

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.vi12.445

UN ÁLBUM DE CITAS: EL MUSEO IMAGINARIO DE ANDRÉ MALRAUX

AN ALBUM OF QUOTES: THE IMAGINARY MUSEUM OF ANDRÉ MALRAUX

Rodrigo Bruna

Resumen

En 1947 André Malraux escribió su celebre ensayo *Le Musée imaginaire*, texto a partir del cual el autor convoca a las personas a crear su propio museo aboliendo las limitaciones espaciales y temporales impuestas por la institución museal tradicional. Mediante esta recolección heterogénea de imágenes, Malraux revisita la historia del arte desde una lógica en la que prima la subjetividad del encuadre fotográfico y el álbum como espacio de encuentro azaroso. Bajo esta premisa, el presente artículo busca reflexionar sobre la cita en el campo de las artes visuales y cómo esta se vincula a la noción de museo propuesta por André Malraux. Con este fin, proponemos una metodología que aborde el problema enunciado desde el análisis crítico de fuentes escritas y visuales convocadas en este escrito.

Palabras clave: museo, cita, álbum, artes visuales

Abstract

In 1947 André Malraux wrote his famous essay *Le Musée imaginaire*, a text from which the author calls on people to create their own museum by abolishing the spatial and temporal limitations imposed by the traditional museum institution. Through this heterogeneous

collection of images, Malraux revisits the history of art from a logic in which he prioritizes the subjectivity of photographic framing and the album as a space for a random encounter. Under this premise, this article seeks to reflect on the quote in the field of visual arts and how it is linked to the notion of museum proposed by André Malraux. To propose a methodology that addresses the problem stated from the critical analysis of written and visual sources convened in this writing.

Key words: museum, quote, album, visual arts

Biografía del autor

Rodrigo Bruna (Santiago, 1971). Artista visual e investigador. Doctor en Artes mención Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Historia del Arte, Universitat Autònoma de Barcelona (cotutela internacional). Magíster en Artes mención Artes Visuales Universidad de Chile. Licenciado en Artes mención Artes Plásticas, Universidad de Chile. Actualmente es académico de la Escuela de Educación Artística, Universidad Católica Silva Henríquez. Contacto: rbruna@ucsh.cl

Código de Identificación ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2329-1491>

1. Introducción

En el año 1962 y en medio de la tensa relación existente entre Francia y Estados Unidos, como resultado de la política nuclear de la OTAN, el ministro francés de Cultura André Malraux concreta la petición hecha por Jacqueline Kennedy para exhibir en Estados Unidos la pintura de Leonardo da Vinci: “La Gioconda”.¹ Esta acción diplomática permitió que en 1963 una obra emblemática de la historia del arte cruzara el Atlántico para convertirse en un icono de la cultura de masas. Dicha acción se potenció gracias a los

¹ La obra fue exhibida en el invierno de 1963 primeramente en la National Gallery of Art de Washington y posteriormente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

procesos de reproducción que permitieron la circulación de esta obra fuera de los muros del museo.²

Dieciséis años antes, André Malraux propuso la creación de un museo sin muros al que denominó *Le Musée imaginaire* (1947),³ propuesta mediante la cual el autor invitaba a las personas a crear su propio museo aboliendo las limitaciones espaciales y temporales impuestas por la institución museal tradicional. A partir de la recolección heterogénea de imágenes, el escritor francés buscaba revisitar la historia del arte desde la subjetividad del encuadre fotográfico que el propio espectador escoge y organiza bajo la lógica de un álbum.

En atención a lo expuesto el presente artículo busca abordar el problema de la cita en las artes visuales a la luz de los postulados propuestos por André Malraux para su *Musée imaginaire*. Como una forma de centrar el problema enunciado levantamos algunas interrogantes de inicio que orienten el trabajo: ¿Qué diferencias existen entre la noción de museo de André Malraux y la noción tradicional de museo? ¿Cómo se vincula la práctica de la cita en artes visuales a los postulados del autor francés? ¿Qué elementos nos permitirían afirmar que el museo de Malraux es un álbum heterogéneo de citas?

En conformidad a lo expuesto organizamos este escrito en tres apartados. En primer lugar, proponemos una aproximación a la noción de museo desde una mirada histórica. En segundo lugar, abordaremos las cualidades del *Theatrum Pictorium* de David Tiniers y cómo este se transforma en un antecedente para comprender la noción de museo propuesta por Malraux. En tercer lugar, analizaremos los principios que articulan el *Musée imaginaire* y cómo estos se vinculan al problema de la cita en el campo de la visualidad. Finalmente, planteamos algunas reflexiones que buscan responder a las preguntas iniciales formuladas en este artículo.

