento.

Por ello es importante hacer énfasis en el papel de fotógrafo de investigación, con el cual me identifico, y hago un aporte documental a la fotografía y al conocimiento. Este es un enfoque muy particular, que pocos artistas llevan a cabo. Entre ellos podemos citar a Joan Fontcuberta, Victor Burgin y Martha Rosler, quienes hacen de la obra un soporte de investigación que, acompañada por un trabajo de documentación, crea lazos intrínsecos entre el texto y la producción artística.

Para lograr este objetivo, presentaré inicialmente las formas artísticas documentales de mi trabajo de investigación: el documento fotográfico y la documentación histórica aunados al ensayo crítico; igualmente, abordaré sus alcances y aportes al conocimiento y al saber; analizaré los lugares donde esta producción tiene recepción y difusión, es decir, el museo, la institución cultural y la academia. En este punto, en el cual se cruzan los aportes de Schmickl y Struth, podremos examinar la manera como el museo asume su papel histórico frente al devenir del arte contemporáneo. En este papel los artistas son reconocidos como actores de la historia, al lado del museo, en su misión de conservación y comunicación del patrimonio artístico. Intentaré llegar a la siguiente conclusión: el reconocimiento de un lugar al trabajo documental fotográfico en su papel reformista y en su voluntad de democratización



Imagen 1. Casetas de vigilancia del norte de Bogotá (1994)

del conocimiento, más allá de las actitudes críticas post-modernistas.

La fotografía de investigación

En primer lugar, cabe aclarar que el término “fotógrafo de investigación” implica dos nociones cuya separación puede dar lugar a malentendidos sobre el carácter original de esta práctica, que unifica conocimiento y arte. Como artista, no me reconozco en el *status* de fotógrafo, que incluye una práctica de la fotografía que puede ser comercial, de reportería o de fotografía creativa. Me reservo el carácter de artista, que interviene a través de la fotografía, utilizando el lenguaje de la imagen como escritura. En segundo lugar, la utilización de la imagen fotográfica como resultado e instrumento de reflexión, y no como un fin en sí mismo, hace que esté al servicio de la investigación, más particularmente científica. La práctica de la fotografía de investigación abarca tanto aspectos iconográficos como documentales, cubriendo campos del conocimiento que van de la historia a la arquitectura, al ensayo literario o a la reflexión filosófica. Sin embargo, cabe recalcar que este aspecto documental no está desligado de la imagen, sino que, al contrario, se halla estrechamente asociado a la investigación, a través de la fotografía. La imagen no sólo sirve de punto de partida, sino también como referente, eje de la observación y punto de encuentro con la reflexión.

La fotografía como documento

La fotografía que desarrollo se aplica en la realización de inventarios exhaustivos, elaborando documentos visuales que permiten conformar archivos, de los cuales se obtiene la materia para establecer tipologías.

El paisaje urbano de ciudades de residencia permanente, como París y Bogotá, constituye el lugar para el análisis topológico y el examen de la evolución histórica

de estas ciudades¹. Las series se realizan por acumulación, creando el archivo en el cual reside el carácter de obra. Estos archivos, gracias a su unidad temática y metodológica, se convierten en instrumentos de estudio por su capacidad de representación. En efecto, el archivo se hace obra documental por su voluntad de respeto al carácter de documento fotográfico. Esta calidad de documento ya fue definida por el arte moderno, particularmente por John Szarkowski, quien al organizar la exposición *Photography until now*, en 1990, retomó el tema del ciento cincuenta aniversario de la invención de la fotografía, haciendo una curaduría de fotografías anónimas y con carácter documental; esta exposición se convirtió en manifiesto modernista, privilegiando los aspectos formales y no los usos de la fotografía. Szarkowski define la modernidad fotográfica por la precisión del documento, una cualidad inherente al dispositivo fotográfico, que puede dar origen a obras artísticas puramente fotográficas. Posteriormente, Jean François Chevrier, curador en 1989 de la exposición *Une autre objectivité*, defiende la posición de la fotografía por su capacidad para traducir el hecho registrado en instrumento de búsquedas estéticas; en ello adhiere de nuevo a los principios de la modernidad, concebida como arte de la imitación por medio de la representación, a través de una experiencia descriptiva que deja trazos del origen de su registro mecánico, asumiendo que una obra fotográfica se reconoce por sus cualidades de registro inmediato del mundo real y su similitud con el objeto representado (Citado en Poivert, 2002: 102).

