

Agustín R. Díez Fischer

Universidad de Buenos Aires/CONICET

Hacia una reinterpretación del Museo Imaginario: fotografía y materialidad de la obra de arte

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo proponer una lectura contemporánea de *El Museo Imaginario* (1947, 1951, 1965) de André Malraux. De este modo, plantearemos un abordaje que se diferencie de las interpretaciones tradicionales que ha tenido este texto como antecedente de los procesos de circulación de la imagen artística a través de la fotografía digital en Internet. Puntualmente, partiendo del análisis de las consideraciones del cuerpo de la obra de arte en el trabajo de Malraux, propondremos una doble hipótesis sobre su perspectiva: en primer lugar, la transformación que la fotografía operó en la reproducción de obras de arte no puede desvincularse, para Malraux, del cambio radical que tuvo lugar en la pintura moderna durante las últimas décadas del siglo XIX; en segundo, estos cambios no se circunscribieron al problema de la imagen y su circulación sino que implicaron modificaciones radicales en las nociones de cuerpo y materialidad de la obra de arte.

Palabras clave

Museo imaginario– Arte Contemporáneo– Fotografía– Imagen– Cuerpo– Materialidad

Towards a Reinterpretation of the the Museum without Walls: Photography and the Materiality of the Artwork

Abstract

The aim of this article is to propose a contemporary reading of *The Museum without Walls* (1947, 1951, 1965) written by André Malraux. We support an approach that differs from the traditional interpretations this text has had as

a precursor of the circulation of the artistic image through digital photography on the Internet. Starting with an analysis of the body of the work of art on Malraux's text, we propose two hypotheses about his perspective. Firstly, the photographic transformation developed in the reproduction of artworks is inseparable from the radical change that took place in Modern Painting during the last decades of the nineteenth century. Secondly, these modifications were not limited to the problem of image and circulation but involved radical changes in the notions of body and materiality of the artwork.

Key words

Imaginary Museum– Contemporary Art– Photography –Image –Body– Materiality

(Recibido: 01/06/2013 Aprobado: 02/08/2013)

INTRODUCCIÓN

La referencia constante a Malraux en diversos círculos, tanto académicos como de divulgación, encuentra su justificación en una lectura de su Museo Imaginario como profética anticipación de las condiciones actuales de Internet.¹ En este sentido, la imagen digital posibilitaría configurar un acervo potencialmente infinito de reproducciones de obras de arte que, a diferencia del proyecto de Malraux, separaría definitivamente a la fotografía del libro como su formato específico de circulación.² En nuestra actual cultura visual, el Museo Imaginario alcanzaría entonces una nueva fase en su transfiguración como Museo Virtual. Esta interpretación, completamente relevante, se ha construido sin embargo a partir de una doble priorización. En primer lugar, sustenta su lectura en las consideraciones realizadas por Malraux en las primeras secciones de su texto y, en segundo, pondera el carácter de imagen al tiempo que desestima un interés por la materialidad de la obra de arte.

Existen, en cambio, otras perspectivas que problematizan esta extrapolación del Museo Imaginario a la situación artística contemporánea. En este sentido, Hans Belting ha sostenido que lo que Malraux desarrolla en su texto es la configuración de un *World Art* vinculado

¹ Véase como ejemplo de este tipo de abordaje: Battro, Antonio, "Del Museo Imaginario de Malraux al museo virtual", FADAM Federación Argentina de Amigos de Museos, *Xth World Congress Friends of Museums*, Sydney, September 13-18, 1999: <http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>

² Esta perspectiva ha priorizado la noción de "imaginario". En francés, así como en español, se establece un vínculo etimológico entre los conceptos de *image* e *imaginaire*, definidos respectivamente por *Le Robert* como "*reproduction visuelle d'un objet réel*" y como "*qui n'existe que dans l'imagination, qui est sans réalité*".

al desarrollo del paradigma de la estética moderna donde las diversas producciones serían incorporadas a partir de un acercamiento formalista.³ La situación actual estaría caracterizada por la emergencia de un *Global Art*, opuesto al anterior en tanto se construye a partir de la desarticulación de aquel paradigma que había constituido a la historia del arte como disciplina.

Sin embargo, la recepción del texto de Malraux lejos ha estado de ser homogénea. En este sentido, uno de sus primeros comentarios en Latinoamérica, realizado en la *Estética operatoria en sus tres direcciones* de Luis Juan Guerrero, resulta significativo no sólo por distar apenas un sólo lustro entre su escritura y la publicación del texto de Malraux sino por el tipo de abordaje que realiza sobre el pensamiento del francés.⁴ Si bien en este artículo no podemos detenernos en las diferencias y particularidades de cada una de las perspectivas, resulta interesante como Guerrero remarca la relación concordante entre la metamorfosis que se genera en los procesos artísticos y las etapas de desarrollo de la reproducción mecanizada de la obra del arte. Identificará claramente cómo estos cambios han transformado la mirada contemporánea sobre las obras del pasado, configurando un nuevo e inédito acercamiento hacia ellas.

En este trabajo, partiendo parcialmente de la diferencia entre *image* y *picture*, propondremos una interpretación del texto que se centre en

³ Belting, Hans, “Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate”, en Belting, H./Buddensieg, Andrea (eds.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, pp. 38-73.