² Un ejemplo importante de destacar en este punto es la obra *Thirty Are Better Than One* (1963) pieza de Andy Warhol que evidencia el desgaste del icono leonardesco reproducido como patrón de consumo.

³ El texto fue publicado por primera vez el año 1947 como parte del libro *Psychologie de l'art: Le musée imaginaire*, (Skira, Ginebra). En el año 1952 el escrito fue parte del compendio *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, (Gallimard, París). Finalmente, en el año 1956 la obra se publicó en español como parte del libro *Las voces del silencio: visión del arte* (Emecé, Buenos Aires).

2. El museo: una revisión del concepto

La actual definición de museo que nos otorga el Consejo Internacional de Museos (ICOM) hace mención a: “[...] una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo” (2007, párr. 2). Esta definición no solo sitúa las labores de esta institución, sino también responde a los cambios que ha experimentado la sociedad y la propia institución museal en este último siglo.

Desde un punto de vista etimológico la noción de museo haya su origen en la palabra musa, término que alude a las deidades griegas hijas de Zeus, cuyo templo se denominó museo:

La palabra museo se aplicó a una construcción, en general pequeña, dedicada al culto de las musas, como homenaje y recuerdo de una persona fallecida, especialmente de un poeta. También como derivación, a un lugar donde florecía una actividad poética, musical o sencillamente intelectual, y de ahí que Platón en la Academia y Aristóteles después en el Liceo, se preocuparan de consagrar unos bosquecillos al culto de las musas y de que incluso llegaran a construir un altar o pequeño templo a ellas dedicado, el museo. (Escolar, 2001, p. 70)

Esta construcción de culto evolucionó hasta transformarse en el *Museion* construcción que junto a la biblioteca formó parte del Palacio Real de Alejandría. Este complejo cultural fue erigido por Ptolomeo I Sóter (367 a.C.-283 a.C.) y ampliada por su hijo Ptolomeo II Filadelfo (308 a.C. – 246 a.C.). El principal objetivo del *Museion* era impulsar el desarrollo de la investigación en el campo artístico, científico y literario. Este espacio permitía a los residentes intercambiar sus conocimientos en un ambiente de camaradería que propiciaba el diálogo y el pensamiento libre. Al respecto el investigador Hipólito Escolar (2001) comenta:

El Museo brinda, pues, a sus huéspedes la posibilidad de llevar una vida sin preocupaciones materiales, disponiendo de tiempo para dialogar, la vía socrática por excelencia para llegar

al conocimiento, o para la lectura, la nueva vía facilitada por el desarrollo del libro, así como para dar a conocer sus pensamientos oralmente o por escrito. (p. 74)

Mediante la cita podemos constatar que la investigación (lectura) y la difusión (diálogo) son labores que actualmente cumplen los museos y que se ven complementadas con otras vinculadas al ámbito de la conservación, exhibición y mediación. En igual sentido, podemos señalar que el surgimiento del *Museion* respondió a una elite intelectual que disfrutaba del conocimiento y la cultura que emanaba de una institución sin un fin público, que reproducía las estructuras de poder imperantes.

Desde una mirada más pragmática, la cultura romana da un paso adelante en los derechos culturales de la sociedad, así lo constata la historiadora del arte Aurora León (1986): “[...] Roma, donde se fraguó el valor hedonístico y económico del arte, se produjo un principio de trascendental importancia para la historia del coleccionismo y los museos: dar *utilidad pública* a las obras de arte” (p. 19). De esta manera, se sientan las bases de un coleccionismo fundado en la adquisición de obras griegas y botines de guerra que conformaron los primeros acervos públicos de obras de arte. Esta práctica entre los romanos, al igual que en la actualidad, era un símbolo de poder y riqueza que contrastaba con el espíritu público de un patrimonio artístico que inundaba la capital del Imperio.

A lo largo de la Edad Media fue la iglesia quien resguardó los tesoros eclesiásticos asumiendo el rol propio del museo. Esta labor cambió con la llegada del Renacimiento y el surgimiento de las primeras colecciones de arte de carácter secular, las cuales responden a un gusto burgués que ve en estas un símbolo de estatus y poder. Familias como los Strozzi y los Médici inician las primeras colecciones privadas, las cuales acogen la producción de los grandes pintores y escultores del Renacimiento.

