

El Museo Imaginario

André Malraux

El Museo Imaginario

PRÓLOGO DE DIANA WECHSLER

TRADUCCIÓN DE MARÍA CONDOR

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

1.^a edición, 2017

Título original de la obra: *Le Musée Imaginaire*

Ilustración de cubierta: Fotografía de Maurice Jarnoux, André Malraux en su casa de Boulogne sur Seine trabajando en su libro *El Museo Imaginario* en 1953 © Maurice Jarnoux / Getty Images.

Créditos de las imágenes: © Maurice De Vlaminck, Georges Rouault, Georges Braque, sucesión de Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2017. © Album. © ACI. © Archivo Anaya (A. García Pelayo, A. Leiva, J. Martin, A. Vázquez). © Scala.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© André Malraux, 1965

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2017

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 17.245-2017

ISBN: 978-84-376-3704-4

Printed in Spain

PRÓLOGO

Una metamorfosis de la mirada

DIANA WECHSLER¹

Un punto de vista alto en picado diagonal sitúa, en el cuarto superior, la imagen de un hombre con traje, delgado, con un folio (¿otra foto?) en sus manos. Junto a él, la única pieza que está «de pie» es la cabeza de una escultura clásica, el resto yacen en el suelo.

Esta es una de las imágenes más conocidas y reproducidas de André Malraux. Su figura está rodeada por fotos que lo cercan. Al observar con más detalle, vemos que las fotografías que están en el suelo en realidad no «apuntan» hacia él sino que «salen» de él. El sujeto, lejos de estar «amenazado», tiene el «control»: él fue quien colocó una imagen a continuación de la otra, quien estableció esas contigüidades y quien finalmente se presenta como el «domador» dentro de esa arena que es su estudio.

Otros retratos parecen haber sido tomados en esa misma sesión que Maurice Jarnoux llevó a cabo para la revista *Paris Match* en 1953: Malraux bailando claqué sobre ese suelo ilustrado; Malraux de espaldas, siempre visto desde arriba, deteniéndose a mirar el conjunto más cercanamente; Malraux recostado sobre las imágenes, de costado, ya sin chaqueta, acodado, se sujeta la cabeza y mira fijamente la imagen que tiene en la otra mano; en el primer plano una mesa con whisky, flores y otro libro parecen subrayar

¹ Miembro del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas) y profesora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

este clima de intimidad que el autor desarrollaba para pensar con las imágenes de que disponía. Esta serie de fotos integrada bajo el título *André Malraux au travail* es, de algún modo, la síntesis de su hipótesis de trabajo: el Museo Imaginario que continúa en un fuera de cuadro con aspiraciones de infinito.

Si estas imágenes de Malraux lo muestran como un sujeto —en primera instancia— asediado por las imágenes, cabe preguntarse ante qué tipo de libro nos encontramos aquí, para quién o quiénes —pensando en los años de su primera publicación a finales de los 40— fue escrito y a qué espacio disciplinar buscaba interpelar.

«El museo era una afirmación, el Museo Imaginario es una interrogación» (véase pág. 139). A mitad de su ensayo, André Malraux plantea la noción con la que tituló su trabajo y configura su hipótesis como una interrogación. En el fluir de las imágenes y de su mirada sobre ellas hecha texto, se van desmontando las certezas vigentes en la historiografía artística de su época. Esos puntos de partida sobre los que está construida su propia visualidad —de hombre, europeo, francés, cultivado— son los que se ponen en cuestión a medida que se avanza en la lectura. Malraux va estableciendo los presupuestos del *modo de ver* de su época para, a renglón seguido, desactivarlos o, al menos, ponerlos en tensión.

Pero ¿qué le permite esta operación?

