



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de
Traducció i d'Interpretació

Data: 17 GEN. 1996

Entrada núm. 3

Soridà núm.

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ
PROGRAMA DE DOCTORAT
TEORIA DE LA TRADUCCIÓ

*Problemes de traducció i competència traductora.
Bases per a una pedagogia de la traducció*

Tesi doctoral presentada per
M. Lluïsa Presas Corbella
Dirigida per
Dra. Allison Beeby

Bellaterra, 1996

ANNEX I

Presentació del text

El text *Wie tragbar ist dein Museum?* (Fins a quin punt és portable el teu museu?) forma part d'una exposició i d'un cicle de conferències amb el títol genèric «Els límits del museu» que van tenir lloc a la Fundació Antoni Tàpies entre els mesos de març i juny de 1995.

En l'exposició catorze artistes van presentar obres que, en diversa mesura o des de diversos punts de vista, constituïen una reflexió o presentació del tema genèric. Tal com ho expressa J. G. Hahnhardt, juntament amb T. Keenan comissari de l'exposició,

«(...)we sought to offer an exhibition to be seen both as a whole and in its particular parts, as a multifaceted and complex deconstruction of the experiences, associations, and metaphors that shape our notion of the museum as a given entity within our social and cultural lives.»¹

La idea general que plana per damunt de les obres dels artistes i també dels textos de presentació dels comissaris de l'exposició podria resumir-se en aquest passatge de la presentació de M. J. Borja-Vilell on posa en qüestió la noció tradicional de museu:

«La idea del museu com a receptacle neutre dins el qual es distribueix un conjunt d'objectes que el públic hauria de percebre sense interferències és utòpica. Una exposició consisteix en un encreuament de pràctiques i discursos on s'inscriu l'obra d'art. Esquemàticament, podríem dir que tota mostra és, d'una banda, una pràctica que

¹ J. G. Hahnhardt, pròleg al recull de conferències *Els límits del museu*. En preparació.

inclou la selecció i l'avaluació d'unes peces determinades i, de l'altra, un sistema de significats integrat per una sèrie d'afirmacions o expressions: el de les obres individuals. Aquests significats són atrapats simultàniament pels títols, les categories i els comentaris de l'exposició i, alhora, alliberats i disseminats pel seu mateix procés d'articulació. Cal tenir present, a més, el fet que una exposició es desenvolupa dins d'una disposició espàcio-temporal fonamentalment oberta, en la qual l'espectador pot seguir un discurs o aturar-se i recular sempre que vulgui.»²

L'autor afegeix encara: «una exposició no s'ha de llegir mai com un text únic». Si hem marcat els passatges anteriors és perquè ens sembla percebre que en les reflexions sobre el museu s'hi pot detectar, com en les concepcions lingüístiques i literàries, un canvi d'accent. El museu ja no es concep com a mostra ingènua d'objectes que han assolit la categoria d'«obra d'art», sinó com un discurs del poder que cal trencar, tot posant l'èmfasi en la funció del receptor de l'obra exposada. Aquesta transició, però, no està exempta de contradiccions com posa de manifest J. G. Hahnhardt:

«Avui dia, el museu és una institució en transició que presencia la seva pròpia deconstrucció per mitjà de l'art que exposa, mentre que, alhora, aquest art continua obrint-se pas a través del museu dins l'academicisme i el col·leccionisme d'un món artístic cada cop més esquitat fomentat per una èlite social.»³

² M. J. Borja-Vilell, «Els límits del museu». A: *Els límits del museu* (Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 15 març - 14 juny 1995. [Catàleg de l'exposició]) 8. Negretes nostres.

³ J. G. Hahnhardt, «Actes d'encerclament: un recorregut per l'espai ideològic del museu d'art». A: *Els límits del museu* (Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 15 març - 14 juny 1995. [Catàleg de l'exposició]) 30.

En aquest marc de reflexió, que només hem dibuixat molt succintament, cal situar les conferències que van tenir lloc els dies 16, 17 i 18 de maig a la mateixa Fundació Antoni Tàpies. Tal com ho explica H. G. Hahnhardt en el pròleg ja citat, en les conferències van ser convidats sis «acadèmics» perquè aportessin un punt de vista teòric sobre la institució museística. Així, entre els convidats trobem filòsofs i historiadors de l'art i de la literatura. El recull d'aquestes ponències ha de constituir el segon volum (bilingüe anglès-català) de la col·lecció Conferència-Lecture que edita la Fundació Antoni Tàpies, i amb la qual es pretén d'arribar fonamentalment a un públic d'estudiants.⁴ La mateixa Fundació Antoni Tàpies no necessita presentació com a institució dinamitzadora de la cultura, centre d'exposicions i important biblioteca d'art vinculats al nom d'un dels artistes catalans més reconeguts actualment. En el marc d'aquest treball ens interessa, però, retenir aquests aspectes perquè és la institució que patrocina la conferència (el TO) i que encarrega la traducció (el TT).

L'autor del text original, Alexander García Düttmann, és filòsof, especialista en ètica, estètica i política. Va néixer a Barcelona, la qual cosa explica el seu domini passiu del català, i actualment és professor del Departament de Filosofia de la *University of Essex* (Gran Bretanya). La

⁴ Comunicació personal de la senyora C. Plasència.

seva obra filosòfica s'ha centrat principalment en l'estètica de Heidegger i d'Adorno.

Pel que fa al públic receptor del text original i de la traducció, en aquest cas es trenca un dels tòpics de la teoria de la traducció: l'autor va produir un text en llengua alemanya, que va llegir públicament en aquesta llengua (amb interpretació simultània) per a un públic del qual es presumia que majoritàriament no entén l'alemany. Ara bé, aquest públic, format per estudiants de filosofia, història i història de l'art, és el públic al qual s'adreçarà el volum de les conferències.

Per últim, la traductora és llicenciada en Història de l'Art i en Llengua i Literatura Alemanya per la Universitat de Barcelona. Aquesta era la seva primera col·laboració amb la Fundació Antoni Tàpies, però anteriorment havia fet traduccions per a la Fundació Joan Miró i per al Museu Picasso, per esmentar només les traduccions relacionades amb l'àmbit de l'art. No es considera especialista en filosofia i si va acceptar l'encàrrec va ser perquè es donava la circumstància que l'autor s'havia compromès a revisar la versió traduïda.

