



TEATRO
DE LA MEMORIA

DE
ENRIQUE MARTY
E
ISABEL TEJEDA

IN GRANADA
M M X X.

The first part of the paper discusses the importance of understanding the cultural context of the research. It highlights the need for researchers to be sensitive to the values and beliefs of the communities they are studying. This is particularly important in the field of education, where cultural differences can significantly impact learning outcomes. The paper then moves on to discuss the challenges of conducting research in culturally diverse settings. It notes that researchers often face difficulties in establishing rapport with participants and in interpreting their responses. To address these challenges, the paper suggests several strategies, including the use of local informants and the development of culturally appropriate research instruments. The final part of the paper discusses the importance of ethical considerations in cross-cultural research. It emphasizes the need for researchers to obtain informed consent from participants and to ensure that their research does not cause harm or exploitation.

TEATRO
DE LA MEMORIA

DE

ENRIQUE MARTY

ISABEL TEJEDA
COMISARIA

IN GRANADA
M M X X.

IN ANNO PLAGA

SALA DE LA CAPILLA
HOSPITAL REAL
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

IX . XII . MMXX — XIX . II . MMXXI

INDEX

LIBRORUM & CAPITUM



PARS PRIMA.

I.	<i>Teatro de la Memoria. Enrique Marty</i>	15
	Isabel Tejada	
II.	<i>The Theatre of the Memory: Enrique Marty</i>	23
	Isabel Tejada	



PARS SECVNDA.

CAP I.	Héroes, piel ilustrada y lararium	35
CAP II.	Mutantes, monstruos y yacientes	63
CAP III.	Bichos, huesos, plantas y éxtasis	85
CAP IV.	Inventos y cosas que no se sabe lo que son	97
CAP V.	Carne, nervios y lucha interior	107
CAP VI.	Familia y dientes	117

PARS PRIMA.

TEATRO DE LA MEMORIA. ENRIQUE MARTY

Isabel Tejeda, *Universidad de Murcia*

La aparición de las primeras colecciones públicas provocó un cambio de paradigma en la posesión de objetos. Si hasta ese momento todo había girado en torno al productor, al comitente y a un incipiente mercado, el surgimiento del espectador trastocó radicalmente las fórmulas de presentación y visualización tanto en sus aspectos espaciales como temporales. Este cambio queda subrayado si recordamos, siguiendo a Bennett, que el antecedente inmediato del museo fueron las colecciones de reyes, príncipes y aristócratas europeos y, que éstas fueron una evolución, o mejor, una especialización por disciplinas de los studioli o los gabinetes de curiosidades.

Los studioli eran espacios, en ocasiones habitaciones, en otras un gran armario con múltiples cajones o estantes, en los cuales algunos ciudadanos ricos y/o cultivados mostraban exclusivamente a sus allegados y amigos, a sus pares, los más preciados tesoros de su colección personal. Estas colecciones, como ha discriminado Antonio Urquizar, iban más allá de los objetos suntuarios que una familia ostentaba en su vida cotidiana o en ocasiones especiales¹. Se trataba de cosas para contemplar, para poseer que, como ha analizado Krzysztof Pomian perdían al ser coleccionadas y atesoradas su valor de uso –fue- ra este científico, retórico o devocional–para convertirse en otra cosa. Eran semióforos.²

¹ URQUIZAR, Antonio, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

² POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, París, Gallimard, 1987, p. 12.

A veces estas colecciones eran heredadas, pero fue bastante común que a la muerte del príncipe, como pasó en el caso del considerado como primer coleccionista moderno, el duque de Berry, su legado fuera vendido o repartido por sus herederos. Y es que la colección estaba ligada íntimamente a la personalidad del finado y, sobre todo, a su «hambre» de atesorar este tipo de objetos, a sus pulsiones, algo que no siempre compartían sus descendientes.³ Estos príncipes y princesas compraban, pero también encargaban la realización de objetos nuevos, en ocasiones falsificaciones de piezas antiguas u obras hechas «a la manera de» (algunos de los animales con malformaciones que atesoraban estas colecciones con tanto mimo, eran una engañifa finísima realizada por algún digno antecesor de Joan Fontcuberta). En ocasiones una pieza codiciada podía aparecer en estas colecciones a través de fórmulas menos dignas como la rapiña o el robo. Lamentablemente poco nos queda de estos gabinetes casi todos desaparecidos tras los afanes racionalistas de la Ilustración y sus nuevas maneras de ordenar y relatar el mundo.

Estas primeras colecciones, que Julius von Schlosser rastreó hasta finales de la Edad Media, se inventariaban, gracias a lo cual

³ SCHLOSSER, Julius von, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, Akal, 1988, p. 40. Von Schlosser fue un adelantado, publicando el primer libro dedicado a estos gabinetes a principios del siglo XX. Vid. también PARK, Katharine, *Wonders and the Order of Nature (1150-1750)*, Nueva York, Zone Books, 2001. MAURIES, Patrick, *Cabinets of Curiosities*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

podemos hoy conocer sus ricos y variados contenidos. Generaron un primer intento de clasificación y ordenación del mundo cuyo peso simbólico caía metonímicamente en sus fragmentos: así los objetos se dividían en dos grupos, Naturalia y Artificialia, es decir, los hechos por la naturaleza, en realidad por Dios, y artefactos creados por el ser humano. A estas taxonomías se podían sumar otras subdivisiones: la Científica (parte de la artificialia que reunía instrumentos de medición, de construcción y en general herramientas científicas) y la Exótica (animales y plantas procedentes de lejanos confines de un mundo que ensanchaba sus límites). Una estructura cuya huella sigue presente en nuestras más básicas clasificaciones científicas y, por supuesto, en las tipologías museísticas, sobre todo si pensamos en la pronta división realizada ya en el siglo XVIII entre Museo de Ciencias Naturales y Museo de Bellas Artes.

No obstante, el conocimiento del Renacimiento distaba mucho de la separación en ciencias y artes actuales, ya que a objetos hoy consensuados como museificables como puede ser por ejemplo un amonites, se conectaban con elementos provenientes de las supersticiones y los saberes populares, del poder de lo extraordinario y poco común, de lo mágico y lo legendario, o de la atracción por las monstruosidades que podía generar la naturaleza.

Por ello, en estos espacios se mezclaba todo tipo de objetos ya fueran obras de arte, conchas marinas con deformaciones, ingenios técnicos, cerdos con cinco patas u ovejas con dos cabezas, reliquias de santos, filtros amorosos, antidotos o cuernos de rinoceronte. Para objetos de tan distinta procedencia, las fórmulas de presentación debían ser flexibles y con ellas las categorías de ordenación. Pese a que a nuestros ojos, acostumbrados a la dis-

tribución reticulada de los objetos, se antoja una desordenada y discontinua acumulación de cosas dispares, se trataba de grupos de objetos que seguían categorías específicas diseñadas por su dueño, unas categorías que probablemente sólo él conocía. ¿Qué ocurría en el interior de estos gabinetes? No sabemos si el príncipe decidía mezclar objetos de ambas esferas por su similitud formal, por su olor, por su materia, por su función, por un capricho, por un recuerdo personal...⁴ La relación que su dueño tenía con estos objetos era de posesión, pero también de conocimiento, un conocimiento que no debe entenderse exclusivamente en su esfera científica o de saber institucionalizado. Un conocimiento táctil de detalles, de filias y de secretos ligado a lo que Michel Foucault en su ensayo *Las palabras y las cosas* denominara taxonomía popular, como paso previo a las taxonomías consensuadas de la Ilustración.⁵ Por ello Gerard Bazin recuerda que se denominaba a estos coleccionistas curieux (curiosos).⁶

La disposición dependía de lo que, de forma unilateral y sin referentes externos, decidiera el príncipe o la princesa. Es preciso volver a Foucault para poner en evidencia que el orden a partir del cual pensamos es una con-

.....
⁴ Acostumbrados a ordenar cronológicamente y por estilos los objetos, olvidamos que no siempre ha sido así. El Museo Etrusco de los Museos Vaticanos catalogaba y presentaba antiguamente sus objetos según el material en el que estaban realizados: los de bronce en una vitrina, los de cristal en otra, etc. Las fórmulas museográficas nacidas con el nuevo milenio rompieron con la tradición diacrónica nacida en el siglo XIX y llegando a generar por ejemplo una sala en la que todos los objetos fueran blancos –presentación de las colecciones del Musée Georges Pompidou en Big Bang–, o escatológicos –esto ocurría en una de las primeras propuestas de la colección permanente de Tate Modern–.