⁴ Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones, I: Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, pp. 25-75; reed.: estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía, UNSAM-Edita/Biblioteca Nacional, Las Cuarenta, 2008, pp. 111-161.

el segundo término, realizando un análisis de las consideraciones del autor sobre la noción de cuerpo de la expresión artística.⁵ La hipótesis general de nuestro texto sostiene que no es posible comprender la dimensión de la transformación que la fotografía operó en la reproducción de obras de arte si se la desvincula del cambio radical que tuvo lugar en la pintura moderna durante las últimas décadas del siglo XIX. No sería una invención técnica la causa de la irrupción de imágenes de distintos lugares y épocas dentro del museo de Malraux sino simplemente su medio principal.

En un marco más específico afirmaremos que estas transformaciones no se circunscriben al problema de la imagen y su circulación sino que implican cambios radicales en las nociones de cuerpo y materialidad de la obra de arte. A los efectos de nuestro análisis, sostendremos que se presenta en Malraux un doble vector fundamental e inseparable: al momento en que la fotografía lleva a cabo un proceso de des-corporización de la obra de arte en su reproducción, la pintura moderna realiza el camino contrario explicitando su propia materialidad.⁶

⁵ La diferencia en idioma inglés entre *image* y *picture* es recuperada en tanto permite hacer la distinción entre una noción de carácter más inmaterial –*image*– y otra donde pervive una referencia a la materialidad –*picture*–. El término alemán *Bild* no permitiría esta distinción que sí es parcialmente posible en chino en los usos del *tu* y el *xiang*. Véanse sobre este tema las discusiones en Naef, Maja/Elkins, James (ed.), *What is an image?*, State College, The Pennsylvania State University Press, 2011.

⁶ Una reinterpretación de la obra de Malraux en los términos que plantearemos no puede verse como separada de las transformaciones recientes en las disciplinas que estudian los fenómenos artísticos. Sucintamente, pueden identificarse en los últimos años un acercamiento al estudio de la materialidad de la obra de arte que, desde el abordaje visual, ha mutado hacia un interés por las percepciones olfativas, táctiles e incluso auditivas. James Elkins, quien ha trabajado particularmente esta perspectiva, ha identificado al menos tres desafíos para los historiadores del arte: los condicionamientos de la utilización de un lenguaje de raíz fenomenológica; el “miedo a la materialidad” en tanto espacio donde se reconocen los límites de una escritura y el desafío

PRESUPUESTOS ANALÍTICOS

Antes de continuar es necesario definir a qué llamaremos cuerpo y materialidad. No será el objetivo de este trabajo acercarnos a las imágenes del cuerpo, elemento investigado en abundante bibliografía⁷, sino al cuerpo de las imágenes. Esta perspectiva, que ha sido asumida reiteradamente desde la investigación sobre los medios⁸, implica plantear un interés por el objeto físico portador de la imagen.⁹ Cuando utilicemos la noción de cuerpo nos referiremos a la obra artística como objeto, un término que incluye tanto a la materialidad, en el sentido definido en el siguiente apartado, como al soporte –el bastidor en la pintura al óleo, el muro en el fresco, etc.- no sólo en su cualidad física sino, tal cual lo ha establecido Hans Belting, en sus formas y desarrollos temporal-históricos.¹⁰ Un caso fundamental de estos procesos lo representa la aparición del cuadro de caballete en tanto posibilita el nacimiento mismo del museo.¹¹

que presenta la temporalidad pausada que requiere el trabajo sobre la materia pictórica. Véase Elkins, J., “On Some Limits of Materiality in Art History”, *Das Magazine des Instituts für Theorie*, 12, 2008, pp. 25-30.

⁷ Véase, por ejemplo, Schaeffer, Jean-Marie, “El cuerpo es imagen”, en *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*, prólogo, traducción y edición: Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2012, pp.101-116.

⁸ Cf. Verón, Eliseo, *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Norma, 2001.

⁹ La distinción entre objeto portador e imagen es meramente analítica a los efectos de este trabajo, no se quiere recuperar aquí una posición dualista de abordaje. Para estos temas, cf. Schaeffer, J.-M., “¿Objetos estéticos?”, en *Arte, objetos, ficción, cuerpo, op. cit.*, pp. 47-77 y, en general, Belting, H., *Antropología de la imagen*, traducción de Gonzalo María Velez Buenos Aires, Katz, 2012.

¹⁰ Belting, H., *Antropología de la imagen, op. cit.*, p. 28.

¹¹ Con respecto a este tema, véase especialmente Stoichita, Victor, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura moderna*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

El concepto de materialidad se entenderá, en cambio, como los elementos dispuestos sobre la superficie pictórica, incorporados al medio portador. Este será el rol que cumplirá el óleo en la pintura de caballete o la cal y los pigmentos en la pintura al fresco, teniendo también ellos una historia específica no sólo en su vinculación con el soporte sino en sus tipos de aplicación –pinceles, espátula, etc.-. En la pintura moderna tendrá lugar, según Malraux, un cambio radical y fundamental en el rol de la materialidad pero no en el soporte mismo de la pintura, perviviendo –por lo menos hasta la llegada de las llamadas vanguardias históricas- el cuadro de caballete.

La segunda consideración necesaria a destacar es que Malraux entiende el cuerpo de la obra de arte desde una perspectiva diacrónica atravesada por diversas transformaciones históricas. No se trata de una noción estática sino eminentemente dinámica cuyos cambios afectarán directamente, para Malraux, al papel del arte en la sociedad de su tiempo. Es aquí donde radica, por ejemplo, la diferencia clave entre la perspectiva del Museo Imaginario y las consideraciones de Jean-Paul Sartre en *Lo Imaginario*¹².