Pel que fa al text, es presenta a primera vista com ambivalent: d'una banda la seva estructura en apartats, les notes i la bibliografia, no només la seva presència sinó els autors que hi figuren, fan pensar en un text que segueix el

model del discurs acadèmic.⁵ La presència de l'autor en la segona persona per comptes de l'habitual impersonal o plural de modèstia, el subtítol «collages», o la brusca interrupció del discurs a la pàgina 19, més una expressió de caràcter personal, *müde*, «cansat», marquen, però, un desig de ruptura respecte del discurs acadèmic tradicional.

Un altre tret especial del text el constitueix la presència de termes de la filosofia com la contraposició heideggeriana entre *Ding* i *Gegenstand* [«cosa» i «objecte»], dels quals podem considerar que ja tenen una denominació canònica en llengua catalana establerta pel traductor de Heidegger.⁶ Si Heidegger se servia de les possibilitats de la llengua alemanya per a la creació de nous conceptes, per exemple *Dingheit* (neologisme respecte de *Dinghaftigkeit* i per tant més dens de contingut, si bé ambdós poden traduir-se al català per «qualitat de cosa»; *das Dinghafte* un altre substantiu derivat de l'adjectiu *dinghaft* obliga el traductor català a introduir el neologisme «còsic»⁷) o bé confereix nous significats a mots ja existents com *Gegenstand*, fins al punt que el traductor català ha de recórrer a «objecte» i a la creació d'«obstant» que recullen la densitat de la noció heideggeriana, A. García Düttmann se

⁵ Vegeu l'al·lusió a les convencions del discurs acadèmic a la P. 5 de l'original.

⁶ M. Heidegger, *Fites*. Traducció i edició a cura de M. Carbonell Florenza (Barcelona: Laia, 1989. Textos filosòfics).

⁷ Vegeu M. Heidegger, *Fites*, p. 201, n. 7.

serveix dels mateixos recursos en la utilització de conceptes com *Verwaisung*⁸ o *Selbst(be)spiegelung*.⁹

Un altre tipus de referències són les que remeten a allò que podríem anomenar realitats culturals, com són les referències a obres d'art: el quadre *Els esclops* de Van Gogh, el film de Godard *Bande à part*, o les *Nimfees* de Monet, i amb les quals l'autor pretèn evocar determinades imatges en el receptor «iniciat».

Per últim les idees s'expressen en períodes llargs en els quals predomina la hipotaxi. En el seu afany de clarificar les seves idees, a més a més, l'autor recorre a una sèrie de recursos que tenen per objecte incrementar la redundància del text.

Pel que fa al mètode de treball seguit per a la traducció, el primer esborrany conté una versió el més acostada possible a una versió correcta, i s'ajorna, per dir-ho així, la resolució de problemes de terminologia fins que es puguin fer les consultes necessàries. En la primera revisió de l'esborrany es comprova sobretot l'adequació al contingut del TO mentre que en la tercera revisió es comprova sobretot l'acceptabilitat del TT. Per dir-ho d'alguna manera, és en la segona revisió on es procura conferir una major autonomia estilística al TT. Cal dir també que la intenció que presideix la traducció és de

⁸ *Passim*, «l'esdevenir orfe» i «l'esdevenir buit, desert, sol».

⁹ P. 6, «autoreflex» i «autoreflexió».

comprendre el sentit del TO per tal de fer-lo assequible al receptor del TT.

Bibliografia

BENJAMIN, W. *Art i Literatura*. Tria de textos, traducció i introducció d'Antoni Pous. Edició a cura de Manuel Carbonell. Vic: EUMO, 1984. Reduccions, 5.

BENJAMIN, W. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Traducció de J. Creus. Edició i pròleg a cura de J. F. Yvars. Barcelona: Edicions 62, Diputació de Barcelona, 1983. Clàssics del pensament modern.

Els límits del museu. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 15 març - 14 juny 1995. [Catàleg de l'exposició].

HEIDEGGER, M. *Des de l'experiència del pensament*. Versions catalana i castellana i pròleg de Joan B. Llinares. Barcelona: Edicions 62, 1986.

HEIDEGGER, M. *Fites*. Traducció i edició a cura de M. Carbonell Florenza. Barcelona: Laia, 1989. Textos filosòfics.

Martin Heidegger: pensament i poesia en l'absència de Déu. Ed. per E. Colomer. Barcelona: Estela, 1964.

Wie tragbar ist Dein Museum?

Original

Alexander García Düttmann

WIE TRAGBAR IST DEIN MUSEUM?

Collagen

"Je me sens devenir affreusement sincère."¹

Paul Valéry, Le problème des musées

Du oeffnest den Koffer und findest darin eine Ansammlung von Postkarten, die der Vater an seine Tochter geschickt hat, Familienalbum oder Familienmuseum, umgekehrter Familienroman. Weil er sich nicht in der Naehel seiner Kinder aufhalten kann, weil er sich erholen muss in einem Sanatorium, weil ihn, den Halbweisen, nichts besorgter macht als das Verweisen, die Entfremdung von den Kindern, die ihn am Ende in den Waisen seiner selbst verwandelt, imaginiert er die Geschichte, richtet er fuer ihn und fuer die Maedchen dieses kleine Museum ein, ein Ersatz fuer das Spielzeug. Am 9. April 1922 schreibt der katalanische Dichter Salvat-Papasseit, der haeufig mit "Joan, papa" signiert, an seine beinahe dreijaehrige Tochter Salomé: "Estimada Me: Com que el papa des d'aquí no us pot enviar cap joguina, així que troba una postal bonica, ja està. Pensa en les seves nenes i la compra. Aquesta que t'envia el papa és la primera d'una collecció de 5 que t'anirà enviant. A veure si les poses a l'album. Apa, un petó a totes dues, i un altre a la mama. Joan."² (Salvat-Papasseit, 62) Ob es ertraeglich ist, sich in einem Familienmuseum aufzuhalten, etwa als Leser und Betrachter der Postkarten, sei dahingestellt. Die Frage lautet: Ist nicht jedes Museum ein Familienmuseum, in dem Masse zumindest, in dem es ein verbindendes Gedaechnis schaffen soll, ein Gedaechnis, das die Generationen versammelt und das Erbe einer

¹"Ich fuehle, wie ich furchtbar aufrichtig werde."