En igual sentido, debemos destacar el surgimiento, durante este periodo, de los tratados de arte y cómo estos impactaron en el conocimiento, enseñanza y valoración de la producción artística.⁴ Dentro de los tratados de la época, merece especial atención el

⁴ Algunos tratados de la época: León Battista Alberti, *De Pictura* (1436); Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura* (1498) y Giorgio Vasari, *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1550).

escrito por Samuel Quiccheberg titulado *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi (1565)*, obra que sienta las bases teóricas de la museología. Quiccheberg, siendo asesor artístico y científico del duque Alberto V de Baviera, realizó este tratado con el fin de analizar los gabinetes de curiosidades (*Wunderkammern*) del duque y su estructura museística. La organización de estos objetos le permitió a Quiccheberg narrar historias a través de las cuales se genera un conocimiento visual del conjunto de piezas coleccionadas.

Durante el siglo XVIII surgen los primeros museos nacionales partir de las colecciones reales y de instituciones privadas: British Museum (1753), Fridericianum de Kassel (1779) y Museum Louvre (1793). Estas colecciones apelaban a su vocación pública y a una labor que buscaba ser garante de un patrimonio que debía ser motivo de investigación, conservación y difusión.

A lo largo del siglo XIX y XX el museo consolidó su acción, intentando llegar a un público más amplio. Esta acción, a primeras luces, se contradice si pensamos en las élites culturales y económicas que motivaron la creación del museo. En atención a este punto Aurora León (1986) afirma:

Por tanto, partimos de un hecho: la aristocracia y la burguesía son las que han permitido la creación del museo que hoy visitamos, un museo actual que, lejos de caracterizarse por una nivelación social y una participación colectiva, sigue siendo el coto cerrado de una clase privilegiada [...] que en un modo o en otro obstaculiza a muchos el acceso a la cultura. (p. 19)

En consideración a este origen y en virtud de nuevos enfoques museológicos surgió, a fines del siglo XIX, el *Metropolitan Museum* (1870) de New York. Este museo potenció un enfoque pedagógico que buscaba acercar las obras a los espectadores, motivando un acceso más democrático al espacio museal; acceso que puso en crisis los preceptos decimonónicos que marcaron el rol de esta institución. En virtud de esta problematización Theodor Adorno (1962) señala:

La expresión alemana “museal” tiene en alemán un aura hostil. Designa objetos respecto de los cuales el espectador no se comporta vitalmente y que están ellos mismos condenados a la muerte. Se conservan más por consideraciones históricas que por necesidad actual.

Museo y Mausoleo no están solo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonios de la neutralización de la cultura. (p. 187)

Adorno en esta cita sintetiza el espíritu de época desde donde André Malraux instala su propuesta visionaria y democrática que empodera al espectador en un nuevo rol en tanto consumidor de imágenes a través los procesos de reproducción en serie. Al respecto podemos afirmar que las obras se abren a un nuevo espacio de circulación donde la editorialidad (catálogos y libros) masifica el acceso a las obras, fuera de los muros del museo. A este respecto creemos importante abordar el papel jugado por uno de los primeros catálogos de obra creado y que inspiró el trabajo de André Malraux, nos referimos a la obra *Theatrum Pictorium* de David Tiniers.

3. Theatrum Pictorium: un catálogo de citas

A mediados del siglo XVII fue creada la obra *Theatrum Pictorium* (1660), primer catálogo ilustrado de obras realizado por el pintor belga David Tiniers (1610-1690). La pieza tuvo como objetivo principal catalogar 243 pinturas italianas que conformaban la colección del archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo. Dicha labor de catalogación se inició en 1651 cuando el archiduque nombró a Teniers como pintor de la corte y conservador de la colección de pintura flamenca e italiana del siglo XVI y XVII.⁵

Antes de abordar las cualidades de este catálogo no puedo dejar de mencionar la obra que motivó la creación del *Theatrum Pictorium*, me refiero a la pintura *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* (1647-51) pieza realizada por David Teniers (*figura 1*) con el fin de documentar pictóricamente parte de la colección. En el cuadro observamos una estancia atiborrada de cuadros donde el príncipe de Habsburgo aparece en compañía de un grupo de cortesanos. A su izquierda vemos a David Teniers

⁵ En la colección se destacan obras de los pintores Hans Holbein, Pieter Bruegel, Jan Van Eyck, Rafael, Giorgione y Tiziano. En 1656 Leopoldo Guillermo de Habsburgo asumió el trono de Austria trasladando su colección a Viena donde actualmente forma parte del *Kunsthistorisches Museum*.

junto al conde Fuensaldaña (Alonso Pérez de Vivero y Menchaca), aristócrata español que gestionó la adquisición de la colección que sirve de tema a la obra.

