



Carlos Gonzáles. *Sin título*. Acrílico sobre trupan. 60 x 60 cm., 2011.
Archivo: Manuel Munive.

Ex Libris

Alfonso Castrillón Vizcarra

Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas
 Universidad Ricardo Palma
 ccastrillon@urp.edu.pe
 Lima-Perú

Malraux, André

EL MUSEO IMAGINARIO

Madrid: Ediciones Cátedra, 2017
 201 pág. ISBN: 978-84-376-3704-4

No hay nada más concreto que un museo (edificio, obras, público, etc.), pero el “museo imaginario” de Malraux no existe o, al menos, solo existe en nuestra mente. ¿Qué quiso demostrar el escritor francés con su libro *El museo imaginario*, editado en 1947? En principio y de manera general, que uno de los beneficios del descubrimiento de la fotografía ampliaría nuestros conocimientos sobre otros grupos humanos y sus obras. Estas perderían su sacralidad y se convertirían en museables. Además, que la ilustración (hermanada aquí con la imprenta) abriría la posibilidad de conocer otros mundos. El interés por los hombres más remotos de la Tierra nos trajo sus figuras y sus obras a portada de mano y si la beneficiada fue la antropología, lo fue también el arte.



La obra de Malraux no es un libro tradicional de arte, pero es un libro de muchas lecturas. Difícil de leer por la cantidad de información literal y gráfica, dentro de las ideas que sobresalen, por ejemplo, está el papel determinante que jugó la fotografía en la historia de la cultura. Malraux pensó que con la fotografía podíamos formar un museo a nuestro gusto. Como hay muchos objetos que no pueden entrar al museo por su tamaño o porque sus depósitos están saturados, la fotografía salva la situación. Lo mismo puede decirse de los críticos y estudiosos del arte, que gracias al museo imaginario y la fotografía, al fin de cuentas, pueden ver las obras dispersas por el mundo. El museo, para Malraux, es como un álbum de fotografías.

Tratemos de desentrañar la intención de Malraux de postular la idea de un museo imaginario. De entrada, el autor no esconde la propuesta de que es un texto para especialistas, por la abundante alusión a obras de arte que requiere del lector, un conocimiento no común de la historia del arte universal. Por eso el lector desprevenido tiene la impresión de haberse

saltado las veinte primeras páginas y encontrarse sin un autor que le diga de qué se trata, ya que no hay una intención didáctica de poner sobre aviso al lector. No queda más que pensar que el autor está transmitiendo ideas muy personales, con un discurso fragmentado y enigmático. Pero, aun así, queda la posibilidad de que el lector interesado saque del texto sus propias conclusiones, algo así como la *opera aperta* de Umberto Eco¹, es decir, armar su propio guion y secuencias de acuerdo al tema que se proponga. Con la misma libertad que Malraux sugiere, me he permitido interpretar su texto, pensando que está abierto al lector para que dé su parecer porque, respecto al arte hoy día, “nada está dicho”. Frente al museo imaginario, que no tiene restricciones al definir qué es arte y ni le preocupa, Malraux no duda en desaparecer los desniveles tradicionales que existen entre el arte académico y el arte popular, y abre las puertas para que entre a su museo toda manifestación donde brille la intención estética. Para su museo, a Malraux no le interesa que sea un Rembrandt, un mosaico del siglo I o una moneda: toda manifestación artística entra en el democrático museo imaginario. Por ejemplo, si se nos ocurriese hacer una exposición sobre la evolución técnica de la pintura en el mundo, podríamos colocar un retrato de Fayún (siglo II, d. C.) frente a un Rubens (siglo XVII), para demostrar que la pintura del norte de África ya había llegado a una madurez increíble y a su máxima expresión técnica como psicológica. La noción de museo imaginario también nos sirve para escapar a la historia oficial o a las censuras políticas o religiosas. Con una sola prohibición: Germain Bazin² observa, y con razón, que Malraux cerró las puertas de su museo imaginario a la arquitectura porque “por más elaborada que sea, siempre responde a una necesidad, aquella de asegurar al hombre lo cerrado y lo cubierto. Esta ausencia de gratuidad, para Malraux, no le permite a la arquitectura entrar al templo sagrado que es el Museo”³.

¿Qué ideas podemos resaltar del libro de Malraux? Yo veo, naturalmente desde mi perspectiva de historiador del arte y museólogo, algunas ideas que me interesan, por ejemplo, el hecho de que para el autor no existe la diferencia entre el arte culto y la artesanía popular, o la idea de las bellas artes y las artes mecánicas, o artes mayores y menores. El ejemplo que pone el autor reivindicando el arte del vitral es contundente⁴.

En la edición castellana que utilizo para este artículo, como en la edición francesa⁵, Malraux ilustra su teoría con abundantes láminas a pleno color, entre las que llamó mi atención una que representa la orla de un manto paracas (Ica, Perú), que demuestra que para el autor no existía la distinción peyorativa entre arte y artesanía⁶. Nuestros museos de arqueología hoy distinguen, dentro de la producción manual de objetos, los mantos tejidos y en general el vestuario y telas pintadas, como obras de arte con los méritos de originalidad suficientes para competir en cualquier museo imaginario.