²"Liebe Me: Der Papa kann Euch von hier aus keine Spielsachen schicken; wenn er aber eine schoene Postkarte findet, ist alles klar. Er denkt an seine Maedchen und kauft die Karte. Die, die Dir der Papa heute schickt, ist die erste einer Sammlung, zu der fuenf Postkarten gehoeren; der Papa wird sie Dir nacheinander schicken. Mal sehen, ob Du sie in das Album klebst. Also, Euch beiden einen Kuss und noch einen Kuss fuer die Mama. Joan."

Gemeinschaft, einer Gesellschaft, einer Kultur, ja einer Welt zusammenhaelt? Selbst als grenzenloses, universales und darum imaginaeres Museum; selbst als Ruine, die heimgesucht wird von dem Gespenst einer unterschiedslosen Ausstellbarkeit; selbst als geteilter oder nicht fest umgrenzter Ort, an dem die Schwierigkeiten oder gar die Unmoeglichkeit eines verbindenden Gedaechnisses ausgestellt werden, zeitigt jenes, was den Namen eines Museums traegt, die Wirkung einer Konzentration. Das Museum, das die aeusseren, inneren, unterbrochenen Grenzen des Museums ausstellt, stellt selber noch eine konzentrierte Streuung dar.

Muss man die Frage also letztlich bejahen, so ist mit der Antwort auch gesagt, dass ohne eine Unterbrechung kein Museum eingerichtet werden koennte. Die Kindergestalten, die man auf den Postkarten des Dichters erkennt, sind nicht die Adressaten, sie sind nicht seine eigenen Kinder und sind es doch: was Realitaet und Fiktion trennt, ist schwer zu bestimmen, wenn sich das Verhaeltnis zu den eigenen Kindern von dem Verhaeltnis zu den anderen Kindern, zu den Kindergestalten der Postkarten nicht mehr einfach trennen laesst. Das Album oder das Museum erhaelt die Familie aber allein dadurch, dass es die Kinder zu Waisen macht, dass es sie von dem Vater entfernt, ja von sich selber, und sei es nur fuer einen Augenblick, den Augenblick der Uebertragung. Unabhaengig von dem Alter der Kinder und ihrer Faehigkeit, an dem Spiel mit den Familienbanden teilzunehmen, das eine Tradition stiften soll, setzt sich der abwesende Vater stets der Gefahr aus, dass die Toechter sich in dem fiktiven Zusammenhang nicht wiedererkennen, dass sie gegen die Uebertragung sich wehren und damit einen Vater verlieren. Ihr Vater bleibt der Absender der Postkarten nur, wenn sie ihn als Dichter - als Schoepfer des Albums und Erfinder des Museums, als Stifter einer Tradition anerkennen.

Ist jedes Museum ein Familienmuseum; hat jedes Museum folglich einen Vater, dann ist der Vater aller Museen immer ein abwesender Vater, ein Vater, der sich entfernt und dem die Endlichkeit keine Ruhe laesst. Er ist der Dichter, der, um den verhaengnisvollen Auswirkungen der Verwaisung entgegenzuwirken, die nicht allein

seine Kinder, sondern ebenfalls ihn betreffen, einen neuen Zusammenhang stiftet oder einen Zusammenhang neu stiftet. Entscheidend ist dabei nicht, welchen Namen man diesem Vater gibt, wie man die Einheit oder das Prinzip der Tradition nennt, das dem Gedächtnis des Museums eine minimale Kohärenz verleiht und der Ausstellung ihre unabdingbare Sinnhaftigkeit. Ein Museum scheint also aus der Dialektik der Verwaisung seine Kraft zu schöpfen. Die Weisheit der Verwaisung trägt den Namen des Museums. Richte ein Museum ein, heisst: Werde zum Waisen, um zurückzufinden in den Schoß einer dauerhaften Familie.

Du öffnest den Koffer und fragst Dich, ob man zwischen zwei Museen unterscheiden muss. Ist die Dialektik der Verwaisung am Ende nur die Dialektik der Tradition, die mit der Revolution an ihr Ende gelangt? Es würde dann ein altes, naturwuchsiges und ein neues, revolutionäres Museum geben. Die ersten Abschnitte aus dem Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte sind bekannt: weil die Menschen nicht ihre eigene Geschichte machen, weil menschliche Geschichte geknüpft ist an eine Tradition, an "unmittelbar vorgefundene, gegebene und überlieferte Umstände", wie Marx schreibt (Marx, 115), lastet die "Tradition aller toten Geschlechter" wie ein "Alp auf dem Gehirne der Lebenden" - auf dem Gehirn und nicht auf der Brust, erster Hinweis auf den Erinnerungszwang. Machen die Menschen aber ihre eigene Geschichte, beginnen sie mit der Revolution, die es ihnen ermöglicht, frei zu produzieren und sich des geschichtlichen Inhalts gänzlich bewusst zu sein, dann werden die Toten nicht mehr zu dem neuem Leben der Maskerade erweckt, dann werden sie durch das Rückerinnern nicht mehr zu Halb- oder Scheintoten; besteht doch die Freiheit gerade darin, "die Toten ihre Toten begraben [zu] lassen" (ebd., 117). Die befreiende Revolution ist kein Begräbnis. Folgt man diesem Schema, mit dem man das Museum der Geschichte oder die Ausstellung der Vergangenheit als Ideologie der Zitierbarkeit denunzieren kann, als Täuschung, Selbsttäuschung, Aberglaube, Betäubung, falsches Bewusstsein der revolutionären Kräfte, kann man vielleicht

zwischen einem Museum, in dem der Geist der Revolution sich verkoerpert, und einem Museum, in dem das Gespenst der Revolution umgeht, unterscheiden. Dass die Tradition und das Museum, das von ihrem Begriff untrennbar ist, immer eine Voraussetzung sind, die prinzipiell nicht eingeholt werden kann, weil sie stets schon vorgefunden wird; dass sogar, im Sinne der Ausfuehrungen Nietzsches in der Genealogie der Moral, die groesste Autonomie mit der staerksten Heteronomie zusammenfaellt, weil die Kraft nachkommender Geschlechter abhaengt von der Bereitung eines Bodens, von dem Zusammenhang, der von den vorhergehenden Generationen hergestellt worden ist, zeigt das Problem an, das mit der Dialektik der Verwaisung objektiv gegeben ist: bedarf es naemlich der Verwaisung, um einen neuen Zusammenhang oder einen Zusammenhang neu zu stiften, so zeugt noch das Gewaltsame des Bruchs mit der Familie oder der Tradition von deren gewaltiger Macht. Dieses Problem ist fuer das Museum ein doppeltes. Denn durch die Verwaisung, durch das gewaltsame Herausruecken der ausgestellten Gegenstaende aus einem angeblich bestehenden und ueberlieferten Zusammenhang, geraet das entstehende Museum in die Abhaengigkeit von der Tradition, die es zerstoert. Dann aber verlaengert das Museum als Institution, in der eine Tradition entweder fortgesetzt oder inauguriert werden soll, den Traum, der die Lebenden erdrueckt. Im versammelnden Museum, im Museum, das als solches die Wirkung einer Konzentration zeitigt, ist der Ausstellungswert unmittelbar ein Kultwert, mag es sich um ein traditionelles oder um ein kritisches Museum handeln.