⁵ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1999, pp. 1-7.

⁶ BAZIN, Germain, *El tiempo de los museos*, Barcelona, Daimon, 1967, p. 30.

vención convertida en norma que, sin embargo, no se muestra inmutable; una norma que el tiempo ha ido transformando, sustituyéndola por un orden otro. Desde esta perspectiva y de la increíble libertad que posibilita una taxonomía popular partimos Enrique Marty y yo para generar esta exposición, El teatro de la memoria. Para ironizar pero sobre todo profundizar sobre este asunto, le envié el conocido cuento de Borges que describe como un fabulado emperador de China clasificaba el reino animal:

- «(a) pertenecientes al emperador,
- (b) embalsamados,
- (c) amaestrados,
- (d) lechones,
- (e) sirenas,
- (f) fabulosos,
- (g) perros sueltos,
- (h) incluidos en esta clasificación,
- (i) que tiemblan como enojados,
- (j) innumerables
- (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello,
- (l) etcétera,
- (m) que acaban de romper un jarrón,
- (n) que de lejos parecen moscas.»⁷

Este aparente desatino fruto de la ficción borgiana no está, sin embargo, tan alejado de la realidad como pareciera. Thomas Crow da cuenta de las categorías-objeto que había elaborado el físico Pierre Borel a mediados del siglo XVII para ordenar sus tesoros:

- «-Rarezas humanas (incluidos los huesos de un gigante y un monstruo de dos cabezas)
- Bestias de cuatro patas
- Peces y criaturas del mar
- Otros objetos marinos
- Insectos y serpientes

- Plantas, sobre todo tallos y raíces
- Hojas
- Flores
- Gomas y savias
- Semillas y granos
- Frutos raros
- Otros frutos y semillas
- Fósiles
- Otros minerales
- Antigüedades
- Otros objetos artificiales.»⁸

Y es que el orden del coleccionista en su gabinete era el orden de un mundo en el que sólo él reinaba y sobre el que a nadie debía rendir cuentas. Y esto es un punto de partida perfecto para un artista, cómo bien supieron ver los surrealistas, no hay más que ver, por ejemplo la colección de André Breton que se encuentra en la colección permanente del Musée Georges Pompidou de París. A partir de ahí Enrique Marty conformó su particular agrupación de objetos que en El teatro de la memoria se divide en seis grupos inusitados siguiendo estrategias procedentes de las taxonomías pre ilustradas:

1. Héroes, piel ilustrada y Lararium;
2. Mutantes, monstruos y yacientes;
3. Bichos, huesos, plantas y éxtasis;
4. Inventos y cosas que no se sabe lo que son;
5. Carne, nervios y lucha interior;
6. Familia y dientes.

Como este proyecto partía de una invitación de la Universidad de Granada para establecer un diálogo entre la obra de Enrique Marty y el riquísimo patrimonio tanto científico como artístico de esta institución centenaria, creímos –enamorados como somos ambos de los gabinetes de maravillas– que lo más oportuno era dar una mirada a estas prácticas

⁷ BORGES, Jorge Luis, «El idioma analítico de John Wilkins» en *Obras completas*, 1923-1972. Otras inquisiciones, Buenos Aires, EMECÉ, 1974, p. 708.

⁸ CROW, Thomas, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 47-48.

de acumulación de los orígenes del coleccionismo. Somos conscientes que no podemos hoy emular un gabinete de curiosidades ya que su razón de ser germinaba en algo que ya no existe, el contexto. Pero sí servirnos de sus gramáticas y sus particulares, libres e inventivas fórmulas de relación y disposición de los objetos como otra manera de acercarnos al mundo y al conocimiento. Creemos que es precisamente la creación artística la disciplina que puede permitirnos esas derivas.

Hay una cuestión que nos resulta importante resaltar y que también hemos aprovechado en este proyecto: la constante re-ubicación de los objetos en estos gabinetes de maravillas se convertía para el príncipe, como fue el caso del gabinete de Isabella d'Este, en una de sus ocupaciones principales: decidía el tamaño de las piezas, su presentación e, incluso, las condiciones lumínicas del espacio.⁹ De esta manera, evocaba un microcosmos cuyo centro estaba reservado para sí misma.¹⁰ Permittiéndonos conceptos contemporáneos aplicados al pasado, de nuevo algo que las disciplinas científicas no nos permiten pero un salto creativo sí, instalaban los objetos generando una obra total, sintiéndose un dios de su microcosmos, o por qué no, un artista. Y es que, como hemos adelantado, la función primordial de estos maravillosos gabinetes no era la visita de visitantes exclusivos, sino la contemplación solitaria del príncipe, su acceso exclusivo al conocimiento fuera éste cual fuera; siguiendo a Victoria Newhouse, era entonces cuando, con más fuerza, se convertía en el centro de su pequeño mundo.¹¹ Es a nuestro entender un acto de apropiación similar al del artista actual. En el siglo XXI aprovechamos las derivas artísticas del siglo

anterior, de un maestro de la prestidigitación llamado Marcel Duchamp, para que Marty se apropie de los objetos haciéndolos suyos, convirtiéndolos en su obra, en un doble proceso de semioforización que los transforma, por obra y gracia de los recursos conceptuales, en obras de arte. Un microcosmos en clave contemporánea.

André Malraux planteó que, salvo en algunos casos del arte religioso, la contemplación de la obra de arte ha estado en el pasado asociada a su posesión. La presentación pública es hija del mundo contemporáneo.¹² El asombro por las maravillas y objetos extraños que provocaban los *studioli* fue heredado por tanto no sólo por los museos sino fundamentalmente por otro tipo de evento expositivo surgido a mediados de este mismo siglo y ligado a la creciente cultura del ocio y la idea de espectáculo: la exposición universal. Estas exposiciones cautivaban a las masas urbanas reuniendo objetos de todo tipo. El lujo y la rareza de lo exótico que habían atraído tantas miradas y despertado pasiones en el siglo XVIII no producían ya ese grado de extrañeza, ya que hasta los territorios más ignotos habían sido visitados e, incluso, colonizados.

El asombro residía ahora en la novedad que ofrecían las nuevas técnicas de transporte, de comunicación o de construcción, aplicadas incluso al diseño del edificio que acogía los eventos. Objetos que salvo los expertos hoy nadie «sabe lo que son». Que han perdido su función, como parece indicarnos en una de sus salas Enrique Marty, y que atraen por su capacidad de seducción, por sus colores, por sus formas o materiales. O por su presunta antigüedad que a veces sólo se percibe en el polvo

⁹ NEWHOUSE, Victoria, *Art and the Power of Placement*, Nueva York, The Monacelli Press, 2005, p. 16.