Una segunda cualidad de la obra radica en sus cualidades estéticas, a través de sus valores de composición, sabio uso del color, la alta calidad de definición y representación de los sujetos, la homogeneidad basada en la seriedad y repetición temática. Estas facultades obedecen a un proyecto estético, fundamentado en el respeto de

¹ Véanse imágenes 1, 2 y 3 de este artículo.



Imagen 2. Fuentes Wallace de París (1998)

un protocolo de la representación. El desarrollo y puesta en práctica de una metodología de la representación se desprende de un proyecto científico rigurosamente concebido y ejecutado. Estos propósitos se conciben a partir de hipótesis de investigación, obedeciendo a una metodología de trabajo y persiguiendo una finalidad: hacer aportes al estudio del paisaje arquitectónico de las ciudades. En el respeto de estos protocolos radican las cualidades objetivas del trabajo y su valor como documento. Documento histórico, como lo veremos a partir del momento en el cual instituciones museales y culturales decidieron adquirir la obra titulada *Bibliotecas* para integrarla a sus archivos históricos sobre el patrimonio de la ciudad luz, como en el caso del Museo Carnavalet, que adquirió, entre 2000 y 2002, 60 fotografías en formato 30x30 cm (que fueron incluidas en la exposición pública de sus colecciones permanentes en 2004 y que pueden ser consultadas con cita previa); y la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette, que en 2001 adquirió 24 fotografías en formato 100x100 cm, que se encuentran en exposición permanente en la Mediateca².

Los aspectos de la investigación

Para la serie *Bibliotecas*, apliqué aspectos de investigación documental sobre la historia de la arquitectura, con el fin de obtener un panorama de la evolución del concepto y de la construcción de bibliotecas públicas e institucionales. El punto de partida fue la serie compuesta por cerca de cien bibliotecas de París y sus alrededores. El archivo —creado a partir de fotografías de las salas de lectura, obtenidas de manera rigurosa y sistemática, austeras y sin enfoques anecdóticos—, es la fuente y el asidero desde el cual se desarrolla la investigación y se elaboran las tipologías de cuatro épocas de la arquitectura de la biblioteca a partir del modelo parisino: renacimiento, clasicismo, modernidad y contemporaneidad. La búsqueda de la tipología desarrollada por la investigación documental se estableció a partir de textos que proveyeron el material para el establecimiento de una clasificación, según criterios de afinidad funcional o de principios estéticos desarrollados en la arquitectura. En resumen, el trabajo de