Man kann die Behauptung aufstellen, dass Marx versucht, mit der Unterscheidung zwischen einem Gespenst und einem Geist der Revolution, zwischen der fatalen Rueckerinnerung der falschen, kurzlebig ekstatischen Revolution und der heilsamen Amnesie einer selbstkritischen, befreienden, wahrhaft revolutionaeren Bewegung, den schicksalhaften, mythischen Zusammenhang der Naturwuechsigkeit oder der Tradition zu durchbrechen. Nimmt man seinen Gedanken so radikal, wie man ihn beim Lesen verstehen kann, geht es Marx nicht allein um zwei Traditionen, sondern um die Tradition und das Ende der Tradition. Der Zusammenhang der Tradition ist stets ein

naturwuechsiger, da Tradition das Gesetz einer uneinholbaren Voraussetzung ist; die Menschen, die in einer Tradition leben, koennen ihre Geschichte nie einfach selber machen. In den traditionellen Zusammenhang ist das naturwuechsige Museum einbezogen, das Museum, das der Dialektik der Verwaisung untersteht und das sie reproduziert; deshalb allein verdient der Marxsche Versuch an dieser Stelle Aufmerksamkeit.

Ist nicht sogar ein mehr oder weniger akademischer Vortrag, ein Vortrag ueber Grenzen und Ende des Museums, einbezogen in die Szene, die er zu beschreiben und zu untersuchen sich anschickt? Erwartet wird von dem Vortragenden, dass er die Koffer, die Archive und die Schatzkammern der Kultur oder der Anti-Kultur oeffnet, dass er ihnen Zitate, Interpretationen, Gedanken, rhetorische Konventionen und Formen der Argumentation entnimmt; dass er etwas zu sagen hat und das Gesagte vorfuehrt oder ausstellt, um es im besten Fall wieder in jene Koffer einpacken zu lassen, verfuegbar fuer die erneute Diskussion. Auf einer Konferenz vorgetragen, in einem Rahmen, der die Regeln akademischen Umgangs beruecksichtigt, und sei es nur aufgrund seiner regelnden Funktion, stehen die Vortraege ueber das Museum immer auch in einem Museum, das sie selber einrichten; sie sind eine Handlung des Museums, eine Musealisierung, ein ausdrueckliches oder unausgesprochenes memorial, das durch Gedaechtnis und Vergegenwaertigung die Einheit des Lebens verbuergt; sie sind aber auch eine Grabbeigabe, bestimmt fuer einen "nicht menschlichen oder nicht lebenden Blick" (Pomian, 39), den Blick des Vergegenwaertigten und nicht unmittelbar Gegenwaertigen. Ist jedes memorial ein Museum des Toten, seine oeffentliche Ausstellung und sein oeffentliches Gedaechtnis, so ist umgekehrt jedes Museum ein memorial, weil es der Vergegenwaertigung des Verwaisten, Abgesprengten, Toten bedarf und weil diese Vergegenwaertigung selber die Inhalte und Mittel der Kultur aus dem Archiv holt. Das Museum bedarf des Diskurses, der Rede, des Vortrages ueber das Museum und ueber das im Museum Ausgestellte; wuerde es nicht einen Diskurs hervorbringen, in dem es sich spiegeln kann und der ihm seine Intelligibilitaet verschafft,

bliebe es zwangsläufig ein abstrakter, leerer, bezugloser Raum, ein Raum des Todes. Kein Museum ohne ein Museum des Museums, das das Museum schliesst und öffnet. Was und wer in ein Museum kommt, ist schon zur Rede verdammt, zumindest zur verzweifelten Suche nach dem wiedererkennenden und spiegelnden Wort; dass man, wie Valéry mit deutlichem Widerwillen bemerkt, in Museen dazu neigt, leiser zu sprechen, mag auch ein Reflex darauf sein.

Bataille hat in seinem Artikel über das Museum die Selbstspiegelung in den Mittelpunkt gerückt, und zwar als Selbstspiegelung der Betrachter. Das Museum wird erfunden, um ein Spiegelbild zu schaffen. Vielleicht aber gefährdet gerade die Differenz zwischen zwei Selbstspiegelungen die Spekulation, vielleicht gefährdet sie die Intelligibilität und den Diskurs des Museums: denn es gibt keinen Garanten dafür, dass die Selbstspiegelung des Betrachters im Museum, durch die er sich wiedererkennt und das Museum sich aneignet, nicht durch die Selbstspiegelung des Museums im Betrachter vereitelt wird. Einbezogen in die Anonymität des musealen Zusammenhangs, droht der Betrachter sich selber aus den Augen zu verlieren. Ist es nicht genau diese spekulativ unauflösbare Differenz zwischen zwei Selbstspiegelungen, ist es nicht genau diese Differenz (in) der Selbstspiegelung, die das Spiegelbild trunken macht und die Bataille dazu veranlasst, die Wirkung der Spiegelung als Ekstase zu beschreiben und nicht als Erkenntnis? "Le musée", stellt er in einem Schlusssatz fest, der vielleicht von Ironie durchzogen ist und selber eine Spiegelwirkung zeitigt, "est le miroir colossal dans lequel l'homme se contemple enfin sous toutes les faces, se trouve littéralement admirable et s'abandonne à l'extase exprimée dans toutes les revues d'art."³ (Bataille, 240) Selbst(be)spiegelung des Museums, das einen Diskurs braucht, um sich nicht in seinen eigenen Gängen zu verirren - dieses selbstbezügliche Moment zwingt dazu,

³"Das Museum ist der ungeheuere Spiegel, in dem der Mensch endlich sich selber betrachtet, all seine möglichen Gesichter; er findet sich bewundernswert und gibt sich der Ekstase preis, die in allen Kunstzeitschriften zum Ausdruck kommt."

die Frage nach der Revolution, die der Dialektik der Verweisung ein Ende bereitet, ebenfalls an den oeffentlichen Diskurs zu richten, der sie aufwirft.