Otro aspecto a considerar en la propuesta de Malraux es que la obra de arte, convertida en lámina fotográfica, ha barrido con el sentido de posesión. Dice el autor: “No poseemos las obras cuya reproducción admiramos (casi todas se encuentran en los museos) y sabemos

1 Eco, U. (1963). *Opera aperta*. Seix Barral.

2 Bazin, G. (1986). *Histoire de l'histoire de l'art*. Albin Michel.

3 *Op. cit.*, p. 367.

4 Vitrales, hebillas, monedas, espadas, etc. p. 108

5 Malraux, André, *El Museo imaginario*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2017; Le Musée Imaginaire, Gallimard, 1947-1965.

6 Ya en los años 40 Malraux pasaba por encima de esta enojosa distinción; cuanta polémica inútil y engorrosa se hubiese evitado a raíz del Premio Nacional a López Antay en 1975, si se hubiese tenido en cuenta las ideas del escritor francés. (p. 122)

que nunca las poseeremos...”⁷ Pero yo pienso que, en cierta forma son nuestras, intelectual o emocionalmente, como por ejemplo un recuerdo de la visita al museo, como un detente o un recordatorio, ya que lo que cuenta más entonces es la evocación.

En la obra de Malraux, la noción de estilo tampoco tiene la importancia que le dieron los estudiosos clásicos como Woelfflin, Riegl, Dvorák etc. Ante la variedad de formas, colores, temas y significados de las artes extraeuropeas, no tendría sentido comparar estilos de uno y otro lugar, como, por ejemplo, buscar trazas barrocas en las esculturas de Ajanta (India).

Sabemos por la historia del arte tradicional que el *non finito* (no terminado) se ha interpretado de varias maneras. En el caso de Miguel Angel, aunque él nunca se manifestó al respecto, se ha dicho que dejó inconclusas muchas esculturas, por el excesivo trabajo que tenía o por una convicción de que la “idea” estaba contenida en la piedra y era el escultor, con su técnica, el que la sacaba, como dice su conocido soneto⁸. El caso más claro es el de sus esclavos, donde el *non finito* es, más que un capricho, un significado: el esfuerzo que hacen estos esclavos para salir de la piedra y llegar a ser libres.

Malraux, en un párrafo de su libro, trae a cuenta un boceto de Delacroix, especie de “no terminado”, que sirvió hasta el siglo XX para dar una idea de cómo sería el cuadro, una prueba para el artista como para el cliente, insinuando que con el tiempo podría entrar en el Museo imaginario, sin sospechar que ese boceto, con el correr de los años, se convertiría en estilo pictórico: el abstracto. Muchas críticas ha recibido Malraux por su libro, como la fulminante de Georges Duthuit en sus tres volúmenes que titula *Le Musée inimaginable*; las burlas de Pierre Cabanne, que lo llama “aventurero al perfume de epopeya”; Ernst Gombrich, que encuentra sus teorías “tan cojas como su espíritu”; y el mismo Bazin, al final del capítulo 15⁹, dice: “Nos basta con saber que (si las ideas de Malraux) sustituyen a la historia del gusto, entonces no pertenecen a la historia del arte”. Por lo tanto, no le concierne. Para comprender las ideas de Malraux habría que ponerlas en el contexto de la crisis de la figuración en Occidente y la literatura que al respecto se publicó entonces. No hay duda de que el primer libro que crea una gran inquietud en el mundo intelectual de la segunda Guerra es el de Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproducción técnica, que viene a cuestionar los valores estéticos y el concepto mismo de arte, a causa de la omnipresencia de la fotografía. También la personalidad y la obra de Marcel Duchamp, cuya obra ya se conocía en Francia como en Estados Unidos en la posguerra, tiene que ver con el desparpajo malrauxiano. Las rocas y pequeñas piedras entran al museo como *ready made* y *La boîte en valise* es ya un pequeño museo imaginario. También cuenta la obra *Opera aperta* (Obra abierta) de Umberto Eco ya nombrada, donde la obra literaria unilineal se puede convertir en radial, receptora de muchas y posibles entradas. No podría faltar una mención a McLuhan, dado que hasta el título de la obra de Malraux es más elocuente que su oscuro texto: el título es el mensaje (“El medio es el mensaje”).

Y para terminar, no por eso menos importante, habría que ver que una de las disciplinas más favorecidas por la teoría de Malraux es la museografía, que ha dinamizado las exposiciones, valiéndose de los objetos de la colección apoyándose en las fotografías, pantallas de todo tamaño y los medios electrónicos más modernos. Pero no hay como ver en vivo, si vale la expresión, las piezas originales.

7 Op. cit., p. 131 y 137. “El mundo de las fotografías no es más que el sirviente del mundo de los originales, sin duda...”

8 “*Non ha l’ottimo artista alcun concetto...*”: No tiene el gran artista ni un concepto que un mármol solo en sí no circunscriba en su exceso, mas solo a tal arriba la mano que obedece al intelecto”. Miguel Ángel Buonarroti, Sonetos completos, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987, p. 130.

9 Retour au chef-d’oeuvre, *Op.cit.* Bazin, Germain, *Histoire de l’histoire de l’art*, Albin Michel, París 1986.