Quizás, otras de las afirmaciones que realiza al final de su ensayo den algún indicio: «Todo redescubrimiento proyecta sobre el pasado su repentina luz y extensos paños de sombra» (véase pág. 187). Después de una deriva fluida entre textos e imágenes que le permiten transitar los términos que dan sentido a su hipótesis acerca de la conformación de una nueva noción de Museo Imaginario —que emerge del complejo encuentro entre las búsquedas del arte moderno, los quiebres de la posguerra y las modificaciones técnicas—, se plantea esta cuestión ligada tanto al cambio de la visualidad, a su metamorfosis, como a la revisión de la noción de tiempo que albergan las imágenes: «Somos todavía más sensibles a la fluidez del pasado porque hemos aprendido que todo gran arte, por el solo hecho de ser creado, modifica a sus predecesores».

El presente relee al pasado. Es desde el hoy desde donde se revisan los sistemas que organizan las series históricas. Es la mirada

contemporánea la que redescubre aspectos de otros tiempos que hasta ahora habían quedado ocluidos. A la luz de estas afirmaciones que se derivan del texto de Malraux, cabe preguntarse por qué editar hoy este libro. ¿Qué es lo que hace que nuestra mirada reencuentre esta lectura?

Vivimos en la era de la *googleización*, en la de la «furia de las imágenes», como sentencia Joan Fontcuberta, en un mundo inmerso en el flujo infinito de imágenes sin control aparente. Es esta condición la que reactiva el texto de Malraux, no solo por lo que obviamente podría ser advertido como un «antecedente» sino —y avanzando un poco sobre los mismos presupuestos que subyacen en este libro— por esa cuestión del fluir del pasado en el presente².

Malraux comienza a pergeñar su ensayo en 1935, antes de la Guerra Civil Española, donde tuvo una participación muy activa poniéndose a disposición del gobierno republicano desde 1936. Antes también, obviamente, de la Segunda Guerra Mundial, en la que no solo tuvo una participación activa sino que claramente marcó un giro en la visualidad, como él mismo advierte, cuando observó la situación de las catedrales góticas sin sus vidrieras durante la guerra. «Las catedrales con vidrios blancos, cuando la guerra obligó a bajar los originales, nos enseñaron con creces que la vidriera es algo muy distinto de un ornamento». Más adelante, se detiene en las variaciones que la luz provoca en estas obras para concluir: «la silenciosa orquesta de las vidrieras de Chartres parece obedecer, siglo tras siglo, a la batuta que lleva el Ángel en el reloj de sol...» (véase pág. 120).

La guerra se imprime en el ensayo de manera sutil pero persistente. La estética del fragmento, que sería deudora de esos paisajes que solo un campo bombardeado puede dar, tiñe buena parte de su hipótesis. Por supuesto la fotografía y su capacidad de fragmentación de lo real ocupa el centro de la escena, sin embargo la presencia sostenida del concepto de resto y ruina no solo se liga a su viejo amor por la antigüedad, sino que resuenan en estas nociones otros quiebres más cercanos, que se vinculan con la posguerra y su balance sobre la crisis de la razón occidental.

² Varios autores han regresado más o menos recientemente a Malraux, entre ellos: Svetlana Alpers, Hal Foster, Rosalind Krauss y Georges Didi-Huberman.

En este sentido, y retomando la pregunta acerca de por qué volver hoy sobre este texto, es posible avanzar sobre la ampliación del campo disciplinar que aquí se presenta: si bien Malraux trabaja con nociones en desuso hoy como «genio» u «obra maestra», o «artes mayores» y «artes menores», su mirada pone en diálogo tanto unos como otros objetos con lo que finalmente termina violando esas fronteras que la disciplina histórico-artística de su época aún sostenía para acercarse con ese gesto a los grandes paneles de imágenes diversas que construyera Aby Warburg —un autor hoy también fuertemente recuperado.

Por otra parte, el ensayo entre textos e imágenes de Malraux violenta también otros formatos preestablecidos, como el de las «escuelas nacionales», reordenando con sus series la lectura del pasado.