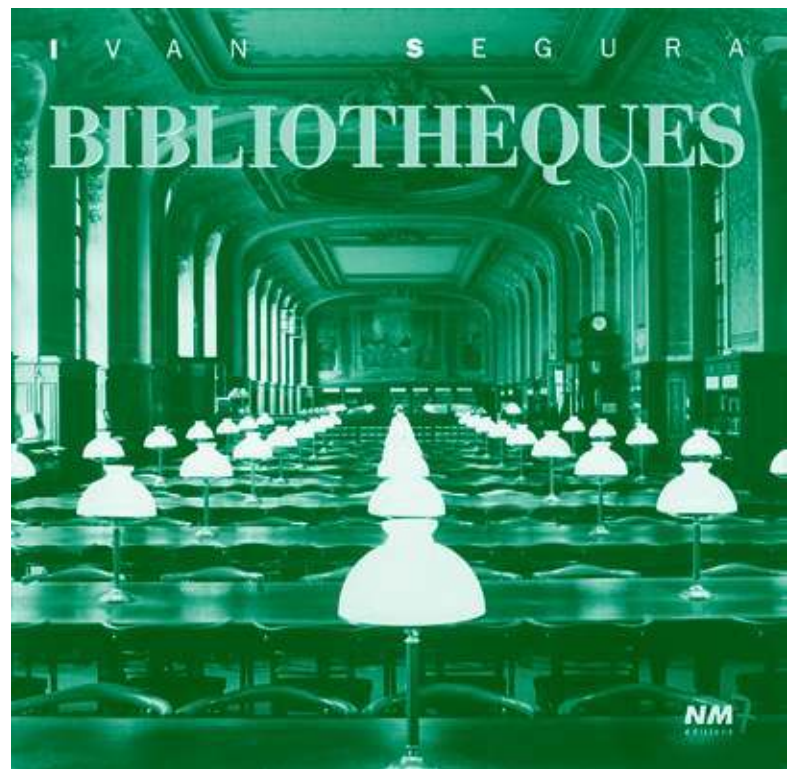
investigación abarcó desde la arquitectura y la historia, hasta la economía y la gestión sociopolítica.

Más allá de sus aspectos meramente documentales, también desarrollé aspectos de análisis literario sobre el imaginario borgiano y su concepto de la biblioteca. El ensayo literario se elabora y se complementa con fotografías del archivo, creando una visión personal del imaginario laberíntico de la biblioteca universal que describe Borges en su obra poética. El resultado de estas investigaciones se presenta bajo la forma de un libro de 180 páginas (Segura, 2002), compuesto de tres partes donde se mezclan documentación, fotografía y ensayo literario en una simbiosis y articulación coherente, donde conocimiento y fotografía son inseparables. Más que un libro de ilustraciones, desarrollo una escritura original a través de la imagen. Es una obra de autor y creación poética y plástica, en la cual firmo un texto científicamente documentado y a la vez de divulgación y análisis.

Llevo a cabo entonces una práctica de la fotografía como documento, pero presentada como una investigación científica que toma la forma de tipologías visuales; de esta forma de presentación se desprenden las cualidades estéticas de la obra. Este interés por las bibliotecas, lugares de conservación y almacenamiento del saber, hizo que instituciones museales, culturales y científicas se reconocieran en mi trabajo, y que el Museo Carnavalet, de acuerdo con su misión como conservador y salvaguarda del patrimonio, continuara con su labor de enriquecimiento de los fondos históricos en torno a la ciudad de París. En efecto, estos archivos vienen a reunirse con las imágenes fotográficas de figuras como Atget y Marville, pioneros no sólo de la fotografía de inventario sistemático, sino modelo de individuos que depositaron su fe en la fotografía como soporte de la memoria y, al mismo tiempo, convencidos de su misión de conservación y restitución de la imagen del viejo París, en continuo proceso de transformación y desaparición a causa de la modernización.

La misión del Museo Carnavalet se identifica con este papel primordial de conservación y restitución de la

² Véanse Segura (2002) y la Imagen 3 del presente artículo.



memoria visual de la ciudad. Síntoma de ello es la extensa colección de fotografías que reposan en su gabinete de artes gráficas, que acoge más de 150.000 documentos, realizados desde la aparición de la fotografía, en 1839. Todos los procedimientos fotográficos están incluidos, lo que da una idea de la riqueza de los fondos, que abarcan desde el daguerrotipo, el calotipo y el papel en albúmina, hasta la fotografía en blanco y negro y color, e incluye los mayores nombres de la historia de la fotografía desde Henri Le Secq, Nadar, Charles Marville, Édouard Baldus, Eugène Atget, en el siglo XIX, hasta Robert Doisneau, Brassäi y Henri Cartier Bresson, en el siglo XX.

