





El Museo Imaginario del Museo Nacional de las Culturas: una mirada actual

Israel Pérez Quezada*

INTRODUCCIÓN

El Museo Nacional de las Culturas (MNC) ha atravesado por diversas etapas respecto a sus contenidos y discursos hasta llegar a los que se muestran en la actualidad, y de seguro seguirá transformándose con el paso de nuevas ideas antropológicas y museísticas, así como del propio devenir histórico. El presente texto trata acerca de un momento muy específico de este recinto: el tiempo durante el cual permaneció abierto un complejo experimento museológico llamado Museo Imaginario, desde su apertura en 1965 hasta su desmontaje en 1985.

Corría la década de 1960. El nuevo Museo Nacional de Antropología de Chapultepec abrió sus puertas un 17 de septiembre de 1964, y el edificio ubicado en la calle de Moneda 13, a un costado de Palacio Nacional, se encontró en un dilema: transformarse en oficinas de la Secretaría de Hacienda o renovarse como museo. Por fortuna, un grupo de antropólogos, arqueólogos y curadores decidieron continuar la vocación museística del lugar. A la postre, este nuevo recinto se llamaría, a partir de diciembre de 1965, Museo Nacional de las Culturas, enfocado en la antropología de los pueblos del mundo.

Sin embargo, un nuevo elemento ajeno a los parámetros tradicionales de la antropología tocó las puertas de Moneda 13: el Museo Imaginario. Este proyecto de sala, cuya propuesta habría implicado la construcción de un nuevo complejo, surgió del idilio entre Agustín Yáñez, por entonces secretario de Educación Pública, y la idea del Museo Imaginario planteada por el museólogo, filósofo, funcionario y ex miliciano francés André Malraux, expuesta por este último en 1951, en el primer volumen de su obra *Las voces del silencio*.

Patio central del MNC, 2011 **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

¿QUÉ FUE EL MUSEO IMAGINARIO?

El tema del presente artículo no consiste en revisar a profundidad la obra de André Malraux, por lo cual sólo resumiré la propuesta del Museo Imaginario como una búsqueda de “las expresiones de la aventura humana” (Malraux *apud* Shaw y Van Tijen, 1989) o, en palabras de Eusebio Dávalos, entonces director del INAH: “Reunir las obras inmortales del arte de todos los tiempos” (Barba, Olive *et al.*, 1967: 250). Es decir, Malraux buscó algún soporte, en particular fotográfico, donde cualquier persona experimentara la contemplación de las grandes obras de la humanidad de un sólo vistazo, sin la necesidad de dar la vuelta al mundo. En este sentido, el Museo Imaginario sería la culminación de los museos: aquél donde fuera posible admirar la totalidad de las creaciones humanas y mostrar la continuidad entre las grandes obras de arte más allá de las diferencias culturales. Por consiguiente, el nuevo MNC, dedicado a las culturas del mundo, resultó el espacio idóneo para llevar a cabo tamaña empresa, aunque no fue tan sencillo exhibir “la aventura humana” en una sola sala.

En principio, la propuesta de Malraux implicaba mostrar las concurrencias en los estilos y temas de las grandes obras de la humanidad, al privilegiar las confluencias antes que el devenir histórico. Esto llevó a un enfrentamiento entre la contemplación estética y el dato antropológico, una contradicción sumamente controversial durante los años de exhibición del Museo Imaginario. De hecho, los encargados de las visitas guiadas mencionaban las limitaciones de un esfuerzo de tal envergadura: “Desgraciadamente, en una sala de este tipo las obras se presentan aisladas de su contexto cultural, pues se destacan las cualidades estéticas de las obras” (“Reseña”: 26-2).