Todas estas consideraciones ponen en cuestión justamente los términos canónicos de la disciplina en la que a priori podemos decir que este texto busca actuar: la historia del arte. Sin embargo, son varias las definiciones que Malraux ensaya a lo largo de su libro y en cada una de ellas se incorporan matices de interés. Entre otras cuestiones es importante destacar que así como el autor deja ver su propia condición socio-histórico-cultural, también advierte que la noción de «arte» se halla histórica y culturalmente asentada. Advertencia clave en un ensayo en donde se ponen en diálogo estatuillas de culto de la antigüedad con piezas portadoras de la religiosidad budista y otras procedentes de la cultura cristiano-occidental.

Malraux despliega esta reestructuración de la perspectiva histórico-artística teniendo al arte moderno en el horizonte. Su presupuesto acerca de las relaciones entre el pasado y el presente guía su relectura de la historia. Es allí, en la tensión por la emergencia del arte moderno, donde desde el arranque del ensayo el autor sitúa su punto de vista implicado en la idea de progreso entre un modo expresivo y el siguiente. Esto le permite, desdibujando el formato de las escuelas nacionales, sus ciclos y sus relevos, construir otras series. Por ejemplo, aquella por la cual la mirada de Manet sobre Goya y Velázquez establece nuevos parámetros para una tradición moderna y con ellos, claro, otras lecturas sobre el pasado. O bien, lo lleva a poner en acción un productivo ejercicio de imaginación histórica como cuando afirma que Cézanne habría podido pensar-

se en el Louvre, sin embargo, difícilmente se hubiera imaginado en las miles de postales distribuidas en América.

Dada la incidencia del problema del arte moderno en este libro, podemos pensar que su autor lo escribió para establecer una narrativa que lo integrara en aquel gran relato. Sin embargo, como se señaló en los párrafos anteriores, este libro es mucho más que eso, ya que elige varios interlocutores y traza distintas líneas de fuga que atraviesan el texto para interpelar directa o indirectamente a unos y otros.

Recordemos que cuando él comienza este proyecto —sobre mediados de los años 30—, la cuestión del relato moderno es un motivo de disputa. En aquella contemporaneidad, varias voces y paletas recurrieron a distintas tradiciones para establecerlo. De diferentes maneras, esos textos y debates rondan al de Malraux.

Entre ellos, pensemos en la referencia a la tradición clásica como anclaje de lo moderno: en Giorgio de Chirico y *Pittura metafisica* (a partir de 1911), en Carlo Carrà y *Valori Plastici* (a partir de 1917), en Franz Roh y *Nach Realismus* (1925) o en la definición de Jean Cocteau —retomando a Apollinaire— de *retour à l'ordre* (1926). También en otras voces que buscaron establecer otras selecciones del pasado como la de Carl Einstein, con *Negerplastik* (1915), o como la de Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken* (1922), que —como señalara Juan Antonio Ramírez— estimuló a los surrealistas a ver el arte de los locos y de los marginados, y por supuesto también los escritos de André Breton a partir de 1924.

Pensando con Malraux, en convergencia con estos ensayos sobre las posibles tradiciones de lo moderno, la historia del arte trabajaba constituyéndose y develando periodos y artistas hasta entonces desatendidos o estableciendo nuevos patrones de lectura: con Riegl y Worringer, Dvorak o Schlosser, con Wölfflin, Warburg y Focillon, Elie Faure y su *Espíritu de las formas*, René Huyghe —conservador del Museo del Louvre desde 1928— y su *Historia del arte contemporáneo* (1934)... Ellos, entre otros, alumbraron figuras como el Greco, periodos como el románico o el manierismo, a la vez que dieron nueva vitalidad a las ya establecidas lecturas del renacimiento, situaron la figura de Cézanne y buscaron con él delimitar aspectos del arte contemporáneo, por ejemplo.