Gelingt es jedoch, zwischen den beiden Revolutionen und den beiden Museen zu unterscheiden, zwischen einem Museum, in dem man umhergeht wie ein Gespenst und das wie ein Gespenst den Umhergehenden verfolgt, und einem Museum, das kein aeusserer Raum mehr ist, in dessen Innerem die Schaetze der Kultur aufbewahrt werden? Marx betont, dass die "soziale Revolution des neunzehnten Jahrhunderts" ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schoepft, wohl aber und gar allein aus der Zukunft (ebd.). Sie beginnt mit sich selber, sie setzt sich selber (absolut) und kennt aus diesem Grund keine "weltgeschichtliche Rueckerinnerung", vielleicht nicht einmal jenes, was die Diskursethik heute als anamnetische Solidaritaet bezeichnet. Gaebe es ein revolutionaeres Museum, so muesste es ein absolutes Museum sein, ein Museum der permanenten Revolution, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Vergessen und Gedaechtnis, Ausstellung und Ausgestelltes, Diskurs und Gegenstand unmittelbar zusammenfallen; sonst wuerde es das alte Museum bloss verlaengern, es waere ein Gebaende, in dem man die Reliquien der Revolution ausstellt, die zum Sprechen gebracht werden sollen. Museum: Mausoleum. Der Unterschied zwischen der Revolution als Gespenst und der Revolution als Geist markiert den Idealismus einer reinen Selbstsetzung; das Marxsche Schema scheint, wo man ihm im Kontext der Frage nach den Grenzen des Museums folgt, zu dem Idealismus eines absoluten Museums zu fuehren und sich der Kritik oder der Dekonstruktion auszusetzen. Wenn naemlich die Revolution ihre Poesie aus der Zukunft schoepft, ist ihr Anfang keine absolute Selbstsetzung mehr, sondern bereits von sich getrennt und auf ein anderes bezogen; erweist sich am Ende jedoch die Zukunft als Gegenwart, fallen schliesslich Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart einer veraenderten Gesellschaftsordnung zusammen, dann hat es eine Zukunft und eine Vergangenheit nie gegeben. Bedeutet dies, dass die Dekonstruktion eines Idealismus der Revolution uns wiederum der Dialektik der Verweisung

ausliefert, dem Alp der Tradition, der auf den Gehirnen der Lebenden lastet? Müssen wir unaufhörlich durch Museen irren, gefangen in deren schlechter Unendlichkeit, zwischen der Rückerinnerung und dem Versprechen einer revolutionären Zukunft, das ein Versprechen bleiben muss? Gewiss, die Auskunft oder die Forderung, dass die wahrhafte Revolution "die Toten ihre Toten" begraben lässt, kann Erstaunen hervorrufen und den begründeten Verdacht auf Marx lenken, dass er die Gespenster und die Toten zu schnell los werden möchte (Derrida I, 187 und 277). Aber die Inkonsequenz seines Idealismus und der Gedanke eines unmöglichen, absoluten Museums, auf den man durch sie kommen mag, hält den Toten auch die Treue, mehr noch vielleicht als das Museum, in dem die Toten immer nur Halb- oder Scheintote sind, weil es von dem Alp der Tradition nicht loskommt; von der Rückerinnerung an einen vergangenen Zusammenhang und der Behauptung des eigenen Zusammenhangs, von dem Versprechen eines anderen Lebens und eines anderen Todes. Als Tempel der Musen wird das Museum von zwei Quellen gespeist, von der der Mnemosyne und von der der Lethe: Kerény erinnert daran, dass die Musen den Menschen ebenfalls das "Vergessen der Leiden" und das "Aufhören der Sorgen" bringen (Kerény, 83). Richte ein Museum ein, heisst folglich: Lass' Dich von einer Inkonsequenz leiten, von einer Inkonsequenz, die Du in dem Augenblick, in dem Du Dich auf sie berufst, bereits auslöschst.

Gestern hat Dir Dein Freund Jean-Luc, dem Du den Hinweis auf die Stelle in Heideggers Vorlesungen verdankst, die Du zitieren willst, von seinen Besuchen in Museen erzählt. Er geht in die Buchhandlung, kauft Postkarten und verschwindet wieder. Sind Reproduktionen die Waisenkinder der Originale, ja die Originale als Waisenkinder? Bevor Du zurückreist, schenkt Dir Jean-Luc ein T-Shirt. Es trägt seine Signatur und den Titel seines bislang letzten Buches zur Schau, Les muses.

Du öffnest den Koffer und stößt auf eine Rolle. Du spannst sie

in einen Apparat ein und siehst den Ausschnitt aus einem Film, der in den sechziger Jahren gedreht wurde. Zwei Maenner und eine Frau besuchen den Louvre in neun Minuten und dreiundvierzig Sekunden. Die Aussenseiterbande stellt einen Weltrekord auf. Du zeichnest ihre Fluchtlinie: sie schafft das revolutionaere Museum, in dem Ausstellung und Ausgestelltes zusammenfallen, das also reine Ausstellbarkeit ist und an den Unterschied von Innen und Aussen nicht mehr gebunden; sie schafft das Museum ohne Tradition, das aus der Dialektik der Verwaisung tritt und das deshalb kein Familienmuseum mehr ist. Warum? Weil ihr ungeheuerliches, kaum nachvollziehbares Zirkulieren die Waende des Museums durchbricht, die Demarkationslinien zwischen ausgestellttem Gegenstand und Betrachter der Ausstellung unterbricht, und keine Spuren hinterlaesst, die sie wiederum der Familie oder der Tradition zufuehren wuerden. Irres Umherwandern, an dem die ausgestellten Werke irre werden, das die Ausstellung und das Ausstellungsgebaeude, das Museum aus den Angeln hebt. Richte ein Museum ein, heisst auch: Verwisch' die Spuren, werde zu einem Waisen, den keine Familie und der sich in keiner Familie wiedererkennt.