¹⁰ BENNETT, Tony, Op. Cit., p. 36.

¹¹ Vid. NEWHOUSE, Victoria, Op. Cit., pp. 15-16.

¹² Aunque Malraux hace referencia a la situación en la antigua China, consideramos que su reflexión es extrapolable a los *studioli*. Cfr. MALRAUX, André, París, Gallimard, 1965, pp. 12-13.

que acumulan. Porque el tiempo también pinta, como decía Goya. Las nuevas maravillas eran máquinas de coser, revólveres o dentaduras postizas, objetos que estaban trasformando de forma vertiginosa la vida cotidiana de todas las clases sociales y que serían parte importante del futuro estado del bienestar. Esa es la otra historia que cuenta el patrimonio de la UGR y que está presente en esta exposición en forma de numerosos hitos mostrados igualmente fuera de su contexto cotidiano –la vitrina dentro de un facultad dedicada a una disciplina científica concreta–. En el Teatro de la memoria se muestran dramatizadas y en un ámbito tan ajeno para ellas como lo era el museo para una pintura religiosa o para un retrato de corte.

Durante las exposiciones que se realizaron a lo largo del siglo XIX, sus diseñadores aprendieron a dirigir la mirada a través de la asignación de colores para los distintos sectores, situaron fuentes que balizaban el espacio y gobernaban el recorrido de un espectador que se movía por un espacio casi imaginario. Estrategias que desembocarían en el concepto de cubo blanco y que arrumbarían los dispositivos de los gabinetes de curiosidades a los almacenes desapareciendo como fórmulas de presentación. El diseño de interiores de estas exposiciones y sus sagaces ensayos de cómo dirigir al espectador y cómo colocar los objetos para que fueran más atractivos a su mirada, serían imprescindibles cuando se crearan a mitad de siglo los primeros grandes almacenes del mundo, ya que la prioridad de la Exposiciones Universales no caminaría hacia lo educativo, como ocurrió con el caso de los museos, sino hacia la diversión, al espectáculo y el consumo.¹³ Y ahí estamos.

¹³ Los primeros almacenes del mundo fueron los Bon Marché, inaugurados en París en 1853.

Por ello, hemos querido volver a la atmósfera de recogimiento que podía propiciarse en los gabinetes de curiosidades gracias al uso de pequeños dispositivos de ordenación y protección como armarios, baldas y cajoneras. Nos hemos servido de los bellísimas y centenarias vitrinas de madera con puertas de cristal que la universidad atesora para poder albergar nuestra particular versión de un gabinete. Dentro de cada una de estas vitrinas, encontrarán ustedes objetos de todo tipo; en unos casos podrán entender las conexiones que hacen que una escultura de cera que describe una enfermedad dermatológica esté junto al retrato de la madre del artista. O no. Porque las maneras por las cuales se han conectado los distintos objetos de cada una de estas secciones son mestizas, en muchos casos irracionales, en otros se deben a la decisión personal del artista, o a un capricho, o a una experiencia íntima.

Las fórmulas de presentación nacidas en el siglo XIX desembocaron en la aparición del concepto de cubo blanco en Alemania convirtiéndose en la siguiente centuria en canónico: esta fórmula propiciaba la sublimación del objeto señalándolo artísticamente. Teatro de la memoria derrumba de esta manera el canon. Ni hay objetos sublimados, ni limpieza en la presentación, ni color blanco en las paredes, ni por lo general elementos aislados y con «aire» que los ponga en valor, sino dispositivos antiguos que entorpecen la visualidad de aquellos objetos que protegen. Observarán cómo las luces colocadas en lo alto de la sala generan sombras de unos elementos sobre otros. No es falta de pericia en el trabajo de montaje, sino intencionado, porque queremos recordar que incluso los objetos devocionales prácticamente no han sido vistos como hoy los percibimos hasta el siglo XX, hasta la aparición de la luz eléctrica.

Hemos querido evocar, por ejemplo, la oscuridad de los caravaggios en Santa Maria del Popolo como se «veían» en el siglo XVII; nos hemos retrotraído a cuando las monjas de las Descalzas Reales custodiaban La Anunciación de Fray Angelico en su claustro alto y abrían las puertas de su capilla de tupidas rejas de forma ritual una vez al año, una experiencia perdida cuando el altar pasó las colecciones del Museo del Prado en el siglo XIX y esta pintura devocional hubo de convertirse de esta manera en una obra de arte.

Dispositivos todos ellos recuperados del pasado que lo que propician es otra forma de mirar y entender los objetos, acordando –otra vez con Borges– que el original siempre traiciona a su traducción, y la misma vida no es sino la cita de un texto olvidado.

The first part of the paper discusses the importance of understanding the cultural context of the research. It highlights how cultural differences can influence the interpretation of data and the design of the study. The author argues that researchers must be sensitive to these differences and adapt their methods accordingly.

The second part of the paper focuses on the challenges of conducting research in a multicultural environment. It discusses the difficulties of finding a common ground between different cultural perspectives and the potential for bias in the research process. The author suggests that researchers should strive for transparency and openness in their methods and findings.

The third part of the paper explores the role of the researcher in a multicultural context. It discusses the importance of building trust and rapport with the participants and the need for the researcher to be culturally competent. The author argues that the researcher should not only be a participant-observer but also a participant-actant.

The fourth part of the paper discusses the ethical considerations of research in a multicultural context. It highlights the need for researchers to be aware of the potential for harm and to take steps to minimize it. The author argues that researchers should follow a code of ethics that is sensitive to the cultural values of the participants.

The fifth part of the paper discusses the implications of the research for practice. It argues that the findings of the research can be used to inform the development of culturally sensitive interventions and programs. The author suggests that researchers should work closely with the community to ensure that the research is relevant and useful.

In conclusion, the author argues that research in a multicultural context is a complex and challenging task. It requires a deep understanding of the cultural context, a commitment to ethical principles, and a willingness to adapt and learn from the experience. The author believes that such research is essential for the development of a more inclusive and equitable society.

THE THEATRE OF THE MEMORY: ENRIQUE MARTY

Isabel Tejada, *University of Murcia*

The earliest museums and public collections, such as that of the University of Granada (UGR), emerged as a result of a transformation in the relationship between the different agents involved in the ownership of objects—artist, commissioner, market, and so on—when a new element was added to the equation: the observing public. This transformation is called to mind in Bennett's claim that the immediate precursors to museums were the collections of European kings, princes, and aristocrats and that these constituted an evolution, or, rather, a specialisation-by-discipline of the studioli or the cabinets des curieux (cabinets of curiosities or cabinets of wonder).