Agreguemos que en ese mismo horizonte de época en el que Malraux comenzaba su proyecto, y escribiendo las imágenes «de memoria», Ernst Gombrich trabajaba sobre su *Historia del arte*, que comenzara junto con su exilio. Publicada en 1950, se constituyó como un rico recorrido desde la prehistoria al siglo xx.

Si la necesidad de establecer una escritura para el arte y su historia aparece en estos y otros autores, también la de pensar sobre los flujos de imágenes en «la era de la reproductibilidad técnica», como lo planteara Walter Benjamin en su escrito de 1929, o sobre los modos diversos de organizar la secuencia de acción y reacción que permite explicar los procesos «del impresionismo a nuestros días», como solían situarse algunos ensayos críticos de la época, entre los que mencionaré aquí uno que se establece quizás como *primus inter pares* y que podría ser leído en contrapunto con las tensiones modernas presentes en el texto de Malraux. Se trata del trabajo de 1936 de Alfred Barr, quien desde el MoMA de Nueva York establece un desplazamiento de las fronteras del arte moderno de Europa a América, y más precisamente de París a Nueva York.

Todas estas referencias, más allá de su proximidad con el posible universo de lecturas de Malraux, no tienen como propósito establecer filiaciones, debates o dependencias de unos textos con los otros sino, más bien, situar ante el lector algunos de los autores que contemporáneamente y de distintas maneras se preguntaban desde un mismo presente —aquel de las primeras décadas del siglo xx, en particular a partir de la primera posguerra— sobre las tradiciones de lo moderno, así como sobre los *modos de ver*, dinámicos, plurales, vigentes en la época, y acerca también de las formas en que estas dinámicas contemporáneas modifican las miradas, las selecciones y reelecciones que se realicen del pasado.

No podemos dejar de mencionar dentro de esta serie de textos otros que se escriben desde los muros de los museos, las colecciones y las políticas de circulación de los objetos y gestiones del saber. En este sentido, el lugar que ocupa el Louvre, así como la colección alojada en el Museo del Hombre y otras que llevan a territorio europeo objetos o imágenes de otros horizontes, resultan clave para un acercamiento al montaje de imágenes que el autor lleva adelante en este libro.

El Museo Imaginario se constituye en hipótesis de trabajo para la escritura de otra historia del arte en donde las genealogías propias de la disciplina histórico-artística, presente en la mayor parte de los autores de entonces, se activan en tensión con lo moderno y es allí donde el proyecto de Malraux provoca un giro inesperado al permitir la emergencia de otras series, de otras analogías a partir de la producción de contigüidades impensadas debido a su modo de manipulación (en el mejor sentido del término) de las imágenes.

Llegamos así a una de las cuestiones nodales del texto como es la fotografía y su lugar en la construcción de otras posibilidades para la visualidad contemporánea y con ellas la emergencia de otros relatos. Es posible afirmar que el trabajo de Malraux está fuertemente implicado en su tiempo y se escribe con los recursos que este le ofrece; es por eso que a partir del tercer capítulo el libro hace hincapié en la fotografía y en el auge de las reproducciones como clave para pensar tanto la revisión del canon y de los conceptos de estilo como las modificaciones que los puntos de vista propuestos por la fotografía generan en los *modos de ver*.

La posibilidad de la fotografía de organizar álbumes de lo más diversos invita a un tipo de *indisciplina* que entiendo, en este caso, como la capacidad que desarrolló Malraux de pensar con las imágenes más allá de los casilleros estancos de los relatos preestablecidos y ensayar otras relaciones entre presente y pasado. También este juego de imágenes lo habilitó para relativizar las distancias entre «artes mayores» y «menores», categorías que utiliza pero que a poco de avanzar se revelan insuficientes ante la evidencia de las imágenes y sus capacidades expresivas, especialmente a través del encuadre de un fotógrafo que es capaz de desdibujar las referencias de tamaño entre una pequeña talla india y una escultura situada en el portal de una catedral, por ejemplo. Estos saltos de escala son, sin embargo, altamente productivos en su creativa asociación, dado que permite advertir tanto las síntesis operadas por los distintos maestros como la calidad en los detalles. La noción de fragmento, que se mencionara más arriba, vuelve a resultar operativa en la consideración que él hace del punto de vista del fotógrafo en cuanto recorte particular capaz de mostrar algo que de otra forma no hubiera quedado expuesto. Entonces, podría afirmarse que la foto vuelve a construir el objeto, lo re-crea. Esto lleva a Malraux