En la prolongación de su misión, y acorde a su voluntad de enriquecer el patrimonio histórico, la colección *Bibliotecas* constituye un compendio único del patrimonio arquitectónico contemporáneo de París. Pero, más allá de su valor estético y subjetivo, la colección mencionada refuerza la imagen que la cultura francesa da ante el mundo, la de un pueblo con una marcada inclinación por la ciencia. Este segundo significado se puede leer como una ilustración de la veneración y el respeto hacia el saber y la defensa de los modos de acumulación y preservación del conocimiento del espíritu francés.

En concordancia con esta lógica, se comprende que el Museo, dentro de sus políticas de divulgación y de escenificación pública de sus más preciadas colecciones, haya realizado una exposición de su reciente colección, *Bibliotecas*, haciendo visible, por primera vez en su historia, la obra de un artista fotógrafo contemporáneo en vida. Esta exposición se llevó a cabo durante tres meses (en 2004) y contó con un promedio de 15.000 visitantes (Escalante, 2004).

Museum photographs

Teniendo en cuenta este antecedente, percibimos la posibilidad de elaborar el paralelo con la obra de Thomas Struth, *Museum photographs* (2005), serie que muestra la presencia de los visitantes en las exposiciones museales, mostrando a la vez el espacio arquitectónico y las obras de arte que son objeto del apetito cultural de los espectadores. Enfocados por la lente fotográfica, como si el autor hiciera una puesta en escena teatral, los lectores y visitantes de las exposiciones de las obras de Struth asisten a su vez al espectáculo de la celebración del arte en los museos. No es una coincidencia que el texto de Schmickl lleve por subtítulo "*Mise en abyme*", es decir —como bien lo hace notar la autora— una duplicación interior, una obra dentro de la obra; Struth muestra a los visitantes de los museos y nosotros vemos la obra detrás de la espalda de Struth, así como el vio a espaldas de los visitantes. Por supuesto, este trabajo hace ver una realidad cultural de manera documental, pero al mismo tiempo es una invitación a la reflexión acerca del estado de los museos en nuestra contemporaneidad. Struth se posiciona como artista contemporáneo y pretende recrear un aspecto socio-cultural de nuestra época.

Según el análisis de Schmickl, cabe preguntar si en nuestros días el museo se está convirtiendo en un espacio de consumo y de exhibición, más que en un lugar de comunicación y de encuentro, como había sido su misión en la antigüedad: templo y foro, lugar de encuentro, y de reverencia (Schmickl, 2005: 37). De lugar de conservación y respeto por la obra de arte, estaríamos entrando en una era en la que el museo se convierte en espacio de paseo dominical y de consumo, de diversión, que substituye al espacio del sagrado deber de la conservación. Como apunta Schmickl, sería

el triunfo del consumismo y del espectáculo, en detrimento de la función primaria del museo, la de favorecer el encuentro con la obra de arte. Cabe aquí la pregunta que se hace Schmickl acerca del *status* de la obra de arte en la actualidad del museo, que la autora responde dando la palabra a Struth, quien afirma que la fotografía le está devolviendo por el contrario el aura perdida, justamente gracias a la fotografía. Dando continuidad al análisis de Walter Benjamin, para Struth el aura es un vector de ilusión y de asociación, con el cual la fotografía le devuelve lo que justamente le habían quitado su invención y aquella de los dispositivos de reproducción masiva de la imprenta: el valor de sueño perdido de la obra de arte, que radica en su calidad de ser única y no duplicable.

Por otro lado, Struth emplea un concepto plástico del que sobresale una concepción de la historia. Su enfoque fotográfico muestra dos historias: ya no se trata solamente de la noción de historia tal como la ve Alberti, un objeto de narración; también está en juego la historia como pasado de la humanidad (Schmickl, 2005: 32). Struth trata el tema histórico como un ir y venir entre el pasado y el presente, un intercambio constantemente renovado y, al fijarlo en la imagen, sus fotografías son para nosotros un ejemplo de ello. Como nos lo demuestra Silke Schmickl al asociar la pintura antigua al contexto contemporáneo, a través de un sistema de analogías (la pintura confrontada al espacio real), Struth logra sobreponerse a la distancia temporal que los separaba y dar la apariencia de fundirse en un momento único. De esta manera, Struth logra confrontarnos con la realidad de la función del museo, tal como existe para la modernidad, y que Michel Foucault definió como la voluntad de acumular en un archivo general y en un lugar único todos los tiempos, formas y gustos para hacer de ello un lugar fuera del tiempo e inaccesible a sus garras (Schmickl, 2005: 31). Por tal razón, como lo anota Schmickl, el espectador viene al museo con un espíritu nostálgico, al encuentro de un espacio creado como una arqueología de fragmentos donde pueda él vivir simultáneamente el presente, el pasado y el futuro.