The studioli were dedicated spaces—sometimes rooms, sometimes large-scale cabinets featuring several drawers or shelves—in which wealthy and/or highly-cultured individuals displayed the most treasured items from their personal collections exclusively to their closest friends, family, and peers. These collections, as noted by Antonio Urquizar, went beyond the luxury objects owned by families either for daily use or for special occasions.¹ According to Krzysztof Pomian, these were objects to contemplate, to possess, which lost their functional value—be it scientific, rhetorical, or devotional—when they were collected and treasured and thereby rendered something other. They became semiophores.²

Sometimes, these collections were inherited, but it was quite common upon the death of a prince for his legacy to be sold or given away by his heirs, as in the case of Duke John of Berry—considered the first modern collector. The collection was intimately linked to the personality of the deceased and, above all, to their thirst for amassing particular types of objects and to their instinctive impulses, which were not always shared by their descendants.³ These princes and princesses bought certain pieces, but they also commissioned new objects, which were sometimes forgeries of older pieces or works created “in the style of” (some of the malformed animals so carefully looked-after in these collections were actually highly-sophisticated fakes worthy of Joan Fontcuberta). Sometimes, a particularly coveted piece could appear in these collections by even less worthy means, such as theft or robbery. Sadly, little remains of these cabinets, almost all of which disappeared after the rationalist endeavours of the Enlightenment and its new ways of ordering and describing the world.

These early collections, which Julius von Schlosser traced back to the end of the Middle Ages, were inventoried, and it is thanks to these efforts that today we know

¹ URQUIZAR, Antonio, *Coleccionismo y Nobleza: Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

² POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux: Paris-Venise, XVIe–XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1987, p. 12.

³ SCHLOSSER, Julius von, *Las Cámaras Artísticas y Maravillosas del Renacimiento* Tardío: Una contribución a la historia del coleccionismo. Madrid: Acal, 1988, p. 40. Von Schlosser was ahead of his time, publishing the first book devoted to these cabinets, in the early 20th Century. See also PARK, Katharine, *Wonders and the Order of Nature (1150–1750)*. New York: Zone Books, 2001; and MAURIÉS, Patrick, *Cabinets of Curiosities*. London: Thames & Hudson, 2002.

of their rich and varied content. They constituted the first attempts at classifying and organising the world, metonymically symbolised by the tiny fragments on display: thus, the objects were divided into two groups, natural curiosities and artificial curiosities. This classification distinguished between pieces produced by nature—by God—and artefacts created by human beings, respectively. Other subdivisions were then added to these taxonomies, such as the scientific world (referring to some of the artificial curiosities, including instruments for measuring and constructing, and scientific devices in general) or exotic items (animals and plants from the distant shores of a world that was stretching its limits). Traces of this structure can still be detected in our most basic scientific classifications and, of course, in museum typology—especially if we think about the early divide imposed in the 18th Century between the Museum of Natural Sciences and the Museum of Fine Arts.

However, knowledge during the Renaissance was a far cry from today's distinction between the sciences and the arts. Objects that we now regard as worthy of display in a museum setting, such as an ammonite, were associated with elements from superstitions and folk wisdom, with the power of the extraordinary and the unusual, with the stuff of magic and legend, or with the pull of the monstrous specimens that only nature could produce.

Therefore, these spaces combined all manner of objects—from works of art to deformed seashells, technical inventions, five-legged pigs, two-headed sheep, holy relics, love potions, antidotes, or rhinoceros horns. Given the tremendous diversity of these items, the presentation and classification formats must have been entirely flexible. Although, to our mind,

accustomed as we are to the geometrical distribution of objects, there seems only to be a disorderly and discontinuous accumulation of disparate things, these were groups of objects that followed specific categories designed by their owner—categories that probably only he or she was aware of. What was going on inside these cabinets? We cannot know whether the prince decided to blend objects from the two spheres in light of their similarity of form, because of how they smelled, because of their material composition, due to their function, on a whim, because of the personal memories they evoked ...⁴ Certainly, the relationship of the owner to these objects was one of possession, but also one of knowledge—knowledge that should not be understood exclusively in its scientific or institutionalized realm. Here was a tactile familiarity with details, affinities, and secrets that was linked to what Michel Foucault termed “popular taxonomy” in his essay *The Order of Things*, as a precursor to the shared taxonomies of the Enlightenment.⁵ It was for this reason that, as noted by Gerard Bazin, these collectors were known as *curieux* (“the curious”).⁶

.....
⁴ We are so accustomed to ordering objects chronologically and by style that we forget that this has not always been the case. The Gregorian Etruscan Museum, one of the Vatican Museums, once catalogued and presented its objects according to the material of which they were made: bronze items in one showcase, glass items in another, and so on. The formulas employed by museums at the turn of the 20th Century broke away from the diachronic tradition born in the 19th Century. Among the expressions of this shift were, for example, a gallery exclusively featuring white objects—such as in the case of the White Room curated at the Musée Georges Pompidou in Big Bang—or eschatological objects, as exemplified in one of the earliest features of the permanent collection of the Tate Modern.

⁵ FOUCAULT, Michel, *Las Palabras y las Cosas* [“The Order of Things”]. Madrid: Siglo XXI, 1999, pp. 1–7.

⁶ BAZIN, German, *El Tiempo de los Museos*. Barcelona: Raimon, 1967, p. 30.

The particular configuration depended on whatever the prince or princess decided unilaterally, free from external references. It is helpful to return to Foucault's notion that the order from which we think is nothing but a convention-turned-norm—one that, nevertheless, remains open to change. Indeed, such norms are continually transformed and replaced by new orders. It is from this perspective, given the extraordinary freedom that a popular taxonomy offers, that Enrique Marty and I set out to create this exhibition, *The Theatre of the Memory*. Not without a touch of irony, but primarily to explore the subject matter in greater depth, I sent him the well-known tale of Borges that describes how a fabled Chinese emperor classified the animal kingdom:

- a) those that belong to the Emperor,
- b) embalmed ones,
- c) those that are trained,
- d) suckling pigs,
- e) mermaids,
- f) fabulous ones,
- g) stray dogs,
- h) those that are included in this classification,
- i) those that tremble as if they were mad,
- j) innumerable ones,
- k) those drawn with a very fine camel's hair brush,
- l) others,
- m) those that have just broken a flower vase,
- n) those that resemble flies from a distance.⁷

This apparent nonsense, the result of Borgian fiction, is not, however, as far-removed from reality as it may seem.

⁷ BORGES, Jorge Luis, "El idioma analítico de John Wilkins" in *Obras Completas, 1923–1972: Otras inquisiciones*. Buenos Aires: EMECÉ, 1974, p. 708.

Thomas Crow gives an account of the object categories that the physicist Pierre Borel had devised in the mid-17th Century to organise his treasures:

- Human rarities (including the bones of a giant and a two-headed monster)
- Four-legged beasts
- Fish and creatures of the sea
- Other marine objects
- Insects and snakes
- Plants, firstly stems and roots
- Leaves
- Flowers
- Gums and saps
- Seeds and grains
- Rare fruits
- Other fruits and seeds
- Fossils
- Other minerals
- Antiquities
- Artificial things.⁸

The order that the collector chose to apply in his cabinet, then, was that of a world over which only he reigned and in which he was accountable to no-one. And this is the perfect starting point for any artist, as the surrealists recognised only too well. One need only look, for example, to the André Breton collection housed in the permanent collection of the Musée Georges Pompidou in Paris. Taking that same approach, Enrique Marty has organised his objects in his own particular way in *The Theatre of the Memory*, which is divided into six unusual groups—in the vein of the kind of strategies used in pre-Renaissance taxonomies:

⁸ CROW, Thomas, *Pintura y Sociedad en el París del Siglo XVIII* ["Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris"]. Madrid: Nerea, 1989, pp. 47–8.

1. Heroes, illustrated skin, and lararium
2. Mutants, monsters, and reclining figures
3. Insects, bones, plants, and ecstasy
4. Inventions and things that nobody knows what they are
5. Meat, nerves, and inner struggle
6. Family and teeth.