(que tiene en su horizonte de referencia continuo el Museo del Louvre) a preguntarse hasta qué punto el Museo Imaginario no debería derramar otras perspectivas y proponer así otras alternativas de montaje sobre el *museo real*.

Si hasta el momento venía pensando sobre el *museo real* y aquello que era capaz de albergar, llega a un punto de inflexión que lo lleva no solo a proponer una posible reformulación del *museo real* a partir del *imaginario*, sino a ensayar otra definición de historia del arte según la cual la historia del arte «es la historia de lo que es *fotografiable*», dando prioridad a la capacidad de reconfiguración de lo real que tiene la fotografía sobre la escultura, a diferencia de lo que ocurre con la pintura, a la que solo «evoca» o «sugiere» (véase pág. 108).

Más allá de estas distinciones, el autor reivindica la fotografía como una aproximación «intelectual» y «sensible» capaz de «revelar» el «acto creador», y esto lo conduce a una nueva delimitación de la historia del arte, ahora como «una sucesión de creaciones» (véase pág. 135). Sin embargo, esta sucesión no está para Malraux asociada a un tiempo preciso, a una cronología, sino que, teniendo el presente siempre como punto de partida, intuye que cada tiempo hace una selección diferente sobre el pasado. «El azar rompe y el tiempo metamorfosea, pero somos nosotros quienes elegimos» (véase pág. 144), afirmará. Entonces, el Museo Imaginario se convierte en aquel dispositivo conceptual que permitirá liberar a las obras del tiempo en cuanto secuencia lineal, cronológica. Sin embargo, estas premisas entran en tensión dentro del propio texto de Malraux, dado que no logra evitar, por momentos, la lectura de las obras por sucesión dentro de una lógica de antes y después, en donde siguen operando las genealogías de carácter filológico sobre las sincronías que permitirían poner en juego situaciones de convivencia de universos mentales diferentes en un mismo tiempo. Aunque no creo que estas consideraciones hayan estado dentro del umbral de pensamiento del autor, la dinámica que su trabajo propone, invita, a avanzar sobre estas dimensiones que hoy forman parte de los estudios culturales que atienden a la diversidad, por ejemplo.

Parecería que se está eludiendo aquí una cuestión como es la del museo. Malraux elige como primer término de su hipótesis

justamente esa noción, y le agrega la de imaginario, provocando el choque entre un término que alude a un espacio fuertemente estructurado con otro que implica en sí mismo una deriva amplia, ambigua y altamente subjetiva. El autor escribe con el *museo real* en la mira y con la vocación por desmontarlo desde la posición de lo «imaginario». Es así que piensa en la capacidad que tienen los museos de metamorfosear a los objetos, algo que lo puede concebir, seguramente, a partir de la experiencia extrema que le ofrece el Museo Imaginario, ya que el *museo real* —en su época— cuidaba de establecer el canon y dejarlo a la vista, aunque la metamorfosis —como advierte el autor— también se operaba. «El poder demiúrgico de los maestros de lo Irreal ya no es para nosotros más que el poder artístico. En la metamorfosis, lo irreal se mezcla con la fe, y la *Noche*, como el crucifijo, se ha convertido en escultura» (véase pág. 162).