Tal controversia no sería la única, debido a que otro lastre entró en juego: las reproducciones. Si bien la propuesta de Malraux daba un papel privilegiado a la “reproducción”, sobre la fotográfica, la tradición de los museos y el *statu quo* establecían un canon respecto a la validez de las réplicas y la preferencia por las “piezas originales”. Como cualquiera se imaginaria, habría sido necesario realizar un esfuerzo más allá de las capacidades humanas para encontrar, en un solo espacio, la *Victoria de Samotracia*, la *Tableta del Faraón Narmér* y la *Estela de los Buitres*, por mencionar algunas piezas enmarcadas en el listado de obra de la sala.

Ante la necesidad de exhibir las piezas y la carencia obvia de originales, se decidió elaborar una serie de reproducciones, la mayor parte a cargo del maestro Francisco González Rul (Jiménez, 2014). Esta decisión controversial respaldó, de manera al parecer más casual que causal, la tesis de Malraux acerca de la importancia de la fotografía y las reproducciones en general, pues sólo la “desmaterialización” (Van Tijen, 2005) de la obra de arte otorga la flexibilidad suficiente para ver, organizar y reorganizar las obras en su conjunto y compararlas de la manera que uno prefiera.

ORDENAMIENTO DE LAS OBRAS “DESMATERIALIZADAS”

EN EL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS

El Museo Imaginario del MNC ocupó un lugar privilegiado en la estructura del recinto: la antigua Galería de los Monolitos, espacio construido para la fundición del metal en la antigua Casa de Moneda y, por lo tanto, con una altura considerable. Para adaptarlo, se redujo la altura de la sala en más de un metro y se construyó un cuerpo de cuatro pisos escalonados, a modo de emular la *Maison de la Culture*, ideada y diseñada en 1961 por Malraux, en París (Almanza, 2009: 96-97).

La sala del Museo Imaginario tuvo la siguiente disposición espacial:

Planta baja

- Ala este: Egipto-Mesopotamia, Grecia-Roma, aztecas-incas y Medieval.
- Ala oeste: arte contemporáneo y arte moderno.

Primer piso

- Oriente.

Segundo piso

- Ala este: Renacimiento, barroco y neoclásico.
- Ala oeste: primitivo aztecas-incas (“Museo...”).

Un caso específico que, a mi parecer, resume las soluciones museográficas y museológicas del Museo Imaginario, lo constituyó el redescubrimiento de una serie de negativos en el Archivo Fotográfico del MNC, el cual contiene dos series fotográficas distintas. La primera incluye *La nueva democracia*, fragmento de fresco de David Alfaro Siqueiros; *Tarde de domingo en la isla de Grande Jatte*, de Georges Seurat; una fotografía de un textil paraca; la *Madonna de cuello largo*, de Girolamo Mazzola, *el Parmigianino*; *El hombre en llamas*, fragmento de fresco de José Clemente Orozco; *La renovación perpetua de la lucha revolucionaria*, fragmento de fresco de Diego Rivera; un detalle de *El jardín de las delicias*, del Bosco, y *Olimpia*, de Édouard Manet.

La segunda lista comprendía las siguientes piezas: *Magdalena*, de Pietro Perugino; un detalle del fresco de las cuevas de Ajanta; *Mosaico del emperador Justiniano*; *El Salvador del Ojo de Fuego* de la Catedral de la Asunción en el Kremlin, Moscú; *Autorretrato*, de Durero; *El mercader y su esposa*, de Jan van Eyck; un detalle de la *Huída de Egipto*, de Giotto; un detalle de *La trinchera*, de José Clemente Orozco; un detalle de *Bodhisattva del loto azul*, ubicado en las cuevas de Ajanta; un detalle de la *Madonna con niño en trono*, de Giotto di Bondone; un detalle de *El milagro de la hostia profanada escena 5*, de Paolo Uccello.

¿Qué nos dice esta mezcla heterogénea de estilos, tiempos, fotografías y autores respecto a lo que fue el Museo Imaginario

del Museo Nacional de las Culturas? En principio, refleja lo anteriormente mencionado respecto a la dificultad de mostrar “la totalidad de la aventura humana” y, por otra parte, la importancia de las reproducciones, sobre todo la fotografía.