As this project grew out of an invitation from the University of Granada to establish a dialogue between the work of Enrique Marty and the extraordinarily rich scientific and artistic heritage of this centuries-old institution, we both believed—being devotees of cabinets of wonder—that the most fitting approach would be to take a look at the practices associated with accumulating objects, from the very origins of collecting. We are mindful that, today, it is no longer possible to emulate cabinets of wonder, as their very *raison d'être* was rooted in something that no longer exists—their context. But we can draw on the grammars of such practices and their particular, free, and inventive formulas for associating and arranging objects as an alternative means of approaching the world and knowledge. Further, we believe artistic creation is the very discipline that can enable us to take such an approach.

One particularly important issue to highlight—and one that also features in this project—is the continual repositioning of objects in these cabinets of wonder, which became one of the prince's main pass-times (as in the case of Isabella d'Este's cabinet): he decided the size of the pieces, how to present them, and even the lighting conditions.⁹ This space was evocative of a microcosm that revolved exclusively

around him.¹⁰ Now, through the lens of contemporary concepts applied to the past (something the scientific disciplines may not permit but a creative approach does), we can appreciate how collectors would place their objects such that they generated a complete oeuvre, feeling God-like in their microcosms—like artists, even. As noted earlier, the primary function of these wonderful cabinets was not to attract the gaze of exclusive visitors but rather to occupy the solitary contemplation of the prince, acting as his exclusive point of access to knowledge, of whatever kind. According to Victoria Newhouse, it was in such moments of contemplation that the collector, more than ever, became the epicentre of his or her miniature world.¹¹ In our understanding, this constituted an act of appropriation not dissimilar to those of present-day artists. In the 21st Century, we take advantage of the artistic impulses of the previous century, from a master conjuror named Marcel Duchamp; hence, Marty appropriates objects by making them his own, transforming them into his own work, in a dual process of “semiophorisation” that transforms them into works of art by harnessing the power of conceptual resources. A microcosm with a contemporary twist.

André Malraux contended that, in past times, except for certain cases of religious art, the contemplation of works of art was associated with their possession. Public display is a child of the contemporary world.¹² The sense of awe at the wonders and strange objects contained within the

⁹ NEWHOUSE, Victoria, *Art and the Power of Placement*. New York: The Monacelli Press, 2005, p. 16.

¹⁰ BENNETT, Tony, op. cit., p. 36.

¹¹ See NEWHOUSE, Victoria, op. cit., pp. 15–16.

¹² Although Malraux is referring to ancient China, we believe his observation can be extrapolated to studioli. MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965, pp. 12–13.

studioli was therefore inherited not only by museums but primarily by another type of exhibition that emerged in the mid-19th Century and was linked to the growing culture of recreation and the notion of the spectacle: the exposition universelle or world fair. These exhibitions captivated the urban masses, bringing together objects of all kinds. The luxury and rarity of the exotic that had attracted so many gazes and aroused so many passions in the 18th Century no longer produced the same degree of astonishment, as even the most remote territories of the globe had been visited by then, and even colonised.

The sense of wonder now resided in the novelty offered by the new modes of transport, forms of communication, or construction techniques of the time, which were applied to the design of the buildings where such events were held. Today, nobody knows what these objects are, except perhaps the experts. They have lost their original function, as Enrique Marty seems to suggest here in one of his rooms, and they seduce us with their colours, their shapes, or their materials. Or they may attract us as ostensible antiques (their supposed age sometimes only being conveyed by the dust they have accumulated), for time also paints, as Goya observed. These new wonders included sewing machines, revolvers, or dentures, objects that were rapidly transforming the daily life of people from all social classes and that would be an important part of the future Welfare State. That is the other story told by the heritage of the UGR, a story that is present in this exhibition in the form of numerous key pieces all shown beyond their everyday context—the display case within a given faculty, dedicated to a specific scientific discipline. In *The Theatre of the Memory*,

they are “dramatized” and presented in a setting that is every bit as alien to them as the museum once was for exhibiting a religious painting or a court portrait.

During the exhibitions that took place throughout the 19th Century, their designers learned to direct the public’s gaze by assigning colours to the different sections and strategically locating fountains to mark-out the various zones and govern the visitor’s route through an almost imaginary space. Such strategies ultimately led to the concept of the white cube, thereby condemning the cabinets of wonder to storage and their demise as a presentation formula. The interior design of the world fair exhibitions and their astute narratives on how to direct the viewer and how to position objects to render them more attractive to the visitor would prove essential when the world’s first department stores emerged in the mid-19th Century, since their priority was not to educate—unlike museums—but to encourage fun, spectacle, and consumption.¹³ And there we have it.

It was for this reason that we wanted to return to the atmosphere of quiet contemplation that only cabinets of wonder can provide, thanks to their use of small fixtures designed to store and protect items, such as cupboards, shelves, and drawers. We have used the beautiful, centuries-old wooden display cases with glass doors carefully conserved by the university to create our particular version of a cabinet of wonder. Inside each of these display cases, you will find myriad objects. In some instances, you will readily understand the connections that bring together a sculpted

.....
¹³ The first department store in the world was Le Bon Marché, which opened in Paris in 1853.

wax model showing a dermatological disease and a portrait of the artist's mother. Or maybe not. Because the ways in which the different objects of each of these sections have been connected are hybrids—in many cases irrational, in other cases due to the artist's personal discernment, a whim, or a particular intimate experience.

As we have seen, the presentation formulas that grew out of the 19th Century eventually culminated in the concept of the white cube (in Germany), and by the 20th Century had become part of the canon. This formula glorified the object by showcasing it artistically. The Theatre of the Memory, then, shatters the canon. Here, there is neither reification of objects nor cleanliness of presentation, nor white-painted walls. In general, there are no elements especially highlighted to lend them an "air" that calls for them to be appreciated and valued, but rather old display formats that may actually hinder our visual appreciation of the objects they are designed to protect. Note how the down-lighting of the space causes some elements to cast shadows over others. This is quite intentional, because we want to remain mindful that it was not until the 20th Century, when electric light was first used, that even devotional objects could be seen like we can see them in the present day. We wanted to evoke, for example, the darkness of the Caravaggios in the Basilica of Santa Maria del Popolo as they would have been "seen" in the 17th Century; we have gone back in time to when the nuns of the Descalzas Reales convent guarded over Fra Angelico's *The Annunciation* altarpiece in the high cloister and would open the gates to the chapel, with their closely-set iron bars, just once a year. This ritual was lost when the altar was removed to become part of the Prado Museum collections in the 19th Century

—a move that rendered this devotional painting a "work of art".

All of the storage fittings here have been brought back from the past, thereby offering another way of looking at, and understanding, objects. Once again, we must remember—in the spirit of Borges—that the original always betrays its translation, and life itself is nothing but the citation of a long-forgotten text.

The first part of the paper discusses the importance of understanding the underlying structure of the data. This is particularly relevant in the context of machine learning, where the ability to identify patterns and relationships in the data is crucial for making accurate predictions. The second part of the paper focuses on the development of a new algorithm for analyzing time series data. This algorithm is designed to be more robust to noise and to better capture the underlying trends in the data. The third part of the paper presents the results of a series of experiments that compare the performance of the new algorithm to that of several existing methods. The results show that the new algorithm is able to outperform the existing methods in a number of key metrics, including accuracy and computational efficiency. Finally, the paper concludes with a discussion of the implications of these findings for the field of machine learning and for the development of new algorithms for analyzing time series data.