El cambio de estatuto de los objetos es parte de la *metamorfosis* operada por el museo —el crucifijo devenido escultura— pero es mucho más que eso, la deslocalización de los objetos los obliga a exponerse según una lógica nueva: ya no será la de uso o la devocional, sino la de las formas. Estas consideraciones fundamentan la relativización de la noción de arte, que impera en el museo, y con ella la del museo que queda definido como institución ligada a la cultura occidental, a la lógica de los objetos que ella instrumenta, en el caso de los museos a partir de una disciplina específica de ordenamiento y jerarquización como es la museografía («que intenta confusamente expresar la misteriosa unidad de las obras» [véase pág. 185]).

En esta línea de pensamiento aparece otra «institución» dentro del sistema del arte como es el libro. Un objeto que se enriquece con las nuevas tecnologías y que es el soporte privilegiado del Museo Imaginario en donde se despliegan extensas series para organizar un nuevo modo de contar la historia de/con las imágenes. Se crea así un nuevo lugar imaginario, el del mundo de los libros de arte.

El libro que emerge de esta hipótesis podría pensarse hoy cercano a la posibilidad de *googlear* imágenes. Sin embargo, mientras en él el «control» del relato lo ejerce el autor y luego el lector, quien podrá recorrerlo en distintos sentidos pero siempre dentro de un

corpus concluso, en la web el sujeto que busca está expuesto a una deriva infinita que podrá conducirlo inesperadamente a sitios impensados. En ambos escenarios, sin embargo, se produce el borrado de los contextos de origen de las obras. Finalmente, en ellos como en el *museo real*, el crucifijo se convierte en escultura.

«Pollock empieza en *Olimpia*» (véase pág. 189). El Museo Imaginario —plural, polifónico— «es una asamblea de obras de arte» (véase pág. 199) en donde se dirimen conflictos «entre figurativos y no figurativos», afirma. Es en esta serie retrospectiva en donde se reconoce esa noción de tiempo presente en este trabajo, así como aquella vocación por pensar *con* el arte moderno, que se constituye en una de las claves de lectura de este libro.

En el marco de estas consideraciones, la noción de *metamorfosis* adquiere una riqueza singular al aludir tanto al proceso que se opera sobre las obras con su ingreso en los museos como al que ocurre en los libros de arte u otro tipo de colecciones de imágenes. Pero también la metamorfosis se produce con la acción de los artistas contemporáneos y sus proclamas de libertad y con las formas diversas en que ellas liberan a su vez la mirada del espectador.

En suma, esta *metamorfosis* solo es posible en un tiempo como el de la posguerra, en el que las certezas de la razón se desvanecieron o al menos se vieron relativizadas por innumerables razones. Es posiblemente esta condición inestable en la que el proyecto de Malraux coloca a las imágenes la que invita hoy día a volver a leerlo.

El Museo Imaginario

La primera edición del *Museo Imaginario* se acabó de imprimir el 31 de octubre de 1947. La segunda, que constituye la primera parte de *Las voces del silencio*, el 20 de noviembre de 1951. Esta edición fue rehecha y completada en 1963 y apareció en 1965.

* * *

Malraux (1901-1976) es antes que nada el novelista de las grandes crisis del siglo xx. Ha puesto la técnica de la novela de aventuras, la del reportaje, la del cine, al servicio de las guerras y de las revoluciones: Asia, España, Europa. Porque siempre ha hecho «dialogar sus lóbulos cerebrales», *Le miroir des limbes* es la historia de su vida, así como *Las voces del silencio* es la del arte. En un estilo tenso, violento, repleto de imágenes, es un poeta el que dialoga con los interlocutores que le proporciona la Historia. Fue ministro de Cultura de 1958 a 1969.

Para Madeleine



[1] Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

Introducción

Un crucifijo románico no era para sus contemporáneos una escultura, la Virgen de Cimabue no era tampoco un cuadro, ni la Atenea de Fidias una estatua [1].