Entre las obras citadas en este cuadro se destacan dos pinturas de Tiziano; “Diana y Calisto” (1556/1559), “Ninfa y Pastor” (1570/1575) y “Dánae” (1560-1565) que ocupan la parte superior del cuadro. Por otro lado, en la zona inferior observamos el cuadro “Los tres filósofos” (1508/1509) de Giorgione, “Santa Margarita” (1518) de Rafael Sanzio y “Cristo y la Adúltera” (1520) de Tiziano. Los ejemplos mencionados dialogan con el resto de las pinturas conformando un cuerpo de citas que ilustran la tradición pictórica italiana y flamenca (*figura 1*).



Figura 1. David Teniers (1610 - 1690). *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pintura de Bruselas*, 1647 – 1651. Óleo sobre lienzo, 104,8 x 130,4 cm.; Museo del Prado, Madrid, España. (<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/teniers/jan2/1/archduke.html>)

Con posterioridad a esta obra, Teniers se abocó a la realización de un catálogo más ambicioso que diera cuenta pública de la colección del archiduque, de esta forma surgió *Theatrum Pictorium*.⁶ El artista se dedicó a representar en óleo las 243 pinturas italianas que conformaron el catálogo, labor que tenía como finalidad servir de modelo para que el

⁶ Es interesante comentar en este punto el uso de la palabra *Theatrum* por David Tiniers, en tanto representación de un simulacro / engaño que es la propio del lenguaje de la pintura.

equipo de grabadores pudiera realizar las planchas de grabado con las que se reproducirían las obras en el catálogo (*figura 2*).



Figura 2. Theodor van Kessel (1620 - 1696). *Diana y Calisto* (cita de la obra de Tiziano), 1673. Calcografía, 36.1 x 43.2 cm.; Galería Nacional Eslovaca, Bratislava, Eslovaquia. (https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G_11965-97)

La impresión de esta pieza significó un importante aporte a la difusión de la colección del archiduque Leopoldo a un público más amplio. Tras su primera publicación, el catálogo se reimprimió en cuatro ocasiones transformándose en un libro de consulta para artistas y coleccionistas de la época, quienes veían en él no solo un manual orientador del quehacer de los coleccionistas, sino también un catálogo de citas que permitía el acceso, enseñanza y disfrute a los grandes maestros.

André Malraux conocía los alcances de este catálogo, lo que quedó en evidencia al incorporar un fragmento de la pintura que motivó el catálogo de David Teniers. La decisión de incluir esta imagen se entiende como un gesto de reconocimiento por parte de Malraux hacia un coleccionismo de fragmentos y estilos que democratiza la noción museal.

4. Le Musée imaginaire: un álbum de citas

Para el escritor y teórico francés Gérard Genette la cita en el campo de la literatura responde a una relación intertextual, entendiendo esta como: “una relación de copresencia entre dos más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10). A partir de esta relación la cita asume, no solo un carácter “explícito y literal”, sino también convocante de otros autores para el campo literario.

Por su parte la cita en el campo de las artes visuales responde a una acción evocativa a través de la cual se revisitan obras y periodos artísticos que forman parte de nuestro acervo artístico y cultural. Del mismo modo podemos señalar que la cita permite poner en diálogo obras disímiles que proponen nuevas lecturas para quien las observa.

En atención a lo expuesto nos preguntamos: ¿Qué elementos nos hacen pensar que *Le Musée imaginaire* de André Malraux puede ser entendido como un cuerpo de citas? Para dar respuesta a esta interrogante se hace necesario comprender cómo el autor francés concibe la relación entre obra de arte y el museo. A este respecto el autor francés afirma:

El papel de los museos en nuestra relación con las obras de arte es tan importante, que cuesta pensar que no existen, que no hayan existido nunca, allí donde la civilización de la Europa moderna es o fué [sic] desconocida; y que existan entre nosotros desde hace menos de dos siglos. El siglo XIX ha vivido de ellos; de ellos vivimos todavía, y olvidamos que han impuesto al espectador una relación totalmente nueva con la obra de arte. (Malraux, 1956, p. 11-12)