En cuanto a la dificultad de mostrar un condensado de las creaciones humanas en una sola sala y obtener los resultados esperados por Malraux –es decir, provocar una reacción a partir de la cual el público encontrara las recurrencias y continuidades humanas más allá de las fronteras del tiempo y el espacio– se podría aseverar que no fue una empresa del todo lograda, al menos no de la forma esperada por nuestro autor de *Las voces del silencio*. Afirmo lo anterior en vista de los testimonios que proporcionan los documentos sobre los contenidos de la sala, así como del propio plano del Museo Imaginario.

La obra de Malraux enfatiza en las continuidades existentes entre Europa y Asia. Esto, a mi parecer, no sólo era una discusión académica, pues un autor antifascista como lo era él, que participó de manera activa en las brigadas internacionales durante la Guerra Civil española, buscaba la continuidad humana con la finalidad de llegar a un cierto entendimiento de cada una de las partes que integraban aquel *continuum*. Sin embargo, el tipo de parámetros utilizados en el MNC para explicar el devenir histórico de las culturas terminaba por recurrir a lineamientos geográficos y temporales... Así, la visión antropológica privó sobre la estética.

Un ejemplo claro lo encontramos en el caso del primer piso de la sala, dedicado por entero a las piezas provenientes de Oriente, en tanto que el propio Malraux no descansó en sus intentos por mostrar las continuidades entre este arte y el “desarrollado Occidente”. Este aislamiento, con mucho sentido para una sala antropológica, rompía con los intereses del autor francés, ya que podría decirse que una sala que respetara los parámetros del Museo Imaginario debería desarraigarse de los datos existentes en torno a un determinado conjunto de obras, con la finalidad de darle únicamente un ordenamiento funcional para la comparación de las distintas piezas. Tal desvío sólo evidenció la complejidad para crear un espacio físico donde contener al Museo Imaginario.

Tal complejidad me lleva a preguntar acerca de las reproducciones en el Museo Imaginario, reflexión pertinente no sólo para el recuento histórico de una sala, sino de interés muy actual para la totalidad de las piezas contenidas hoy en el MNC y del universo museológico-museográfico en su conjunto, sobre todo con la profusión de nuevos formatos digitales.

Así, por el momento no atenderé tanto la selección específica de las piezas a exhibir en formato impreso, sino precisamente la elección de ese formato. Los curadores del MNC implicados en el proceso de creación del Museo Imaginario se enfrentaron con una lista de obra basada tanto en el propio listado presentado por Malraux en *Las voces del silencio*, en

El Museo Imaginario de Escultura Mundial –con tres volúmenes editados entre 1952 y 1954–, como en su propia reflexión, derivada de la lectura de los materiales del autor francés: básicamente, aquellas piezas que lograran el canon dado por Malraux acerca de las grandes obras de la humanidad y que fueran funcionales para la comparación más allá de los datos históricos. En este contexto, la reproducción, en particular la fotográfica, apareció como un recurso pedagógico, museológico, museográfico y estético por demás eficaz, dadas las características físicas de la sala ya mencionadas.

Por una parte, es cierto que una pieza original siempre contendrá aquel “aura” de la cual habla Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Malraux y quienes han desarrollado esta estrategia ante las obras de arte nos presentan a la reproducción no como una copia en búsqueda del engaño, sino una “desmaterialización”, la cual nos puede llevar a entender de una manera más completa la obra presentada.

Para ser claros: lo planteado por Malraux en su Museo Imaginario y experimentado en los viejos talleres del MNC y en otros recintos dedicados a la reproducción conlleva una investigación material de las piezas a duplicar, lo cual puede arrojar datos harto importantes para la búsqueda de datos históricos acerca de las mismas. Esto tal vez sea más notorio en el caso de la reproducción de esculturas –quizá por eso Malraux dedicó gran parte de sus indagaciones a esta técnica de producción artística–; sin embargo, la fotografía también aporta buena información, como el propio redescubrimiento de la caja de negativos mencionada líneas arriba.

