



**HAL**  
open science

## Arte público y museos en distritos culturales

Pierre Géal

► **To cite this version:**

Pierre Géal. Arte público y museos en distritos culturales. Cahiers de civilisation espagnole contemporaine (de 1808 au temps présent), Histoire politique, économique, sociale et culturelle, 2019, 10.4000/ceec.8953 . hal-02913481

**HAL Id: hal-02913481**

**<https://hal.science/hal-02913481>**

Submitted on 9 Aug 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *Arte público y museos en distritos culturales*

**Pierre Géal**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ccec/8953>

ISSN : 1957-7761

### **Éditeur**

Laboratoire 3LAM

Ce document vous est offert par Université Grenoble Alpes



### **Référence électronique**

Pierre Géal, « *Arte público y museos en distritos culturales* », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 23 | 2019, mis en ligne le 19 janvier 2020, consulté le 09 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccec/8953>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 août 2020.

© CCEC ; auteurs

---

# *Arte público y museos en distritos culturales*

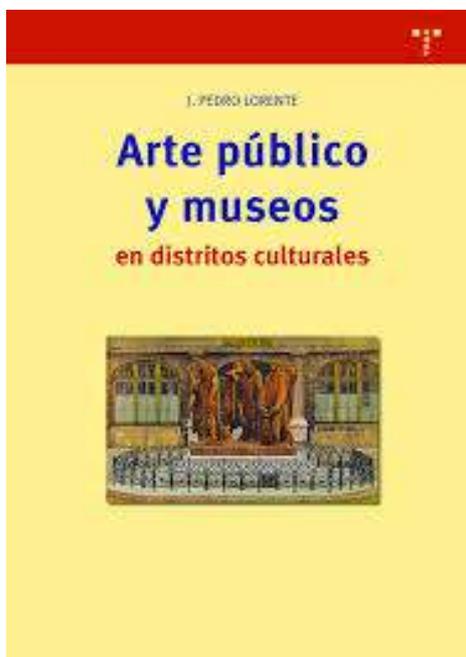
Pierre Géal

---

## RÉFÉRENCE

J. Pedro Lorente, *Arte público y museos en distritos culturales*, Gijón, Ediciones Trea, 2018, 252 p.

- 1 L'austérité du titre ne doit pas rebuter : tout lecteur désireux de comprendre quelle relation les musées –actuels et passés– entretiennent avec leur environnement, et tout hispaniste avide de savoir quel rapport il y a entre le *Puppy* de Jeff Koons, qui se dresse à l'entrée du musée Guggenheim de Bilbao, et la statue de Vélásquez qui accueille le visiteur du Prado, lira cette étude avec profit et avec plaisir. L'érudition de l'auteur, qui lui permet de faire voyager son lecteur du Chili au Japon, en passant par le Canada et l'Allemagne, n'est jamais pesante ou livresque, malgré la richesse des références bibliographiques : elle s'appuie la plupart du temps sur une connaissance de terrain, fruit de nombreuses enquêtes qui traduisent un engagement dans l'objet d'étude qui va au-delà de la position d'observateur impartial – l'auteur, *catedrático* d'histoire de l'art à l'université de Saragosse, étant par ailleurs critique d'art.
- 2 L'austérité du titre dissimule aussi une autre caractéristique de l'ouvrage : sa perspective très novatrice, dans un domaine pourtant marqué actuellement par une expansion foisonnante. Il est, en effet, le premier à s'intéresser de si près à ce qui, parce que situé à l'extérieur et aux marges des musées, a presque toujours été négligé par les historiens et les spécialistes de muséologie.
- 3 La première partie de cette étude met en lumière l'ancienneté de l'imaginaire et des pratiques associant le musée à un environnement jalonné de statues monumentales, du *Mouseion* d'Alexandrie au Louvre révolutionnaire, en passant par le Musée Capitolin ou le Musée des Offices. Cette association était si bien ancrée dans les mentalités qu'elle fut mise en œuvre également quand furent créés des musées à l'écart des centres historiques (tels que le *British Museum*, la *National Gallery*, le *Museum Fridericianum* de Kassel, ou encore les musées berlinois et munichoïses du XIX<sup>e</sup> siècle). Dans le cas madrilène, si l'iconographie des fontaines néoclassiques du *Salón del Prado* pouvait s'accorder avec la destination initiale de l'édifice, érigé sous Charles III pour abriter une académie et un musée de sciences naturelles, elle convenait moins à l'utilisation qui en fut faite à partir de 1819, comme musée de peinture et de sculpture. Le monument à Daoiz et Velarde, longtemps installé au sein du musée du Prado, puis transféré aux abords de la Place du Dos de Mayo au moment du *Sexenio Democrático*, fut installé sous la Restauration devant la façade principale du musée, bel exemple du double caractère de cette œuvre, « périmuséale » (car placée à proximité) et « paramuséale » (car, tout en étant jugée digne d'être présentée parmi les collections du musée, elle ne recevait pas, de fait, le traitement réservé à celles-ci). Avec la démocratisation de l'ornementation urbaine monumentale, au XIX<sup>e</sup> siècle, qui mettait dorénavant à l'honneur les écrivains, les savants et les artistes, des statues de peintres et de sculpteurs furent érigées aux abords des musées, sur le modèle du monument à Dürer, premier du genre, érigé à Nuremberg en 1828. En Espagne, Séville fut pionnière avec la statue de Murillo érigée