Dialéctica del *En otro tiempo y el Ahora*

Dentro de las colecciones del museo, que por sus funciones de conservación y exposición pone al alcance del usuario (el investigador o el espectador) un docu-

mento y una obra de arte (*status* que le concede el museo), *Bibliotecas* se encuentra en un estado de vida latente, que despierta al ser consultado o expuesto; el mismo fenómeno que encontramos en el análisis que realizó Sartre acerca de la vida del libro que reposa en la estantería de la biblioteca; el libro no está muerto, sino en estado de vida latente hasta que alguien le confiere vida de nuevo con su lectura. Aquí llegamos a lo que Walter Benjamin definió como el modo de lectura de la historia en proceso de realizarse (*historicité* en francés): una lectura que comienza con el despertar, a partir de una dialéctica de duermevela del consciente y del inconsciente. Para Benjamin, toda presentación de la historia debe comenzar con el despertar. El proceso histórico sería entonces una conjunción del *en otro tiempo* y el *ahora* (*autrefois et maintenant*). Si la relación entre el presente y el pasado es del orden de lo temporal, la relación del *en otro tiempo* y el *ahora* es dialéctica, estremecida, en un ámbito figurativo, y no por un desarrollo progresivo (Schmickl, 2005: 32-33).

El documento de historia y la democratización del saber

En este lugar de nuestro ensayo caben ciertas anotaciones respecto a nociones que hemos venido manejando sobre documento, archivo, colección y biblioteca. *Archivo* proviene del griego *Arkheion*, que significa hogar de los magistrados. Según el diccionario Flammarion, es el lugar donde se depositan los documentos concernientes a una familia, una sociedad o un Estado. Los archivos están constituidos por el conjunto de documentos que resultan de una actividad o de una persona física o moral. Su origen y la manera en que se constituyen se oponen a toda colección y, en particular, a la colección de libros que es la biblioteca, que resulta de una escogencia. Biblioteca y colección están conformadas por los documentos reunidos, mientras que el archivo, por los documentos conservados (Favier, 1997).

Por otro lado, el *documento* es el fundamento de la historia. Desde el siglo XIX, la escritura histórica reposa sobre la objetividad del documento, cuya importancia fue subrayada en el siglo XX por Foucault con su fórmula "Historia es lo que transforma el documento en monumento" (Citado por Poivert, 2002: 145). Nuestro trabajo fotográfico está sustentado en cierta calidad del documento, definido por su modernidad, y que

obtiene su carácter de neutralidad gracias al dispositivo fotográfico, enmarcado por una objetividad científica, ya demostrada anteriormente, gracias a su metodología y protocolos desarrollados. El uso del documento en el respeto de sus valores de neutralidad, es acorde con lo que Michel Poivert ha observado en torno a ciertas prácticas contemporáneas y con su rechazo al uso de la fotografía con fines críticos o sarcásticos; contrariamente a los artistas postmodernos, que emplearon el documento para atacar la institucionalización de la fotografía. Como ejemplo, podemos señalar a Karen Knorr, quien, a través de sus escenificaciones en el museo, busca desvalorizar su función y su misión.