La metodología que utilicé para encontrar cuáles eran las obras de la caja de negativos –el único negativo con referencia era la fotografía de *El milagro de la hostia profanada escena 5*, de Paolo Uccello– fue la comparación. Digitalicé los negativos y los revelé de la misma manera. Acto seguido me dediqué a comparar las imágenes con bases de datos de pinturas y esculturas. Este método me permitió encontrar los nombres, al tiempo que obtuve una gama de resultados muy interesantes, pues la comparación digital dio como resultado una muestra de piezas muy parecidas a lo que buscaba, algunas de las cuales, como *El Salvador del Ojo de Fuego*, difieren por mucho en tiempo y espacio a la imagen que buscaba.

Esto, que es muy sencillo de realizar en tiempos de la casi total digitalización de las piezas de arte, a mi parecer revela los resultados buscados por Malraux en el afán de encontrar las recurrencias entre las creaciones humanas. Por dar un ejemplo, al comparar el detalle de *El jardín de las delicias*, la mayoría de los resultados obtenidos tenían que ver con arte naïf y surrealismo, lo cual dificultó la búsqueda en un principio; sin embargo, aporta información respecto a regularidades no tanto pensadas como continuidades históricas, sino de resoluciones técnicas parecidas ante problemas distintos.



Reproducción de escultura de Henry Moore para el Museo Imaginario **Fotografía** © Archivo Histórico del MNC, Joaquín Vega

Estas aportaciones, aunadas a la comprobada emoción generada por las piezas reproducidas —el grueso del público no deja de admirarse de piezas como la *Victoria de Samotracia*—, pone de manifiesto la importancia de una técnica y una teoría que, en mi opinión, se deberían recuperar.

De esta manera, para construir un Museo Imaginario no es muy importante encontrar los parecidos o las continuidades históricas entre *La nueva democracia* y *El jardín de las delicias*, sino entender que, más allá de los formatos en los cuales podemos observarlos, ambos forman parte de las capacidades que ha mostrado la humanidad para enfrentar diversas preguntas y encontrar soluciones sensibles.

En conclusión, sólo queda por mencionar que ésta es la muestra de una investigación más amplia acerca de lo que fue el Museo Imaginario del Museo Nacional de las Culturas. Mi intención era analizar cómo se solventó un problema enorme: presentar en una sola sala “la totalidad de la aventura humana” mediante un planteamiento teórico que concibe a la reproducción como una herramienta pedagógica, además de un medio adecuado para acercar al público a los

grandes problemas que han aquejado a la humanidad y la manera en que los ha solucionado ✚

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

Bibliografía

Almanza, Colette, *Arqueología de un proceso museográfico. Galería de los Monolitos del Museo Nacional*, México, ENAH-INAH, 2009.

Barba, Beatriz, Julio César Olivé et al., *El Museo de las Culturas, 1865-1866, 1965-1966*, México, INAH-SEP, 1967.

Entrevista con la maestra Irene Alicia Jiménez Zubillaga, realizada el 7 de septiembre de 2012.

Jiménez, José, “El nuevo Museo Imaginario”, *El Mundo*, 29 de diciembre de 2014. “Museo Imaginario”, Archivo Histórico Museo Nacional de las Culturas.

“Reseña histórica de la Casa de Moneda, actualmente Museo Nacional de las Culturas”, Archivo Histórico Museo Nacional de las Culturas.

Shaw, Jeffrey y Tjebbe van Tijen, *The Museum of the Future*, 1989, en línea [<http://www.imaginarymuseum.org/muf/index.html>], consultado el 18 de enero de 2015.

Van Tijen, Tjebbe, *Museums in Our Minds*, 2004, en línea [<http://www.imaginarymuseum.org/mm/index.html>], consultado el 19 de enero de 2015.