Gibt es einen Bezug zwischen diesem irren Umherwandern, diesem ungeheuerlichen Zirkulieren der Aussenseiterbande und dem Zirkulieren der Werke auf dem Markt, ihrem Umherwandern im Kulturbetrieb? "Ein Gemaelde, zum Beispiel jenes von van Gogh, das ein Paar Bauernschuhe darstellt, wandert von einer Ausstellung in die andere", konstatiert Heidegger in seiner Abhandlung ueber den Ursprung des Kunstwerks (Heidegger I, 9). Er moechte die natuerliche Einstellung zum Werk deutlich machen, die "grobe und aeusserliche Ansicht", an der sich viele stossen, die Vorstellungswelt, in der sich "die Putzfrau im Museum" bewegen mag, die an das Ding Kunstwerk nicht stossen darf und die angeblich das Dinghafte am Werk anders nicht versteht. Heidegger moechte aber auch den Betrieb denunzieren, in dem Kunstwerke zu blossen Dingen werden, deren Dinghaftigkeit unverstanden bleibt und die einzig als Gegenstaende, als Objekte gelten. Die ununterbrochene Ausstellung,

das unermuedliche zirkulieren von Gemaelden, die wie ein Paar Schuhe umherwandern, laesst die ausgestellten Gegenstaende am Ende gegenstandlos werden und verstellt so den Zugang zu der Differenz, welche die Dinghaftigkeit der Dinge durchzieht. Ein Werk, sagt Heidegger, ist ein Ding in dem Sinne, dass es eine Welt aufstellt und offenhaelt; als solches kann es sprechen und einem Betrachter das Wesen eines anderen Dinges mitteilen, das Wesen des Zeugs oder der Schuhe, die van Gogh malt. Wiederum haben wir es mit einer Verwaisung zu tun, im Grunde mit drei verschiedenen Gestalten der Verwaisung. Einmal sind die Schuhe als gemalte ihrem gewoehnlichen Gebrauch entzogen, im Werk sind sie verwaist und ermoeeglichen durch diese Verwaisung gerade die Erschliessung ihres Wesens. Ein Ding, das Kunstwerk, eroeffnet das Wesen eines anderen Dings, das es aus der Unmittelbarkeit seiner Bestimmung herausrueckt, und legt damit sein eigenes Wesen offen, sein Wesen als Werk. Die Differenz in der Dinghaftigkeit der Dinge hat also eine verwaisende und zugleich wesenserschliessende oder wahrheitseroeffnende Wirkung. Auch hier ist die Verwaisung gefaehrlich: dass man die Dinge (das Kunstwerk und die gemalten Schuhe) als blosse Dinge nimmt, als stumme Gegenstaende, ist eine der Verwaisung einbeschriebene und unvermeidliche Gefahr. In ihrer zweiten Gestalt affiziert die Verwaisung nicht mehr das im Werk Dargestellte, ein Ding, sondern das Ding selber, das Werk genannt wird. Die "Versetzung in eine Sammlung" entzieht naemlich den Werken ihre Welt, die Welt, die sie als geschichtsstiftende Werke selber eroeffnen und in der sie zugleich stehen; sie entzieht den Betrachtern oder Besuchern allerdings nicht die Werke selbst, wie es vielleicht die Verwaisung tut, die mit dem Umherwandern im Kultur- und Kunstbetrieb einsetzt, mit der gaenzlichen Verfuegbarkeit und Zustellbarkeit, mit der unbeschraenkten Ausstellbarkeit und Reproduzierbarkeit, auf der jenes beruht, was Malraux als das "imaginaere Museum" bezeichnet. Heidegger meint zunaechst also die Verwaisung, die eine Tradition oder eine Ueberlieferung einleitet, weil sie einen dicht gefuegten geschichtlichen Zusammenhang zerfallen laesst und das Werk aus seiner Doppelstellung vertreibt: "Weltentzug und Weltzerfall sind

nie mehr rueckgaengig zu machen. Die Werke sind nicht mehr die, die sie waren. Sie selbst sind es zwar, die uns da begegnen, aber sie selbst sind die Gewesenen. Als die Gewesenen stehen sie uns im Bereich der Ueberlieferung und der Aufbewahrung entgegen. Fortan bleiben sie nur solche Gegenstaende. Ihr Entgegenstehen ist zwar noch eine Folge jenes vormaligen Insichstehens, aber es ist nicht mehr dieses selbst. Dieses ist aus ihnen geflohen. Aller Kunstbetrieb, er mag aufs aeusserste gesteigert werden und alles um der Werke selbst willen betreiben, reicht immer nur bis an das Gegenstandsein der Werke." (ebd., 36) Eine Verwaisung kann den Zugang zu einem Werk als Werk freilegen; sie kann ihn versperren, indem sie das Werk in die Tradition und das Museum rueckt; sie kann indes auch das traditionelle Museum, in dem Werke einem Betrachter als Objekte oder Gegenstaende entgegenstehen, zertruemmern. Das Werk ist dann buchstaeblich gegenstandlos. Heidegger registriert allerdings nicht nur diese Bewegung, er geisselt implizit auch die nostalgische Rueckerinnerung und Sentimentalitaet, indem er das Unwiderrufliche der Verwaisungen deutlich hervorhebt. Museen als schlichte Simulation der Vergangenheit sind ohnmaechtig, zynisch oder reaktionaer.

Die Verwaisung des umherwandernden Werks, das schliesslich gegenstandslos wird und nicht einmal mehr einem Betrachter entgegensteht, etwa dem Besucher einer oeffentlichen oder privaten Sammlung, wird von Heidegger in seinen Vorlesungen ueber den Satz vom Grund, gehalten in den fuenfziger Jahren, angedeutet. Weil der neuzeitliche Anspruch der Rationalitaet, alles Seiende auf einen Grund zurueckzufuehren und fuer alles Seiende einen Grund zuzustellen, in dem Paradoxon terminiert, dass dem Menschen der Grund, der Boden, die Bodenstaendigkeit entzogen wird, zieht Heidegger den Schluss, dass die Kunst schliesslich zur gegenstandlosen Kunst werden muss und keine "Werke" mehr hervorbringen kann: noch die "Kunstaustellungen modernen Stils" betrachtet er als Symptom oder Indiz dieser Entwicklung (Heidegger II, 66). Je mehr das Werk ausgestellt, je mehr es als ausgestellt es einem Betrachter zugestellt wird, desto gegenstandloser wird es,