PARS SECVNDA.



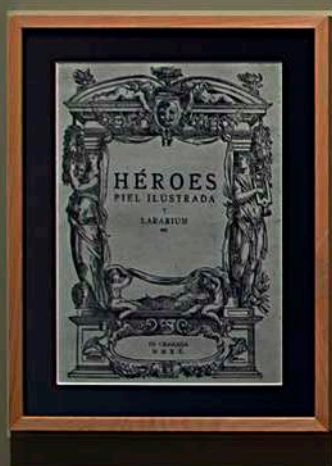
HÉROES
PIEL ILUSTRADA
Y
LARARIUM

IN GRANADA
M M X X.

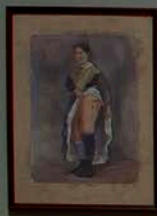
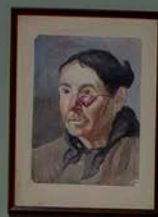






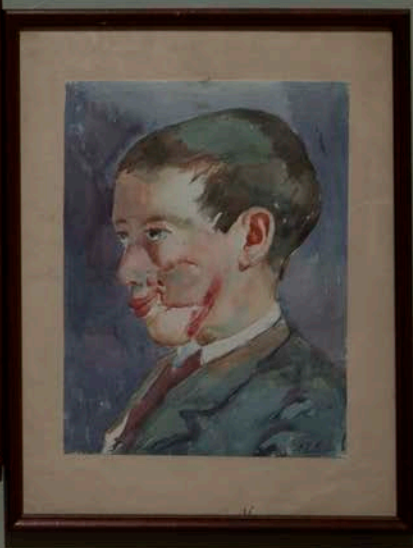














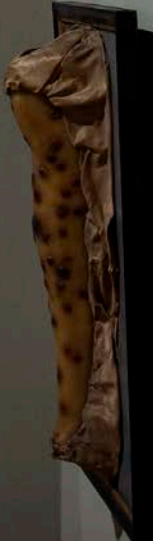
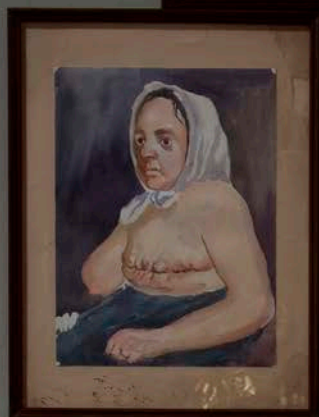
copiada n.º 114

Handwritten text on a small rectangular label, likely a specimen or collection number.



FACULTAD DE MEDICINA DE GUAYAMA
SERIES ANATÓMICAS
Procedimiento al pie
Serie.
Núm. 40
Calabazal de J. M. L.



























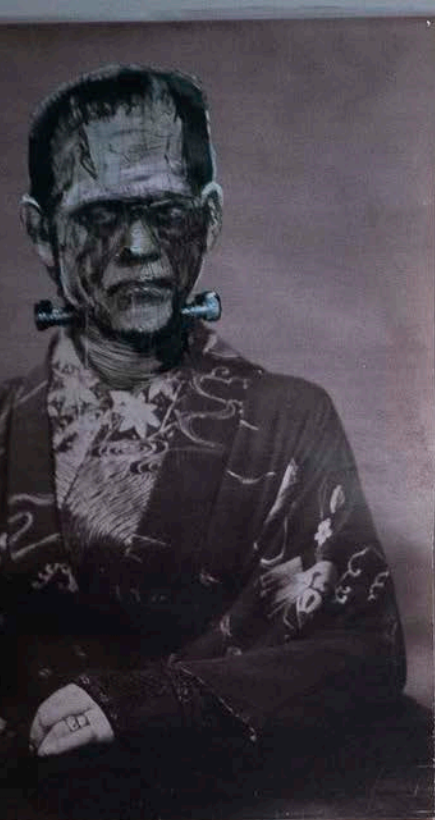






MUTANTES
MONSTRUOS
Y
YACIENTES

IN GRANADA
M M X X.





THE



MARTY SHOWS

AMAZING

LEECHMAN

THE MOST ADVANCED HUMAN SPECIMENS
COMING SOON WORLDWIDE

real



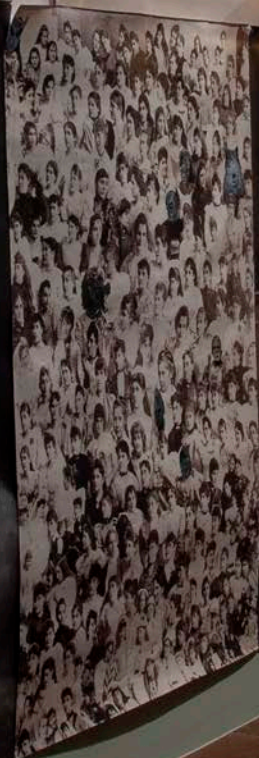
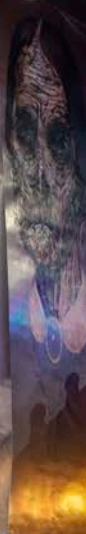






Seal girl und das indische Mädchen











INCREDIBILE! BAMBINA DI



















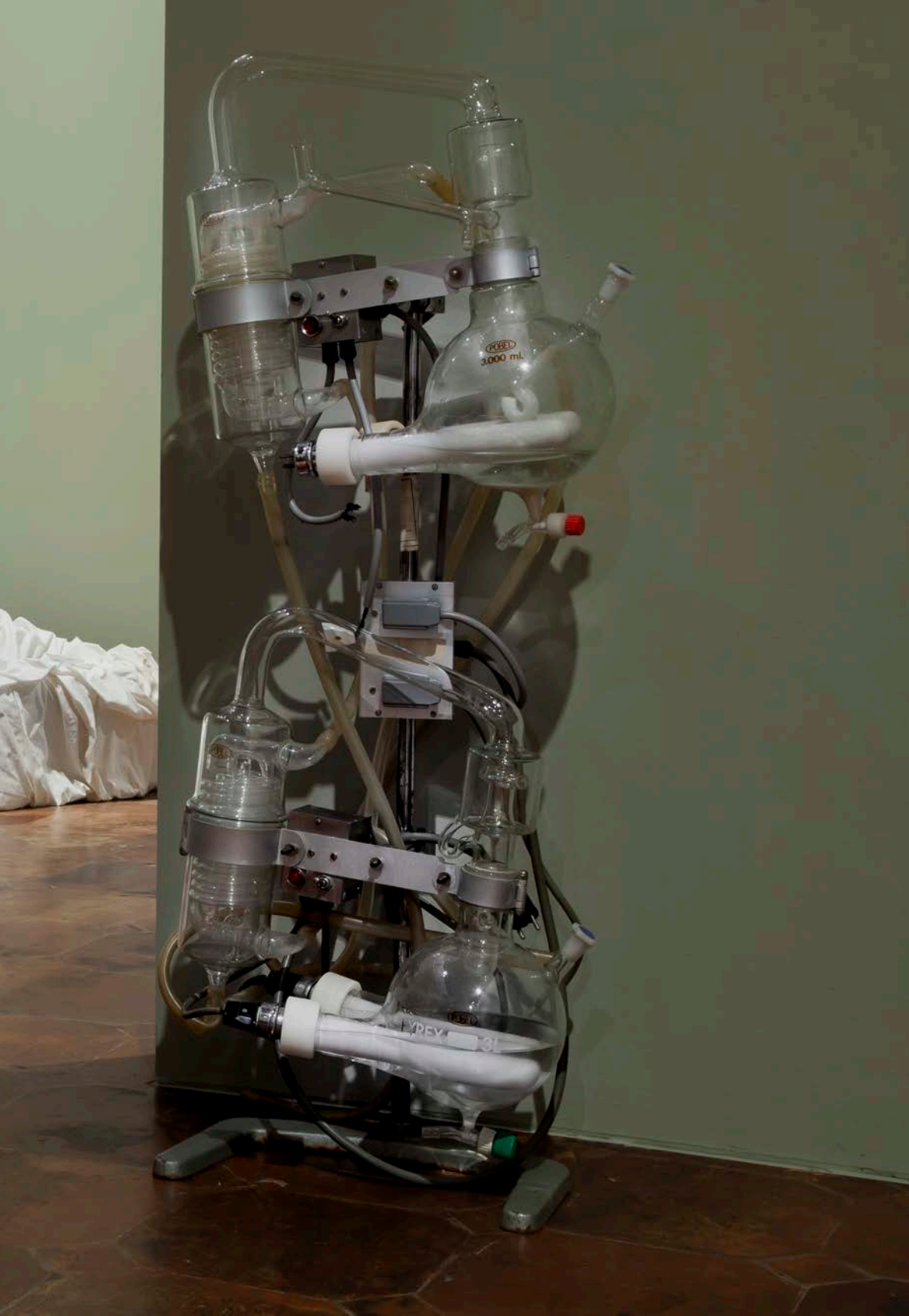
The entire page is framed by a highly detailed, classical-style border. At the top, a pediment contains two cherubs flanking a central shield with five circular motifs. Below this, a garland of fruit and leaves runs across. On the left and right sides, two female figures in classical robes stand, holding up the frame. At the bottom, two more figures are shown, one on each side, holding up a large oval cartouche. The background within the frame features a landscape with a city and a river.