El objeto real se presenta, en el pensamiento de Sartre, como completamente diferenciado de la posibilidad de apreciación estética. Por el contrario, sólo es posible gozar verdaderamente de un rojo si y sólo si éste es aprehendido como parte de un irreal y no como cuadro, lienzo o capas reales de pintura.¹³ El objeto estético es siempre un irreal diferenciado del objeto real que se constituye, en todo caso, como un *analogon* material de la imagen mental. Incluso con la irrupción de la pintura abstracta, donde la referencia a la explicitación de la materia-

¹² Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, traducción de Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 1976.

¹³ *Ibid.*, p. 243.

lidad resulta un discurso capital, para Sartre pervive completamente esa referencia a lo irreal, siendo la única particularidad en este caso que se trata de un conjunto irreal de cosas nuevas que no serán nunca vistas en la realidad.

EL CUERPO EN EL MUSEO

La primera consideración sobre el cuerpo de la obra de arte en *El Museo Imaginario* de Malraux no es enunciada en el texto mismo, sino a partir de las dos únicas imágenes de lugares de exhibición reproducidas estratégicamente al inicio de la obra: *El archiduque Leopoldo en su galería de pinturas de Bruselas* (c. 1651) de David Teniers (Imagen 1) y una fotografía de la *National Gallery* de Washington (Imagen 2). Ambas ilustraciones pueden ser leídas en sucesión, siendo el Museo Imaginario el último eslabón de una cadena iniciada por la obra de Teniers.¹⁴ Rosalind Krauss ha propuesto una lectura conjunta de estas dos ilustraciones afirmando que, en el primer caso, se mostrarían los parámetros del gusto europeo a partir del medio –la pintura al óleo– y una norma estética –el clasicismo europeo, fundamentalmente el arte italiano–¹⁵ mientras que, en el segundo, se estaría ya en presencia del museo dispuesto a partir del eje del estilo personal de un artista. La elección de las pinturas del Greco no es casual: ellas habrían permanecido excluidas de la colección del Archiduque.¹⁶ Así, la ruptura final del primer canon posibilitaría, en la revolución estética operada a

finales de siglo XIX, la incorporación no sólo del toledano sino de todo tipo de obras pertenecientes a diversos períodos y latitudes.

La inclusión de la obra de David Teniers resulta sumamente significativa. Malraux podría haber elegido un gabinete –un género en sí mismo– de artistas como los Francken o Willem van Haecht, pero decide sin embargo colocar una reproducción del pintor que supo realizar uno de los antecedentes más paradigmáticos de su Museo Imaginario. En 1660, Teniers publicó el *Theatrum Pictorium*, el primer catálogo ilustrado de una colección privada, conformado a partir de las obras pertenecientes al Archiduque. Realiza, para ello, 243 reproducciones al óleo en formato 17 x 25 cm de las pinturas más importantes, que luego serían usadas para realizar las copias exactas en grabado. Ese catálogo, traducido en cuatro idiomas, será la primera experiencia de Museo Imaginario, en tanto proyecto editorial, realizado, por ejemplo, un siglo antes de *La Gallerie Electorale de Dusseldorf* (sic).¹⁷

No obstante, Malraux construye, a partir de la inclusión de estas dos ilustraciones, oposiciones y transformaciones más complejas. La diferencia entre la colección personal frente a la pública o la acumulación –potencialmente infinita sugerida en la puerta abierta– y la disposición regulada son sólo dos aspectos de esta relación.¹⁸ Si nuestro interés se centra en las consideraciones de Malraux sobre el cuerpo de la obra observaremos que estas dos imágenes resultan premonitorias

¹⁴ Estas dos imágenes están particularmente relacionadas, no sólo por tratarse de espacios de exhibición sino incluso por la relación que puede establecerse, por ejemplo, entre el piso similar que se ve en ambos lugares.

¹⁵ Se ven en ella cuarenta y nueve pinturas. Cinco son flamencas, una alemana y una española; las restantes treinta y nueve son italianas, la mayoría de venecianos.

¹⁶ Krauss, Rosalind, “Postmodernism’s museum without walls”, en Greenberg, Reesa et al. (ed.), *Thinking about exhibitions*, London/New York, Routledge, 1996, pp 341-348.

¹⁷ Cf. sobre este tema: Van Claerbergen, Ernst Vegelin (ed.), *David Teniers and the Theatre of Painting*, London, Courtauld Institute of Art Gallery, 2006.

¹⁸ Incluso si pensamos al Museo Imaginario como el tercer elemento, podríamos considerar una interpretación construida a partir de un sentido topográfico: del primer mundo nos trasladamos hacia una nueva visión en la Norteamérica moderna para finalmente concluir en el espacio desterritorializado del libro y sus reproducciones fotográficas del Museo Imaginario.

de lo que luego encontraremos en el texto.

En primer lugar, al fragmentar la obra de Teniers, Malraux corta abruptamente los cuadros colgados en la galería de Leopoldo. Se trata de cuerpos fragmentados, seccionados, aspecto que será fundamental en sus consideraciones sobre la fotografía. En segundo lugar, ambas imágenes presentan una posición completamente opuesta en relación a la obra de arte: la *National Gallery* muestra, al contrario de Teniers, cuerpos inaccesibles. La explicación es eminentemente visual y se fundamenta en el rol que cumplen el paño sobre la Santa Margarita de Antioquía de Rafael Sanzio y la valla de terciopelo en el museo en Washington.¹⁹ Si el primero implica la posibilidad de contacto real, físico y táctil, con la obra, el segundo es la inaccesibilidad total del propio cuerpo de la pintura, reforzado por la ausencia en esta última imagen de figuras humanas. Si se considera, como planteamos al comienzo del apartado, estas dos ilustraciones como participando de una sucesión, podríamos ver que Malraux propone un recorrido que culmina con un cuerpo, ahora sí, completamente inaccesible –como cuerpo, no como imagen– a partir de su reproducción fotográfica.