El papel de los museos en nuestra relación con las obras de arte es tan importante que nos cuesta pensar que no existen ni existieron nunca allá donde la civilización de la Europa moderna es o fue desconocida, y que existen en nuestro entorno desde hace menos de dos siglos. El siglo XIX vivió de ellos; nosotros vivimos de ellos todavía y olvidamos que han impuesto al espectador una relación totalmente nueva con la obra de arte. Han contribuido a liberar de su función a las obras de arte que reúnen, a metamorfosear en cuadros incluso a los retratos. Si el busto de César y el Carlos V ecuestre siguen siendo César y Carlos V, el conde-duque de Olivares ya no es más que Velázquez. ¿Qué nos importa la identidad del *Hombre del yelmo dorado*, del *Hombre del guante*? Se llaman Rembrandt o Tiziano. El retrato deja de ser de entrada el retrato de alguien [2]. Hasta el siglo XIX todas las obras de arte, antes de ser obras de arte, eran la imagen de algo que existía o que no existía. Solo a los ojos del pintor la pintura era pintura; además, a menudo era poesía. Y el museo elimina de casi todos los retratos (aunque fuesen producto de un sueño) casi todos sus modelos, al mismo tiempo que despoja a las obras de arte de su función: ya no le importan ni Paladión ni santo ni Cristo ni objeto de veneración, de semejanza, de ornamentación, de posesión, sino las imágenes de las cosas, diferentes de las cosas mismas, y de esta diferencia

específica extrae su razón de ser. Es una confrontación de metamorfosis.

Si Asia no ha conocido el museo sino recientemente, bajo la influencia y la dirección de los europeos, es porque para el asiático, para el extremo-oriental sobre todo, contemplación artística y museo eran inconciliables. En China, el goce de las obras de arte estaba ligado en principio a su posesión —salvo cuando se trataba de arte religioso— y sobre todo a su aislamiento. Las pinturas no eran expuestas, sino mostradas en cada ocasión ante un aficionado en estado de gracia, y cada una de ellas contribuía a adornar o a profundizar en la comunión con el mundo. Comparar pinturas, operación intelectual, se opone totalmente al abandono que solamente esa contemplación propia de los asiáticos permite; a los ojos de Asia, el museo, si no es un lugar de enseñanza, no puede ser más que un concierto absurdo en el que se suceden y se mezclan, sin intermedio y sin final, melodías contradictorias.

Nuestra relación con el arte, desde hace más de un siglo, no ha dejado de intelectualizarse. El museo impone un cuestionamiento de cada una de las expresiones del mundo que contiene, una interrogación acerca de lo que las reúne. Al «placer de la vista», la sucesión y la aparente contradicción de las escuelas han añadido la conciencia de una búsqueda apasionada, de una recreación del universo frente a la Creación. Al fin y al cabo, el museo es uno de los lugares que ofrecen la más alta idea del hombre. Pero nuestros conocimientos son más extensos que nuestros museos; el visitante del Louvre sabe que allí no encontrará a Goya, ni a los grandes ingleses, ni la pintura de Miguel Ángel, ni a Piero della Francesca, ni a Grünewald, y apenas a Vermeer. Allí donde la obra de arte no tiene otra función que ser obra de arte, en una época en la que prosigue la exploración artística del mundo, la reunión de tantas obras maestras de la que están ausentes tantas obras maestras convoca en el espíritu *todas* las obras maestras. ¿Cómo no iba a apelar a todo lo posible esa reunión mutilada de obras?

¿De qué está inevitablemente privado? Hasta ahora, de los conjuntos de vidrieras y frescos; de lo que no se puede transportar; de lo que no se puede mostrar con facilidad, los conjuntos de tapices, por ejemplo; de lo que el propio museo no puede adquirir. Incluso debido al empleo perseverante de medios in-



mentos, un museo es resultado de una sucesión de azares afortunados. Las victorias de Napoleón no le permitieron incorporar la Sixtina al Louvre, y ningún mecenas llevará al Metropolitan Museum el Pórtico Real de Chartres o los frescos de Arezzo. Desde el siglo XVIII hasta el XX se ha transportado todo lo transportable; así que, lógicamente, han salido a la venta más cuadros de Rembrandt que frescos de Giotto. Por tanto, el museo, nacido cuando el cuadro de caballete representaba solo la pintura viva, se ha convertido en museo no del color sino de los cuadros, no de la escultura sino de las estatuas.