BICHOS
HUESOS PLANTAS
Y
ÉXTASIS

IN GRANADA
M M X X.





















The title is enclosed in a highly decorative frame. At the top, two cherubs (putti) are shown reclining on a curved shelf, flanking a central shield-like emblem containing several small circles. Below this, a garland of fruit and leaves arches over the text. On the left and right sides, two female figures in classical robes stand, holding up the frame. At the bottom, two more figures are shown reclining, holding up a large oval medallion that contains the publication information. The entire design is symmetrical and detailed with various classical motifs.

INVENTOS

Y
COSAS QUE NO SE SABE
LO QUE SON

62

IN GRANADA
M M X X.













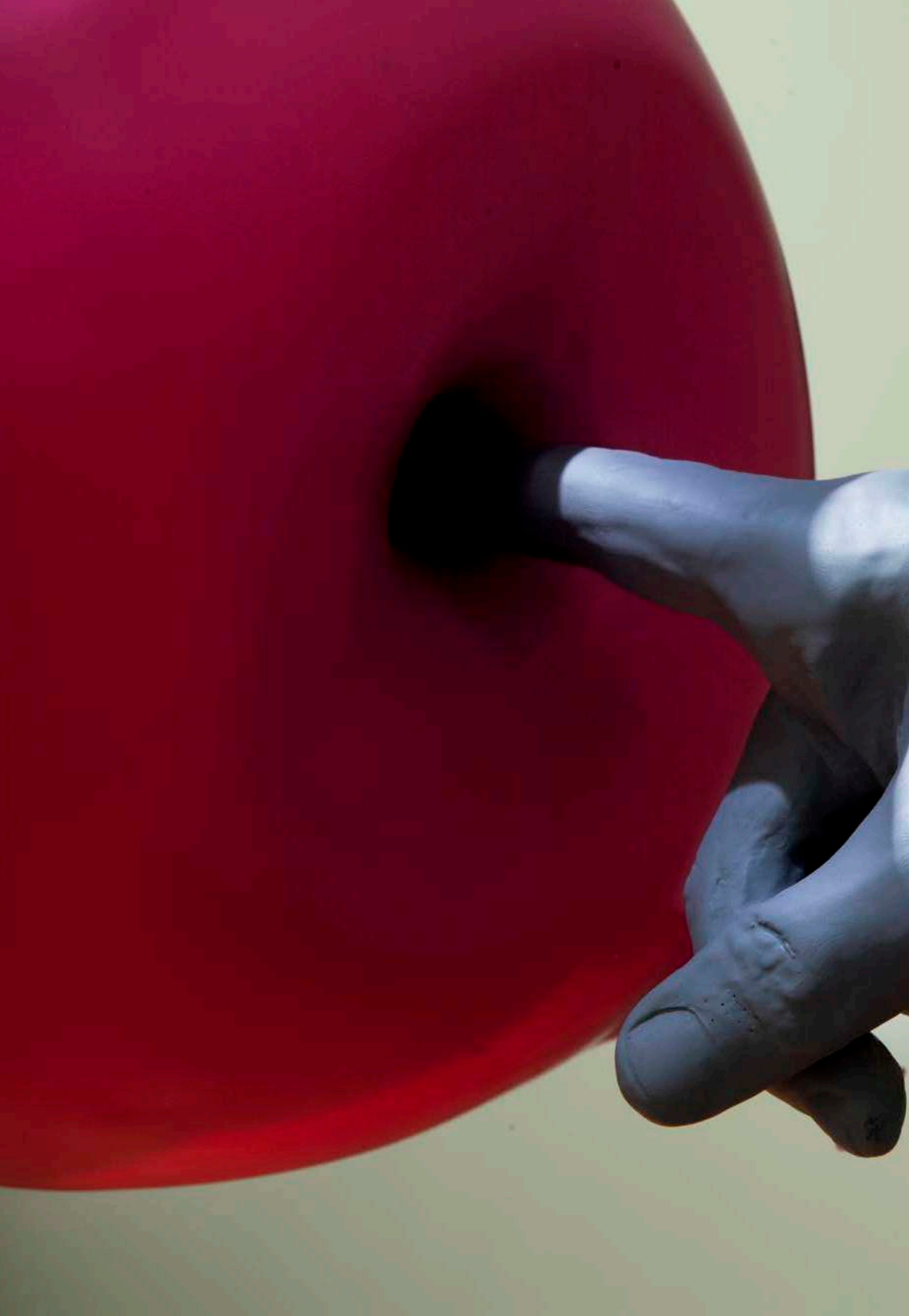




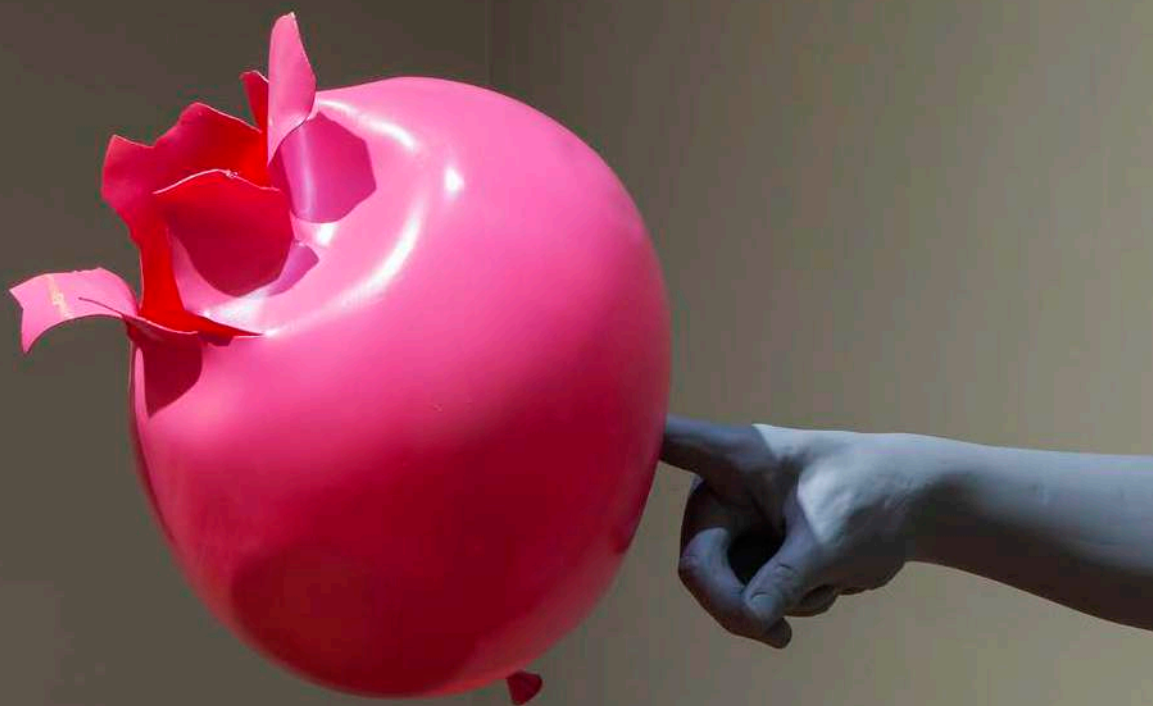
The entire page is framed by a highly detailed, classical-style border. At the top, a pediment contains two cherubs flanking a central shield with a cross and dots. Below this, a garland of fruit and leaves runs across. On the left and right sides, two female figures in classical robes stand, holding up the frame. At the bottom, two more figures are shown, one on each side, holding up a large oval medallion. The background within the frame features a landscape with a city and a river.

CARNE
NERVIOS
Y
LUCHA INTERIOR.

IN GRANADA
M M X X.

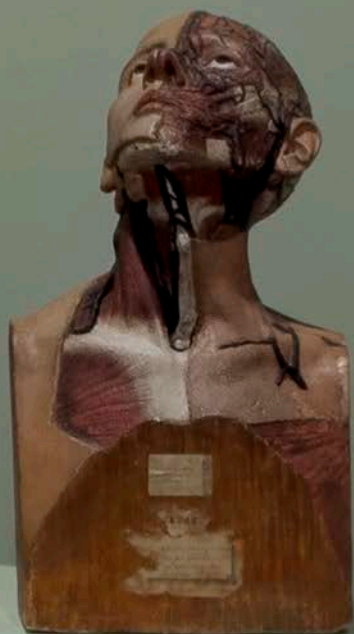




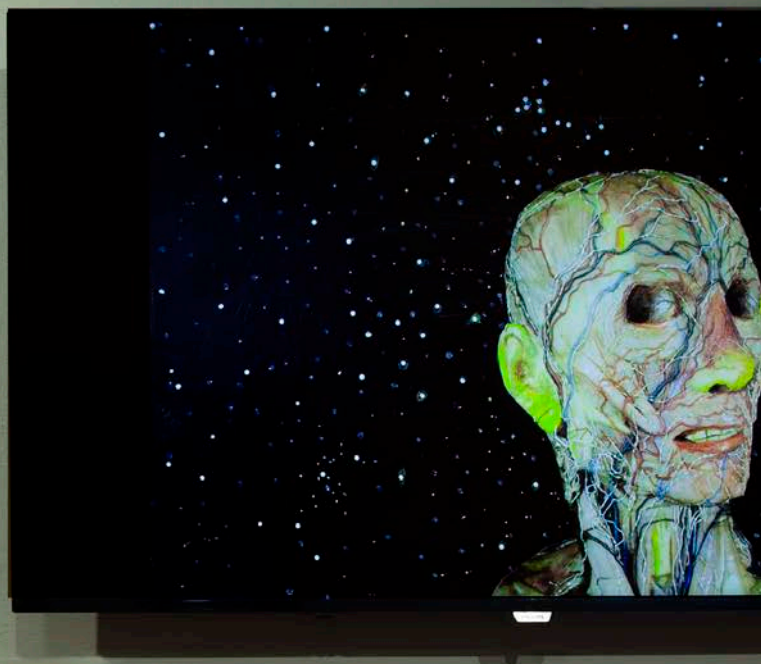














The entire page is framed by an elaborate classical design. At the top, a pediment contains two cherubs flanking a central shield with five circles. Below this, a cornucopia of fruit is depicted. The sides of the frame are supported by two female figures in classical robes; the left figure holds a bunch of grapes, and the right figure holds a cornucopia. At the bottom, two more figures are shown pulling a cloth to reveal a landscape of a city with a castle on a hill. The entire composition is adorned with intricate scrollwork and floral motifs.

FAMILIA

Y
DIENTES