Como consecuencia de esta relación se construye un discurso y una forma de entender la obra en atención a la función que la obra cumple en el museo; el retrato de un emperador colgado en una sala de museo se transforma en un cuadro atribuido a la mano de un gran pintor. A partir de esta constatación podemos mencionar como ejemplo el caso de las pinturas murales del *Ábside de Sant Climent de Taüll* (1123), conjunto que a principios del siglo XX fue trasladado desde el Pirineo catalán al Museo Nacional de Arte Catalán.⁷

⁷ A principios del siglo XX las pinturas románicas del Vall de Boí despertaron el interés económico que generó que algunas de ellas fueran vendidas por los propios párrocos a museos y coleccionistas norteamericanos. Para

En dicho museo esta pieza se convierte en uno de los mejores ejemplos de la pintura románica, dejando de ser la pieza devota cobijada en la iglesia de Taüll. Esta obra, a su vez, convive con otras piezas del periodo que son organizadas a partir de un discurso museográfico que pone de relieve la noción de estilo. A este respecto André Malraux (1956) sostiene:

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. (...) El museo separa a la obra del mundo 'profano' y la acerca a las obras opuestas rivales. Es una confrontación de metamorfosis. (p. 12)

Para Malraux el museo establece un modelo de confrontación de lo diverso con el objetivo de generar una experiencia estética e intelectual con las obras, que es promovida y sistematizada por disciplinas como la estética y la historia del arte.

El conocimiento que suscita la institución museal es ampliado gracias a la masificación de los procesos de reproducción en serie surgidos en el siglo XX y que permitieron el acceso y circulación de las colecciones conservadas en los espacios museales. Un claro ejemplo de los inicios de este proceso fue el ya mencionado catálogo ilustrado de David Teniers, pieza que sin lugar a duda respondió a este afán de circulación del saber y de deleite artístico, afán del cual se hicieron parte eruditos y neófitos.

Desde el siglo XVII hasta el XIX, los cuadros, traducidos por los grabadores, se habían convertido en grabados: habían conservado el dibujo, perdido el color, al que habían sustituido, no por copia, sino por interpretación, su expresión en blanco y negro; habían perdido también las dimensiones y adquiridos márgenes. La fotografía en negro del siglo XIX no fué [sic] sino un grabado más fiel. El aficionado de entonces conoció las telas como nosotros conocemos los mosaicos y los vitrales. (Malraux, 1956, p. 14)

Es mediante la fotografía en blanco y negro que *Le Musée imaginaire* confronta las obras de arte a través de un nuevo sustrato; el álbum. A diferencia de un catálogo, el álbum

evitar esta acción la junta de Museos de Cataluña inició una campaña para proteger y resguardar este patrimonio del arte catalán.

no se rige por criterios de orden taxonómico sino por la propia subjetividad y gusto del coleccionista (*figura 3*). En atención a este punto, podemos señalar que los registros fotográficos de obras utilizados en cada hoja de este álbum unifican el espacio entablando un diálogo que atiende a una unidad formal y estética que emerge de las obras convocadas.

[...] 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 medieval, objetos todos muy diferentes, reproducidos en una misma página, se vuelven parientes. Han perdido el color, la materia (la escultura algo su volumen), las dimensiones. Han perdido casi lo que les era específico, en beneficio de su estilo común. (Malraux, 1956, p. 19)

Esta merma, que genera el registro fotográfico, en relación a las cualidades específicas de la obra de arte se traduce en una pérdida del aura como diría Walter Benjamin (2011) “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra” (p. 42). Esta pérdida se acentúa si pensamos que los registros hechos y recolectados responden a encuadres particulares, que funcionan como citas que recrean aleatoriamente la historia del arte en cada página del álbum.



Figura 3. André Malraux. *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 1952. Registro página del libro, 18 x 23 cm.; París: Gallimard (<http://merzeau.net/wp-content/uploads/2013/06/malraux-figure3.jpg>).