Pero al contrario de lo que podría pensarse, no sólo el Museo Imaginario nace a partir de una transformación en el cuerpo de la obra –sobre la que volveremos en el siguiente apartado– sino que esa misma institución, en su forma histórica, también surgió a partir de un cambio similar. Dice Malraux: “Así el museo, nacido cuando solamente el

cuadro de caballete representaba la pintura viva, resulta ser museo, no del color sino de los cuadros; no de la escultura, sino de las estatuas”²⁰.

Es decir, tanto las colecciones privadas como los museos nacionales son posibles sólo al momento en que el cuerpo de la obra se convierte en un cuerpo móvil. El proceso de recontextualización de la obra de arte, ese “efecto museal” en términos de Svetlana Alpers²¹, nació sólo cuando fue posible que la pintura asuma la posibilidad de su transporte: “La obra de arte había estado ligada a algo: la estatua gótica a la catedral, el cuadro clásico a la decoración de su época; pero no a otras obras de espíritu diferente; al contrario, había estado aislada de ellas, para ser más apreciada”²². Claramente no será sino hasta la irrupción de la fotografía cuando esto cobre una dimensión, como también lo ha señalado Rosalind Krauss, que supere al “gesto imperialista” del museo de sacar la obra de su contexto original²³.

Curiosamente, André Malraux no hace referencia a las disputas detrás de la apropiación del cuerpo de las obras de arte, elemento que ha cobrado gran relevancia a partir, por ejemplo, de las extranjerizaciones de patrimonio en el paisaje museal global contemporáneo. Estas atraviesan todos los fenómenos analizados por el autor, incluso en la conformación de las colecciones del siglo XVII en los Países Bajos, como la representada por Teniers, existía detrás el enfrentamiento

¹⁹ La primera obra es atribuida a Rafael y su taller, encontrándose actualmente en mal estado de conservación a raíz del paso de la tabla a la tela que se ha realizado. Préstese atención que el propio Archiduque está mirando la obra. Ese paño no es colocado casualmente, Teniers lo repite en diversas representaciones de la galería del archiduque en la misma posición. Probablemente se trate de una cuestión de ambientación o, en todo caso, de hacer una referencia a que el cuadro ha estado guardado y es “puesto a la vista” en la galería (agradezco la colaboración del Miguel Ángel Navarro para estas consideraciones).

²⁰ Malraux, André, *Las voces del silencio. Visión del arte*, traducción de Damián Carlos Bayón y Elva de Lóizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 13.

²¹ Alpers, Svetlana, “The museum as a way of seeing”, en Karp, Ivan (ed.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.

²² Malraux, A., *Las voces del silencio, op. cit.*, p. 12.

²³ Krauss, R., “The ministry of Fate”, en Hollier, Denis (ed.), *A New History of French Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 1000-1006.

entre católicos y protestantes por el estatuto de la imagen.²⁴ No resulta descabellado justificar esta ausencia a partir de que probablemente Malraux habría considerado a la fotografía como la posibilidad concreta de la superación de estas disputas.

Pero antes de su llegada, hay un segundo modo en que el cuerpo aparece en la conformación de las colecciones y los museos. En esta alternativa, la obra se asume como objeto ausente “¿Cómo dejaría de llamar a todo lo posible, esa mutilación de lo posible?”²⁵. Este elemento resulta esencial en tanto circunscribe las posibilidades de comparación al conjunto mínimo de obras dispuestas en esa colección o a aquellas a las que la memoria podía convocar. Al mismo tiempo en que el cuerpo se convierte en móvil, cuando entra a formar parte del museo queda tan asociado a su nuevo contexto como lo estaba antes a su lugar original. Es así como, dirá Malraux, lo que verdaderamente completaba y posibilitaba una comparación -aunque imperfecta- era el viaje artístico. El *Grand Tour* compensaba la inmovilidad de la imagen con la movilidad del espectador:

¿Qué habían visto? ¿Qué habían visto, hasta 1900, aquellos cuyas reflexiones sobre el arte siguen siendo para nosotros reveladoras o significativas, y de quienes suponemos que hablan de las mismas obras que nosotros; que sus referencias son las nuestras? Dos o tres museos, y las fotografías, grabados o copias de una pequeña parte de las obras maestras de Europa. La mayor parte de los lectores, menos todavía. Había entonces en los conocimientos artísticos una zona vaga que dependía de que la confrontación de un cuadro del Louvre y la de un cuadro de Madrid o de Roma fuera la de un cuadro y la de un cuadro.²⁶

²⁴ Para este tema, véase Stoichita, Victor, *La invención del cuadro, op. cit.*

²⁵ Malraux, A., *Las voces del silencio, op. cit.*, p 13.

²⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

El grabado, en este sentido, no podía cumplir el rol que luego asumirá para sí la fotografía, las transformaciones que operaron en su desarrollo no alcanzaron la dimensión del aparato fotográfico: conservaban el dibujo pero perdían el color al que transformaban, por interpretación, en blancos y negros. Tampoco los museos de copia podían asumir ese lugar ya que no contaban con “el virus que disgrega todo en beneficio del estilo, y que proviene de la reducción, de la ausencia de volumen a menudo; y siempre de la proximidad y de la sucesión de las láminas, que hacen vivir un estilo”²⁷. Recién a partir de la fotografía las obras asumirán su *verdadera noción de estilo*, transformando los términos de comparación, términos que se habían mantenido primero en el marco de una belleza ideal y luego del modelo de la pintura italiana.

FOTOGRAFÍA, MUSEO Y CUERPO

Los cambios introducidos por la imagen fotográfica operaron también en una transformación sobre el cuerpo de la obra de arte. Este aspecto ha sido analizado en abundancia no solamente por el propio Malraux sino por multiplicidad de textos sobre teoría de la fotografía. Podríamos sin embargo dividir un momento fotográfico y otro post-fotográfico para evaluar la forma en que se modifica y transforma el cuerpo de la obra de arte.

El primer momento sería aquél que se configura al instante de la toma, por decisiones del propio fotógrafo con respecto a la pintura o la escultura fotografiada. Estos aspectos suponen elementos propios del medio fotográfico en tanto se transforman tanto las dimensiones de la imagen en su traslado a la copia fotográfica como los colores de la reproducción –ya se trate de una película blanco y negro o color-. Puntualmente al momento de la foto, entrarían en juego las manipu-

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

lación de la luz, el ángulo de la cámara o el encuadre de la misma. Si la primera ruptura de la obra tenía lugar cuando el museo descontextualizaba el objeto, en este caso, la fotografía también quiebra su unidad al convertir a su cuerpo en cuerpo fragmentado:

El encuadre de una escultura, el ángulo desde el cual es vista, una iluminación estudiada sobre todo, dan un acento imperioso a lo que no había sido hasta entonces más que sugerido. Además, la fotografía en negro “acerca” los objetos que representa, por poco emparentados que estén. Una tapicería, una miniatura, un cuadro, una escultura y una vidriera medievales, objetos todos muy diferentes, reproducidos en una misma página, se vuelven parientes. Han perdido el color, la materia (la escultura algo de su volumen) las dimensiones. Han perdido casi todo lo que les era específico, en beneficio de su estilo común.²⁸

Pero estas transformaciones no serían significativas si no operaran en el momento post-fotográfico de la circulación de la imagen. En primer lugar, la foto se transforma al conformar el formato álbum que no sólo modifica la obra, por ejemplo en su dimensión, sino que constituye al fragmento mismo en una obra de arte²⁹. En segundo, el cuerpo de la obra es jerarquizado no sólo como fragmento sino a partir de la valorización de otras expresiones visuales:

El fragmento, valorizado por su presentación y por una iluminación escogida, permite una reproducción, que no se cuenta entre los más humildes habitantes del museo imaginario; le debemos los álbumes de paisajes primitivos, hechos de detalles de miniaturas y de cuadros; las pinturas de vasos griegos presentadas como frescos; el empleo, hoy general en las monografías, del detalle expresivo.³⁰

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

Desde la tapicería a la miniatura o el vitral, la historia del arte que, desde hace un siglo, dirá Malraux, es la historia de lo que es fotografiable, podrá valorizar todo ese conjunto de producciones que se encontraban por fuera de los cánones del museo. Supera de este modo la circunscripción a la pintura de caballete que había sido el eje de las colecciones hasta el siglo XIX.

Resulta significativo que este tipo de transformaciones que operan a partir de la irrupción de la fotografía tiene antecedentes, aunque de distinta dimensión, en la propia historia del arte. Aquí Malraux se interesará, por ejemplo, en las transformaciones en la materialidad de las obras, sus procesos de deterioro, y cómo éstos han conformado nuestra propia visión sobre las obras de arte, creando un verdadero “arte ficticio”³¹. Ellas se presentan como doblemente amputadas, de su contexto imposible de reponer, y de sus materialidades originales. A su vez, también las mutilaciones han sido recolectas en función una determinada orientación, su conservación y selección no será azarosa. Si lo pensamos de este modo, podríamos considerar a la fotografía como un paso más, radical, de los procesos de transformación en el cuerpo de las obras:

La reproducción nos proporciona la escultura mundial. Ha multiplicado las obras maestras reconocidas, promovido a su rango a un gran número de otras obras, y llevado a algunos estilos menores hasta su prolongación en un arte ficticio. Por ella entra en la historia el lenguaje del color; en su museo imaginario, cuadros, frescos, miniaturas y vitrales parecen pertenecer al mismo dominio. Esas miniaturas, esos frescos, esos vitrales, esas tapicerías, esas placas escitas, esos detalles, esos dibujos de vasos griegos –aun esas esculturas– se han conver-

³¹ “Cuando la pintura que cubría las estatuas románicas de madera nos llega, está transformada por lo menos por una pátina, siempre por la descomposición; y la transformación que aportan una y otra toca su misma naturaleza” (*ibid.*, p. 48).

tido en láminas. ¿Qué han perdido? Su cualidad de objetos. ¿Qué han ganado? El mayor significado de estilo que pueden asumir [...] las figuras pierden a la vez en la reproducción su carácter de objetos y su función, aunque su función fuese sagrada, no son más que talento; no son más que obras de arte; no sería excesivo decir que son instantes de arte.³²

La cita anterior resume los distintos cambios que opera la fotografía sobre las obras. La cualidad de objetos ha sido sacrificada en función del “mayor significado de estilo” que las obras podían tener. Es aquí donde la reproducción fotográfica aporta verdaderamente un cambio fundamental. Será a partir de este momento donde la obra maestra ya no se evalúe en función de su acuerdo o desacuerdo con la tradición o con un ideal de belleza sino como partícipe del continuo de un estilo “de lo específico o del despojamiento del artista con relación a sí mismo”³³. Incluso será fotografiado, dirá Malraux, solo aquello que pueda ser ordenado alrededor de un determinado estilo, rompiendo de este modo las características de los diálogos sobre los que se habían cimentado los museos tradicionales.