desto weniger ist es Werk; wollte man einen Begriff Adornos an dieser Stelle verwenden, koennte man vielleicht von Entkunstung reden. Der Betrachter des verwaisten, gegenstandlosen Werkes ist selber ein Waise, da dem Betrachten nichts mehr entgegensteht und deshalb nichts betrachtet werden kann. Vor allem aber sprengt die ausgestellte Kunst das Museum der Wahrheit, in dem die Werke stehen; sie verbietet naemlich jene "rechte Bewahrung", die Heidegger im Ursprung des Kunstwerks zu einem konstitutiven Bestandteil aller Werke erkluert. Ein Werk, das grundsuetzlich die Bewahrenden nicht finden kann, ist kein Werk, nicht einmal ein vergessenes (Heidegger I, 68). In der ausgestellten Kunst fehlen also das Werk, der Bewahrer und der Betrachter. Es ist, als haette die Aussenseiterbande die Schuhe van Goghs sich angezogen, als wuerde die Zirkulation beschleunigt bis das Zirkulierende, die Sphaere, in der es zirkuliert, und das Zirkulieren selber unterschiedslos ineinander uebergehen. Die Kunstaustellung als "vollstaendige Zustellbarkeit" und radikale Verwaisung fuehrt zur Revolution (des Museums) und schafft sich am Ende ab.

Du oeffnest den Koffer. Die Verwaisung ist gefaehrlich, weil das Fortleben des Verwaisten einem Aussetzen der Familie, der Genealogie oder der Tradition sich verdankt und der Waise stets dem Museum einen zusaetzlichen, ungeplanten Gang hinzufuegen kann. Unberechenbarkeit und Unangreifbarkeit eines Partisanen, eines Gespenstes oder eines Virus, die zuweilen schlimmer ist als der Tod. Ueber Mapplethorpe und sein photographisches Werk, dessen Ausstellung gelegentlich politische Gewalt und Unterdrueckung ausgeloeht hat, soll Jesse Helms, einer der reaktionaeersten nordamerikanischen Senatoren, gesagt haben: "This Mapplethorpe fellow was an acknowledged homosexual. He's dead now, but the homosexual theme goes throughout his work." (Crimp, 10)

"Dieser Kerl, Mapplethorpe, hat sich zu seiner Homosexualitaet bekannt. Er ist jetzt tot, aber das homosexuelle Thema durchzieht sein Werk."

Kennst Du Dich in den Museen noch aus? Suche nach einem Plan, nach einer Uebersicht. Orientierung soll zunaechst eine mehr oder weniger begruendete, mehr oder weniger willkuerliche These schaffen. Sie lautet: Herkoemmlliche Ueberlegungen zu den Grenzen des Museums gehen von dem Gedanken einer Verwaisung aus, die Gegenstaende dadurch erfahren, dass sie ausgestellt werden in Museen. Diese These erlaubt es Dir, mehrere Fragen aufzuwerfen und sie mit Hinweisen auf bestimmte Argumente in bestimmten Texten zu beantworten.

Erste Frage: Wie kann man den stets gewaltsamen Uebergang, den wir Verwaisung nennen, fassen? Benjamin fasst ihn im Passagen-Werk als Abloesung des Gebrauchswerts von einem Gegenstand; er schreibt, beim Sammeln sei das Entscheidende, "dass der Gegenstand aus allen urspruenglichen Funktionen geloest" werde, um in eine Beziehung zu treten, die in einem "diametralen Gegensatz zum Nutzen" stehe (Benjamin, 271). In seinem Buch ueber das Sammeln treibt Pomian diese Ansicht auf die Spitze, indem er sie als Paradoxon formuliert: fuer alle Sammlungen, das heisst: sowohl fuer Privatsammlungen als auch fuer die oeffentlichen Sammlungen, die man gewoehnlich als Museen bezeichnet, gilt, dass die gesammelten und ausgestellten Gegenstaende einen "Tauschwert besitzen, ohne einen Gebrauchswert" zu haben (Pomian, 17). Museen sind, so koennte man im Anschluss an solche Definitionen sagen, die Orte, an denen die "Form des praktischen Erinnerns", als die Benjamin das Sammeln beschreibt, eine Form der Verdinglichung ist und der Gegenstand als Ware sich verwirklicht. Das Extrem der Musealisierung wird vielleicht dort erreicht, wo sie ein Effekt des Gegenstandes selber ist und damit unabhaengig von einem Gebaeude, das man als Museum identifizieren kann. Wenn Barthes im Eiffelturm ein "totales Monument" erblickt, wenn er schreibt, die Nutzlosigkeit des Monuments sei als ein Skandalon empfunden worden in einer Zeit, in der "die Rationalitaet und der Empirismus der grossen buergerlichen Unternehmen und Unternehmungen" (Barthes, 1384 f.) vorherrschten; wenn er zugleich das Skandalon als Indiz fuer eine "wertvolle und unaussprechbare Wahrheit" betrachtet, ruehrt er vielleicht an jene

Verwirklichung des Gegenstandes als Ware, die an der Musealisierung sich ablesen laesst. Der Uebergang zum Museum, die Musealisierung, ist die Verwaisung des Gegenstandes, durch die er sich in eine absolute Ware verwandelt.

Zweite Frage: Wie soll man den stets gewaltsamen Uebergang, den wir Verwaisung nennen, bewerten? Dass der Uebergang zum Museum, die Musealisierung, eine Verwaisung ist, hat wohl kaum einer deutlicher ausgesprochen als Valéry. Weil ihn die "waechserne Einsamkeit" des Museums bereits beim Betreten erstarren laesst; weil er sich waehrend des Museumbesuchs als Waise fuehlt, abgeschnitten von dem Kapital der Kultur, das nicht investiert und das deshalb lediglich ausgestellt werden kann ("nous nous trouvons toujours un peu perdus et désolés dans ces galeries, seuls contre tant d'art"⁵ [Valéry, 1292]), hat der entwaffnete und blossgestellte Valéry das Gefuehl, "furchtbar aufrichtig" zu werden. Furchtbar ist die Aufrichtigkeit, gegen die man sich nicht wehren kann, weil sie die letzte Moeglichkeit darstellt, sich zu einer Entwaffnung, zu einer Blossstellung, zu einer Erstarrung zu verhalten, denen man sonst hilf- und wehrlos erliegen wuerde. Die Gewalt solcher furchtbaren Aufrichtigkeit, die Gewalt des verwaisenden Museums, die Gewalt der Musealisierung, richtet sich gegen den Betrachter, das Betrachtete und die Betrachtung. Sie markiert einmal einen Zug in dem Kampf des Museums und in dem Kampf gegen das Museum ("seuls contre tant d'art"); sie markiert einen Zug in dem Kampf, dem uns das Museum ausliefert, das selber ein Kampf des Ausgestellten auf Leben und Tod ist; sie markiert einen Zug in dem Kampf, den der moderne Mensch gegen ein "ueberwaeltigendes und erdrueckendes Erbe" kaempft; sie markiert einen Zug in dem Kampf, den eine Tradition zeitigt, die sich verselbstaendigt, weil sie die "Anhaeufung eines masslosen und folglich nutzlosen Kapitals" bewirkt; sie markiert einen Zug in dem Kampf, der in dem "grossartigen Chaos" des Museums gefuehrt und der auf den bewegten und lebendigen Strassen