Desde otra arista se hace recurrente establecer vínculos posibles entre una revista de arte y la pieza de Malraux, partiendo de la base que ambas publicaciones buscan la divulgación del conocimiento. A la luz de esta posibilidad, debemos constatar que una

revista trabaja bajo criterios objetivos de carácter editorial; en contraposición el álbum de cita de Malraux opera bajo los criterios subjetivos que buscan generar una experiencia estética-cognitiva a partir de los cruces espacio-temporales surgidos entre las obras. Un claro ejemplo de esta última afirmación son los detalles fotográficos hechos por el escritor francés a las pinturas “La Madona con el niño y dos ángeles” (1465) de Filippo Lippi y “La Gioconda” (1503-1519) de Leonardo Da Vinci. Mediante estos encuadres se levantan posibles lecturas genealógicas en torno a la noción paisaje y su vínculo con la historia del arte. A este respecto Malraux (1956) advierte: “El álbum aísla a veces para metamorfosear (por ampliación), a veces para descubrir aislar en una miniatura de Limbourg un paisaje, para compararlo con otros, y también para hacer de él una nueva obra de arte, a veces para demostrar” (p. 25).

La reproducción fotográfica permitió, bajo la lógica del *Musée imaginaire*, generar nuevos diálogos y jerarquías que consolidaron la noción de estilo entre las obras convocantes. De igual modo este registro fomentó la revisión del patrimonio cultural mediante la cita como una estrategia de lectura visual. A través de esta acción, Malraux (1956) deja de manifiesto el hecho de que “el museo separa a la obra del mundo ‘profano’ y la acerca a las obras opuestas o rivales.” (p. 12). En este sentido podemos afirmar que las piezas convocadas conforman un cuerpo heterogéneo de citas que es plasmando en un álbum de carácter personal/universal que amplía los muros del museo, democratizando el acceso y el conocimiento de las obras. A propósito de esta última idea, Malraux señala que la función pública con la que surge la institución museal es remplazada por una función humanizadora del arte que trasciende el solo disfrute contemplativo. Al respecto debemos señalar que este el álbum de citas se constituye en un dispositivo visual que democratiza el acceso a las obras a través de la elaboración de un relato visual que revisita la historia del arte.

5. Reflexiones finales

La finalidad de *Le Musée imaginaire* de André Malraux nunca fue suplir el rol que juega la institución museal, sino más bien acrecentar su radio de acción, abriendo el museo

a un público más amplio. Esta labor se llevó a cabo gracias a la masificación de la fotografía y de los sistemas de reproducción en serie, dos instancias que permitieron poner en circulación las obras y sus relatos, más allá del espacio museal y de la actitud contemplativa del espectador.

Le Musée imaginaire de Malraux, en este sentido, no se constituye a partir de una colección de originales, sino sobre la base de un conjunto de reproducciones fotográficas hechas de obras emblemáticas de la historia del arte. Dichas imágenes ponen de relieve su condición fragmentaria y heterogénea con el objetivo de potenciar nuevas lecturas que amplían los alcances semánticos de estas obras.

Las piezas de este museo no se exhiben en salas, sino en un álbum que acoge y organiza las diversas imágenes que bajo la estética del blanco y negro se unifican. En este espacio editorial no existe un guión museográfico que oriente el recorrido, más bien existe la voluntad de diálogo y libertad que potencia este álbum de citas.

En consideración a lo expuesto en este artículo nos preguntamos ¿cómo se explica la práctica de la cita en *Le Musée imaginaire*? Esta práctica se explica desde una lectura que revisita la historia del arte desde una mirada que se fundamenta en la discontinuidad, fragmentariedad y heterogeneidad de relatos e imágenes. Del mismo modo este museo pone en diálogo, a través de la práctica de citación, obras disímiles que no solo comparten un mismo espacio, sino también propician nuevas lecturas que interpelan la mirada activa del lector-espectador.

De igual modo, podemos señalar que la mirada visionaria de André Malraux sentó las bases para comprender el impacto generado por los procesos de documentación fotográfica que realizan los museos de sus colecciones. A través de este accionar no solo se estudian y conservan las obras, sino también se permite su acceso y divulgación hacia públicos más amplio. En atención a estas últimas ideas constatamos cómo este álbum de citas sienta las bases de lo que hoy conocemos como museos virtuales, instancias que bajo lógicas museográficas específicas permiten una democratización de la institución museal y sus colecciones.

Referencias

- Adorno, T. (1962). *Prisma. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata
- Consejo Internacional de Museos ICOM. (2007). *Definición de museo*. Recuperado el 30 de mayo de 2021, de ICOM: <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Genette, G. (1989). *La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Malraux, A. (1956). *Las voces del silencio: visión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Escolar, H. (2001). *La biblioteca de Alejandría*. Madrid: Gredos.
- León, A. (1986). *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Catedra.