Sin embargo, la transformación que tiene lugar en la inserción de la fotografía solo se comprende si se tiene en cuenta la dimensión de la “revolución estética” operada en la segunda parte del siglo XIX. Y el cambio no sólo afectará al arte sino también a las obras que son resucitadas.

PINTURA Y MUSEO

La hipótesis con la cual iniciamos este texto establecía que no se podía comprender la irrupción de la fotografía si no se tomaba en consi-

³² *Ibid.*, pp. 42-44.

³³ *Ibid.*, p. 17.

deración cuales eran las transformaciones aportadas por la pintura moderna. Este eje implicará analizar particularmente la relación entre museo y pintura en Francia a finales del siglo XIX.

Esta perspectiva ha sido abordada por infinidad de artículos y dar cuenta de un análisis completo excedería los fines de este trabajo. Entre las perspectivas más interesantes se encuentra la elaborada por Michael Fried al referirse a la pintura de Manet, protagonista principal también de las transformaciones planteadas por Malraux.³⁴ Su pintura opera, según Fried, a partir de referencias no sólo a la tradición francesa, como escuela nacional, sino a todo el arte europeo, incluidos Velázquez o Rembrandt. Es decir lo que estaría llevándose a cabo es una transformación del universo visual al que la pintura refiere.³⁵ Sin embargo, si bien en Malraux ocupa un lugar central la figura de Manet no es precisamente el conjunto de referencias que pueden encontrarse en su pintura la razón de su posición determinante en la historia del arte.

Para comprender la dimensión de su protagonismo es necesario comprender el esquema de desarrollo que plantea Malraux. La genealogía de expresiones plásticas que elabora comienza en un momento pre-artístico, es decir, cuando la noción de “arte” no estaba todavía definida. Si tomamos la cultura bizantina, dirá Malraux, la pintura, la escultura o el mosaico estaban orientados hacia la revelación de lo sagrado. Ese “mundo sobrenatural” no sólo existía más allá del ellos sino que estas manifestaciones eran una forma más, entre otras, de

³⁴ Fried, Michael, “Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet”, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 3 (Mar. 1984), pp 510-542.

³⁵ “En suma, interpreto las múltiples y a menudo superpuestas referencias de Manet al arte del pasado como prueba del intento a la vez de representar cierta visión de la tradición francesa auténtica y de superar esta tradición en dirección a una universalización o totalización de la empresa de pintura” (*ibid.*, p. 530).

experimentarlo.

Esta función quedará profundamente alterada a partir de la irrupción de Giotto. En él, los hechos representados no dejarán de ser escenas religiosas -la vida de Cristo o de la Virgen- pero serán sobre todo la construcción de una ficción, momentos que podrían haber tenido lugar en la vida real. Es a partir de este momento en que no sólo comenzará a surgir la idea misma de arte sino que Europa empieza a considerar evidente que construir una ficción pictórica, crear ilusión de las cosas representadas, es uno de los objetivos privilegiados del arte.³⁶ Desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII todo el arte se había convertido en ficción: “Después de haber sido el modo de creación de un universo sagrado, el arte plástico fue principalmente durante siglos, el de la creación de un mundo imaginario o transfigurado”³⁷.

Al menos dos transformaciones fundamentales se suman a este cambio. En primer lugar, el arte mismo, otrora subordinado al mundo trascendente, queda ahora circunscripto a la construcción de un mundo ficcional que *solo* tiene lugar en el arte. En segundo lugar, el rol que era ocupado por la fe fue, a partir de ese momento, reemplazado por la poesía a la que, desde el Renacimiento hasta Delacroix, la pintura estaría subordinada en la creación de la ficción como antes lo había estado a la fe en la manifestación de lo sagrado.

Pero la particularidad del arte como construcción de una ficción es que, según Malraux, si la pintura estaba encargada de “adornar las realidades y los sueños” sus valores específicos permanecían subordinados³⁸. Sólo cuando el arte deje de ser medio de la expresión de la ficción, la pintura moderna podrá tener lugar: “era necesario que la pintura se separase tanto de la poesía como de la fe, como de la espe-

ranza de unir al hombre con el cosmos o con las potencias nocturnas”³⁹.

Al momento en que la ficción desaparece, la necesidad de representar un universo tridimensional, el recurso primordial de la ficción, puede ser reemplazada por la pintura en dos dimensiones: el arte moderno se encuentra a las puertas de la abstracción. Es aquí donde la explicitación tanto de la materialidad, en el sentido entendido al comienzo de este trabajo, como de la expresión del artista, cobran su sentido principal a partir, específicamente, de la pintura de Manet.