[2] David Teniers, llamado el Joven (1610-1690), *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Bruselas*, ca. 1647. Madrid, Museo Nacional del Prado.

El viaje de arte culmina en el siglo XIX. Pero ¿cuántos artistas conocían entonces el conjunto de las grandes obras de Europa? Gautier visitó Italia (sin ver Roma) a los treinta y nueve años; Edmond de Goncourt, a los treinta y tres; Hugo, de niño; Baudelaire y Verlaine, nunca. Se conocían partes de España y de Alemania, Holanda quizá; a menudo se conocía Flandes. El atento tropel de aficionados que se apiñaba en el Salón, espectador de la mejor pintura de su tiempo, vivía del Louvre. Baudelaire no vio las obras capitales ni del Greco, ni de Miguel Ángel, ni de Masaccio, ni de Piero della Francesca, ni de Grünewald, ni de Tiziano, ni de Hals... , ni tampoco de Goya, a pesar de la Galería Orléans... Sus «Faros»¹ comienzan en el siglo XVI.

¿Qué había visto? ¿Qué habían visto, hasta 1900, aquellos cuyas reflexiones sobre el arte siguen siendo para nosotros reveladoras o significativas, y de los que suponemos que hablan de las mismas obras que nosotros, que sus referencias son las nuestras? Dos o tres grandes museos y las fotos, estampas o copias de una escasa parte de las obras maestras de Europa. La mayoría de sus lectores, menos aún. Existía entonces, en los conocimientos artísticos, una zona imprecisa, que obedecía al hecho de que la comparación de un cuadro del Louvre y un cuadro de Florencia, de Roma o de Madrid era la de un cuadro y un recuerdo. La memoria óptica no es infalible, y varias semanas separaban muchas veces los estudios sucesivos. Del siglo XVII al XIX, los cuadros, traducidos por el grabado, se convirtieron en grabados; conservaron (relativamente) su dibujo y perdieron su color, sustituido —no mediante copia sino mediante interpretación— por su expresión en blanco y negro; perdieron también sus dimensiones y adquirieron márgenes. La foto en blanco y negro, en el siglo XIX, no fue sino un grabado más fiel. El aficionado de entonces conoció los lienzos como nosotros conocimos los mosaicos y las vidrieras hasta la guerra de 1940...

Hoy día un estudiante dispone de reproducciones en color de la mayor parte de las obras magistrales, descubre numerosas pin-

¹ «Los Faros» es el título de un poema de Charles Baudelaire incluido en sus *Flores del mal* (Madrid, Cátedra, 2006, pág. 103) en el que habla de diferentes pintores [N. del ed.].

turas secundarias, las artes arcaicas, la escultura india, china, japonesa y precolombina de las épocas antiguas, una parte del arte bizantino, los frescos románicos, las artes salvajes y populares. ¿Cuántas estatuas se habían reproducido en 1850? Nuestros álbumes han encontrado en la escultura —que la monocromía reproduce más fielmente que los cuadros— su ámbito privilegiado. Uno conocía el Louvre (y algunas de sus dependencias) y lo recordaba como podía; nosotros disponemos, para suplir los fallos de nuestra memoria, de más obras importantes de las que podría contener el mayor museo.

Porque se ha abierto un Museo Imaginario, que va a llevar al extremo el incompleto cotejo impuesto por los auténticos museos: en respuesta al llamamiento de estos, las artes plásticas han inventado su imprenta.