sur la place du musée des beaux-arts, inaugurée en 1864. Le monument à Vélasquez par Frémiet, installé à proximité du Louvre en 1893, témoigne de la haute estime dont jouissait alors cet artiste en France. Mais, passée la vogue de ce genre de monuments, beaucoup furent dispersés au cours des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, lorsque la II<sup>e</sup> République sollicita auprès du gouvernement français une copie du monument à Vélasquez pour orner les abords de la Casa de Velázquez récemment inaugurée, c'est le bronze original qui fut envoyé à Madrid (détruit pendant la Guerre Civile et remplacé aujourd'hui par une copie).

- 4 La deuxième partie examine les réinterprétations par certains urbanistes allemands du XIX<sup>e</sup> siècle du mousetion et l'influence que l'idéal de *Stadtkrone* (couronne de la ville) eut sur la conception de nouveaux musées, construits sur des éminences. J. P. Lorente retrace ainsi la généalogie de ces « promontoires culturels », de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle, analysant notamment l'ambitieux projet de cité culturelle que représentaient la maison et le musée Rodin à Meudon au début du XX<sup>e</sup> siècle, ou encore en soulignant la filiation entre la fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence et la fondation Miró de Palma de Majorque. Il montre enfin comment cet idéal s'articule de plus en plus fréquemment, au XX<sup>e</sup> siècle, avec le *topos* littéraire du retour à la nature, qui fait du jardin comme une extension à part entière du musée et donc un espace où peuvent sans peine se déployer les collections de sculptures contemporaines. Très vigoureuse dans l'espace nord-américain, cette tendance s'observe, par exemple, dans le parc de sculptures modernes qui entoure le *Museo de Arte Moderno* de Mexico, ou encore dans le cas du *Museo Español de Arte Contemporáneo* de Madrid (aujourd'hui *Museo del Traje*).
- 5 La troisième partie étudie enfin le phénomène des musées urbains de sculptures en plein air, comme l'une des expressions des remises en cause de la clôture élitiste de l'espace muséal, tel le *Museo de Escultura de la Castellana* à Madrid (inauguré en 1979), dont J. P. Lorente rappelle la dimension polémique. Particulièrement notable est le développement en Espagne à partir des années 1990 de ce type de « musées » (plus rarement nommés « parcs de sculptures »). Au Chili, le *Museo a Cielo Abierto* de Valparaíso (1992) constitue un précédent pour de récentes expériences de muséalisation de *street art*. Le dernier chapitre aborde le rapport des musées à l'art public conceptuel et aux perspectives contestataires de « critique institutionnelle », dont le caractère transgressif s'use sans doute par sa banalisation même, tout comme le retour postmoderne de la statuaire monumentale aux portes des musées relève dans bien des cas d'une politique de *cultural branding* dont le *Puppy* du musée Guggenheim de Bilbao serait le meilleur exemple (assez éloigné de l'humour avec lequel le sculpteur Curro González, par une sculpture-autoportrait, interpelle le visiteur du *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*). Finalement, c'est dans le souci très contemporain des musées de s'ouvrir à leur environnement spatial et social, ainsi que dans les possibilités offertes par le réseau internet, que J. P. Lorente place l'espoir d'une redéfinition de l'art public et du dépassement de l'opposition entre espace d'exposition intérieur et extérieur.

---

## AUTEURS

**PIERRE GÉAL**

Maître de conférences, Université de Grenoble