62

IN GRANADA
M M X X.













UNIVERSIDAD DE GRANADA

Rectora

Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión Universitaria y Patrimonio

Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Ricardo Anguita Cantero

Director del Área de Promoción Cultural y Artes Visuales

Antonio Collados Alcaide

Directora del Secretariado de Bienes Culturales

María Luisa Bellido Gant

Directora del Secretariado de Conservación y Restauración

María Teresa Espejo Arias

EXPOSICIÓN

Comisariado

Isabel Tejeda Martín

Coordinación de exposición

María Luisa Bellido Gant
Antonio Collados Alcaide

Coordinación museográfica

Manuel Rubio Hidalgo

Asistencia en montaje y sala

María Blanca Bosco de Cárdenas
Elena Clemente Rentero
María José López Ortega
Patricia Martínez Bailón

Coordinación conservación y restauración

Amparo García Iglesias
Concha Mancebo Funes
(Empresa Artemisia Gestión de Patrimonio)

Asistentes conservación y restauración

Borja Bermúdez Moral
Luis Miguel Franco Saquete
Andrea Amor Ortega Escobar
Fernando Tudela Rodríguez

Coordinación gráfica

Patricia Garzón Martínez

Comunicación

Oficina de Gestión de la Comunicación UGR
Isabel Rueda Castaño

Transporte

Cañadas Arte & Exposiciones
Añil Estudio Creativo

Montaje

Equipo de mantenimiento.
Universidad de Granada

Producción gráfica

Reproducciones Ocaña, S.L.

PUBLICACIÓN

Edita

Editorial Universidad de Granada

Nocapaper + La Gran

Dirección editorial

María Luisa Bellido Gant

Antonio Collados Alcaide

Isabel Tejada Martín

Diseño y maquetación

Patricia Garzón Martínez

Diseño de portada

Enrique Acosta

Zacarías de la Calle

Fotografía de contraportada

Enrique Acosta

Traducción

Amanda Dale

Impresión

Imprenta Comercial Motril

Fotografías

Domingo Campillo

ISBN Universidad de Granada: 978-84-338-6550-2

ISBN Nocapaper + La Gran: 978-84-123182-1-0

DL: Gr./1550-2020

© De la presente edición,

Universidad de Granada.

Nocapaper + La Gran.

© De los textos, los autores.

© De las imágenes, los autores.