El fin de la ficción es encarnado en sus obras a través, según Malraux, de la visibilización de los medios específicos de la pintura y la presencia dominante del pintor: “Para que Manet pueda pintar el Retrato de Clemenceau, es necesario que haya resuelto atreverse a ser él todo en el cuadro, y Clemenceau, casi nada”⁴⁰. Se convierte así en un arte que se distancia de su función de relato.

Tanto Goya como Daumier serán para Malraux figuras transicionales donde comience a perfilarse la oposición que la pintura moderna erigirá sobre el museo tradicional, confrontación a partir de la cual la obra de Manet adquirirá toda su dimensión:

Los Jugadores de ajedrez de Manet apenas tienen más significado que la mayor parte de las telas de Manet; pero las caras tienen todavía expresión, y Manet no es por casualidad, antes que nada, un gran pintor de naturalezas muertas. La armonía de esos *Jugadores*, por magistral que sea, pertenece al sistema del museo. Lo que Manet aporta, no de superior, sino de irreductiblemente diferente, es el verde del *Balcón*, la mancha rosa

³⁶ Malraux, A., *Las voces del silencio*, op. cit., p. 69.

³⁷ *Ibid.*, pp. 52-53.

³⁸ *Ibid.*, p. 87.

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 99.

del peinador del Olimpia, la mancha color de frambuesa detrás del corpiño negro en el pequeño *Bar des Folies-Bergère*.⁴¹

En todas estas transformaciones el color ocupará un lugar principal, donde el empleo de relaciones *entre ellos* sustituirá, para Malraux, la armonía de los colores con las sombras para dar nacimiento al uso del *color puro*.⁴² Visualmente queda explicitado cuando incluye una ilustración del *Bar al Folies-Bergère*, Malraux reproduce un fragmento donde queda visible no sólo la materialidad del óleo sino la expresión misma del pintor. Lo que surge en estas obras son evidentemente manchas de color, “cuya materia es una materia pictórica, no representada. El cuadro se convierte en superficie”⁴³.

Es en este momento donde el nuevo museo de la pintura moderna comienza a descubrir aquellas expresiones plásticas que habían permanecido por fuera del sistema tradicional:

Pero con el arte gótico del que el romanticismo no había conservado más que lo dramático y lo pintoresco, el siglo XIX empieza a descubrir Egipto, el Éufrates y los frescos anteriores a Rafael. Descubre el arte toscano “remontándose” del siglo XVI al XV, del XV al XIV; Botticelli en 1850 es todavía un primitivo. Cree descubrir temas y un dibujo –de donde saldrá el prerrafaelismo–; pero descubre la pintura en dos dimensiones.⁴⁴

Estas obras no serían recuperadas en su función, por el contrario, renacían ahora sin el Dios que le había dado su sentido. Es así como el

tiempo las obligaba a convertirse “en obra de arte así como el museo obligaba al crucifijo a convertirse en escultura”⁴⁵. Pero no será solamente la obra antigua la que sea recuperada sino también determinadas producciones de artistas que ya habían sido incorporados al museo. La valorización del esbozo –con su carácter de *non finito*– va a ser un ejemplo paradigmático de redefinición de la mirada en función de determinada expresividad que cobra relevancia por sobre la creación de la ficción⁴⁶. Si esta había desaparecido lo que debía surgir era la materialidad de la pintura, el primado de sus medios específicos:

Las manzanas ya no fueron sobre todo manzanas sino sobre todo colores; al no convertirse ya en ficción, el universo pintado, debía convertirse en pintura; y se hizo este descubrimiento decisivo: que para convertirse en pintura era necesario *convertirse en algo particular*.⁴⁷

Más allá de las relaciones entre las tesis que asume Malraux y las consideraciones clásicas –autonomía del medio, especificidad de la pintura– que establecieron los parámetros de la noción de arte moderno, resulta interesante remarcar aquellos aspectos de su pensamiento que develan particularidades específicas. Hemos establecido una lectura que partía de suponer que al momento en que el cuerpo desaparecía de la fotografía este asumía toda su visibilidad en la práctica pictórica. Dos procesos contemporáneos que posibilitaban, como lo elaboramos anteriormente, el surgimiento de la noción de estilo, ya se refiera

⁴¹ *Ibid.*, p. 101.

⁴² *Ibid.*, p. 102.

⁴³ *Ibid.*, pp. 114-115.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁶ Una de las particularidades de la pintura impresionista está asociada a esa dimensión de “no terminado” que ha sido identificada por varios autores. No tenía el *fini* convencional que las habilitaba a recibir el barniz el día anterior a la inauguración del salón, momento por el que nace el nombre de *vernissage*. Para este tema en particular, véase Robles Tardío, Rocío, *Pintura de humo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2008.

⁴⁷ Malraux, A., *Las voces del silencio*, op. cit., p. 118.

con este término a un movimiento o a un artista en particular. Pero también podríamos pensar que lo que está entrando en juego en el pensamiento de Malraux es una relación que comienza a transformarse entre la particularidad y la generalidad. Si observamos con atención, la obra estaba asociada en su particularidad a un determinado lugar y una función específica, cuando el museo interviene en su doble proceso de descontextualización se comienza a ver esa misma pintura o escultura en relación a un conjunto mayor de objetos. Pero al momento en que esa dimensión de pertenencia opera hacia la generalidad, parecería ser que la pintura, tal cual lo establece el último párrafo citado, debe convertirse en algo particular. Si bien Malraux no profundiza sobre este sentido, resulta interesante como ejemplo de las características del esquema de pensamiento que va elaborando.