En este sentido, nuestro trabajo en el libro *Bibliotecas* es una forma de tomar distancia y permitir la democratización del conocimiento por medio de actividades de comunicación, conferencias, exposiciones y publicaciones. Esta es una forma de resistencia, que se desea a sí misma no-crítica, frente al flujo incesante de imágenes y a su banalización, a la mundialización y a la uniformización del pensamiento a través de los sistemas de comunicación. Apoyándonos en el pensamiento de Étienne Balibar, quien observa cómo “frente a la abundancia de imágenes, se le aparece a la fotografía un poder de reunión que conduce a la construcción de historia y a prácticas de historicidad” (Citado en Poivert, 2002: 164), la fotografía interpreta este papel de oposición gracias a sus preciadas facultades como instrumento de comunicación entre los géneros y las disciplinas, interviniendo en un proceso democrático (Poivert, 2002: 164).

Por tal razón, el libro juega un papel capital, pues conlleva una transmisión del conocimiento que no se adquiere de inmediato ni rápidamente, sino en el tiempo del análisis. En ello se opone al flujo indiscriminado de imágenes y de información. Por su lentitud y el aislamiento del tiempo, así como por su contenido enriquecedor, el libro combate la impostura y la superficialidad de los medios de información, prensa, televisión o Internet.

Nuestro compromiso con una democratización del saber es también didáctico, y está acompañado de conferencias y análisis sobre el libro mismo, con proyecciones que actualizan la relación entre el conte-

nido y la imagen (que no es la única que actúa dentro del concepto del libro). Estas acciones se desarrollan en los museos, en las universidades, en departamentos de artes y arquitectura, y en exposiciones itinerantes, por invitación de consulados franceses en el extranjero. Ello se complementa con la adquisición por parte de instituciones que consideran su carácter patrimonial y tienen por misión la conservación de archivos. Cito entre otros, la Cité des Sciences et de l'Industrie La Villette, la Universidad de la Sorbona y el Museo Carnavalet.

Conclusión

El trabajo fotográfico *Bibliotecas* y el libro *Bibliotecas* constituyen dos momentos de la historia: por un lado el archivo, como parte de las colecciones del museo, entra a formar parte de la historia de París; por otro, el libro está escrito con la voluntad de hacer historia, de plantear un momento del pensamiento de la época sobre el estado actual del conocimiento, sobre arquitectura, literatura, fotografía y socioeconomía de las bibliotecas. La serie fotográfica y su corolario, el libro, son documentos que instruyen o informan sobre el universo de la biblioteca y sobre París. No hacen historia a la manera de una narración, sino que entran en la continuidad de esa acumulación de saber y de formas del arte de un momento de la humanidad. Están en la historia y son un hecho histórico. Thomas Struth no propone una mirada diferente, en el sentido en que él celebra la función de la obra de arte en el museo, quien le concede su valor histórico. Gracias a sus fotografías, Struth hace eterno el encuentro del visitante con la obra de arte, pero al mismo tiempo celebra la doble ocurrencia del encuentro entre lo contemporáneo y la historia (Struth, 2007). Como artista contemporáneo, Struth retiene ese momento, que viene a sumarse a las colecciones del museo dando cuenta de otro momento del arte, otro fragmento que se suma a la historia, colección sin fin y perpetuación de la misión patrimonial del museo.

Bibliografía

Chevrier, Jean François (1989). *Une autre objectivité*. París: Centre National des Arts Plastiques.

Escalante, María Helena (2004). «El Museo Carnavalet expone *Bibliotecas de París* del fotógrafo colombiano

Iván Segura Lara", en *Colombia Analítica*. Disponible en www.colombia.analitica.com, diciembre.

Favier, Jean (1997). "Archives", en *Encyclopædia Universalis*. París: Encyclopædia Universalis.

Höfer, Candida (2005). *Bibliotheken*. Berlín: Schirmer/Mosel.

Poivert, Michel (2002). *La photographie contemporaine*. París: Flammarion.

Schmickl, Silke (2005). *Les Museum Photographs de Thomas Struth: Une mise en abyme*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme (MSH).

Segura, Iván (2002). *Bibliothèques*. París: Éditions NM7.

Struth, Thomas (2005). *Museum photographs*. Berlín: Schirmer/Mosel

——— (2007). *Making Time*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