Hay un segundo aspecto que complejiza la relación entre las teorías del arte moderno y las tesis del Museo Imaginario. Uno de los puntos paradigmáticos que ha sido atribuido a las interpretaciones del arte moderno ha sido su dimensión teleológica. Pero, en el caso de Malraux, esa dimensión pervive sólo antes del surgimiento de la pintura moderna. Cuando esta se encontraba al servicio de la ficción, los procesos podían considerarse como desarrollos evolutivos hacia la conquista de los recursos específicos de la representación de la tridimensionalidad. Al momento en que la pintura deja de estar a su servicio, en el pensamiento de Malraux, esta teleología pierde sentido y pueden irrumpir las representaciones de distintas épocas y tiempos históricos. Es aquí donde dejaremos pendiente la pregunta en este trabajo sobre la relación entre el Museo Imaginario y los proyectos benjaminianos o warburgianos.

EPÍLOGO

En este trabajo nos hemos propuesto realizar una lectura del museo

imaginario a partir de la forma en que fue pensado el cuerpo de la obra de arte por el teórico francés. Este abordaje buscaba así alejarse de una interpretación habitual que ha privilegiado la noción de imagen por sobre la noción de cuerpo de la obra de arte. Una lectura que, si bien no es errónea, prioriza un aspecto en función de vincular su proyecto con los cambios en la producción y circulación de las imágenes en las actuales condiciones de la cultura visual. Así, su obra es leída directamente como premonitoria o anticipatoria de los procesos de digitalización en la era de Internet.

¿Cómo podría pensarse –nos preguntábamos– que alguien cuya acción política estuvo tan vinculada a la creación de museos, no imaginarios sino reales, y a la importancia de las colecciones y de su circulación dejase de lado la cuestión del cuerpo de la obra? Aquel que había sido detenido por intentar apropiarse ilegalmente de un relieve en Camboya cuando apenas tenía 21 años jamás había sostenido que el Museo Imaginario iba a cancelar la existencia de las instituciones reales o que las iba a reemplazar totalmente.

De este modo, buscamos partir de dos hipótesis fundamentales: en primer lugar, no es posible comprender las transformaciones impulsadas por la fotografía si no se comprende cómo la pintura moderna cambia las características del arte y, en segundo, en ambos procesos se da no sólo un cambio en el nivel de la imagen sino también en el cuerpo mismo de la obra. Las justificaciones y argumentos no se han centrado meramente en el estudio del texto de Malraux sino en cómo utiliza las diversas ilustraciones para sostener sus tesis, siendo particularmente significativas las dos imágenes que abren el Museo Imaginario.

Finalmente, han quedado algunos elementos pendientes que podrían aportar una perspectiva más completa a los aspectos planteados. En

primer lugar, restaría un análisis en profundidad del resto de los textos que componen *Las voces del silencio*, que, si bien no han sido excluidos de nuestro estudio, podrían aportar algunas nuevas dimensiones a este problema. En segundo lugar, un abordaje de este tipo posibilitaría también volver a pensar la influencia de Malraux en el presente, una coyuntura en la que, ante la supuesta accesibilidad total de la imagen artística en Internet, no han dejado de tener relevancia aquellos lugares físicos –museos o colecciones– donde el cuerpo de la obra parece descansar de su infinito deambular.



1. David Teniers. *El archiduque Leopoldo en su galería de pinturas de Bruselas* (fragmento), 1647-1651, Madrid, Museo del Prado.



2. Washington, National Gallery of Art.

BIBLIOGRAFÍA

Alpers, Svetlana: “The museum as a way of seeing”, en Karp, Ivan (ed.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Washington, Smithsonian Institute Press, 1991.

Battro, Antonio “Del Museo Imaginario de Malraux al museo virtual”, FADAM Federación Argentina de Amigos de Museos. *Xth World Congress Friends of Museums*, Sydney, September 13-18, 1999, en: <http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires, Katz, 2012.

—, “Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate”, en Belting, H./ Buddensieg, Andrea (ed.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, pp. 38-73

Elkins, James, “On Some Limits of Materiality in Art History”, *Das Magazine des Instituts für Theorie*, 12, 2008, pp. 25-30.

Fried, Michael, “Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet”, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 3, March 1984, pp. 510-542.

Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres Direcciones*, t. 1: *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956; reed. estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, UNSAM/Edita-Biblioteca Nacional-Las Cuarenta, 2008.

Krauss, Rosalind “Postmodernism's museum without walls”, en Greenberg, Reesa et al. (ed.) *Thinking about exhibitions*, London/New York, Routledge, 1996.

—, “The ministry of Fate”, en Hollier, Denis (ed.), *A New History of French Literature*. Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 1000-1006.

Malraux, André, *Las voces del silencio, visión del arte*, traducción de Damián Carlos Bayón y Elva de Lóizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956.

Naef, Maja/Elkins, James, (ed.), *What is an image?*, State College, the Pennsylvania State University Press, 2011.

Robles Tardío, Rocío, *Pintura de humo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2008.

Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, traducción de Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 1976.

Schaeffer, Jean-Marie, *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Cuatro ensayos sobre estética, prólogo, traducción y edición: R. Ibarlucía, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2012.

Stoichita, Victor, *La Invención del Cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura moderna*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

Van Claerbergen, Ernst Vegelin (ed.) *David Teniers and the Theatre of Painting*, London, Courtauld Institute of Art Gallery, 2006.

Verón, Eliseo, *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires, Norma, 2001.