⁵"In diesen Gaengen fuehlen wir uns immer ein wenig verloren und bedrueckt, all dieser Kunst gegenueber allein gelassen."

ausserhalb des Museums fortgefuehrt wird: die Grenzen zwischen Innen und Aussen, zwischen dem Museum als Gebaeude und den Strassen der Stadt werden durchlaessig. Dann aber markiert Valéry's furchtbare Aufrichtigkeit auch einen Nullpunkt: sie ist eine mimetische Angleichung, eine Anpassung, eine Ueberbietung oder eine Unterbietung, die hervorgerufen wird von der Notwendigkeit, in dem Museums-Kampf zu unterliegen und "oberflaechlich" zu werden (Valéry, 1293). Aufrichtigkeit ist furchtbar, weil sie den Aufrichtigen zu einer Oberflaechlichkeit verurteilt, in der das einzig moegliche Entkommen zu liegen scheint. Zu welcher ploetzlichen Einsicht, zu welcher "undeutlichen Erhellung" fuehrt nun diese Bewegung der Aufrichtigkeit? Sie fuehrt zu der Eingebung einer ungefaehren Genealogie, die von einem Verwaisen unterbrochen wird - von einem Verwaisen, das selber eine unerhoerte Befreiung zur Folge hat, ein unberechenbares Umherirren, ein unangreifbares Umherwandern des Un-Bestimmten in einem labyrinthischen Ersatz-Raum: "Peinture et Sculpture, me dit le démon de l'Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu'elle vivait, ils savaient ce qu'ils voulaient..."⁶ (ebd.)

Schon Adorno hat in seinem Essay "Valéry Proust Museum" die Schwierigkeiten dargetan, denen man begegnet, will man eindeutig entscheiden, wie Valéry die Verwaisung des Museums bewertet: wie er sich dem Tod stellt, der mit der Einrichtung des Museums den Menschen, die Werke, die Tradition, die Kultur trifft. Denn in

⁶"Malerei und Skulptur, so sagt mir der Daemon der Erklaerung, sind verlassene Kinder. Ihre Mutter ist tot, ihre Mutter, die Architektur. Solange sie lebte, gab sie ihnen ihren Ort, ihre Verwendung, ihre Beschraenkung. Die Freiheit zu irren war ihnen versagt. Sie hatten ihren Raum, ihr wohldefiniertes Licht, ihren Stoff. Es herrschten zwischen ihnen die rechten Verbindungen. Solange jene lebte, wussten sie, was sie wollten." (Uebersetzung von Theodor W. Adorno, leicht veraendert und ergaenzt, A.G.D.)

Valéry's Augen ist dieser Tod ein gewaltsamer und zugleich ein unvermeidlicher Tod. Zweifellos produziert das Leben von Kultur und Tradition seinen eigenen Ueberschuss, es tritt ueber seine eigenen Grenzen und lastet auf den Lebenden, Alp der Nutzlosigkeit oder Alp des Museums. In dem Masse jedoch, in dem Tradition und Kultur immer eine uneinholbare Voraussetzung sind, ist das Unglueck ihrer Entgrenzung in ihrem eigenen Begriff vorgezeichnet, nicht erst das Resultat einer zufaelligen und ungluecklichen Entwicklung. Zweifellos intendiert jedes Werk auch den Tod des anderen: "Ce tableau, dit-on quelquefois, TUE tous les autres autour de lui"⁷. Indes kann man diese Bemerkung wiederum verallgemeinern und sagen, dass die Nebeneinanderstellung des Unversoehnbaren im Museum den Kampf auf Leben und Tod sichtbar macht, nicht aber eigentlich provoziert. Das Gelingen einer Ausstellung misst sich nicht daran, ob sie die Unversoehnbarkeit der Werke steigert oder mindert, weil diese Unversoehnbarkeit mit dem Anspruch auf Einzigartigkeit, auf ein absolutes An-und-fuer-sich-Sein gegeben ist, das, im Sinne Valéry's, zu der Bestimmung eines Werkes gehoert. Als Ort des reinen An-Sich der Werke, in das die Nebeneinanderstellung des Unversoehnbaren und das Fuer-Anderes der Ware umschlaegt; als Ort gaenzlicher Nutzlosigkeit, die jedes Werk der reinen Betrachtung oeffnet, ermoeoglicht das Museum die Entdeckung, dass die "reinen Werke [...] nur die nicht reinen Werke sind" (Adorno, I, 187), die Werke, die der Verdinglichung widerstehen, mit denen das Museum sie straft.

Die Schwierigkeit, die Bewertung der Verwaisung oder der Musealisierung genau auszumachen, etwa in Valéry's Fragmente zum "Problem der Museen", erweist sich somit als eine Schwierigkeit, die sich unablaessig wiederholt, hervorgebracht von dem Doppelcharakter des Lebens, des Todes, der Musealisierung. Der Widerspruch einer notwendigen Verwaisung inauguriert deren Dialektik: wenn das Ausgestellte herausgerissen wird aus dem

⁷"Dieses Gemaelde, sagt man zuweilen, TOETET jedes andere in seiner Umgebung."

Zusammenhang seines Entstehens, wenn es herausgerissen werden muss oder immer schon herausgerissen worden ist, kann man die Musealisierung auch als Stiftung eines neuen Zusammenhangs, die Verwaisung auch als Gabe eines zweiten Lebens begreifen. Adorno, der in der Aesthetischen Theorie Valéry's Gedanken von dem Kunstwerk als "Todfeind" aller anderen Kunstwerke sich zueigen macht (Adorno, II, 59), unterstreicht sogar die Notwendigkeit einer solchen Dialektik. Wollte man ein entscheidendes Argument seiner Reflexionen zum Museum auf den Nenner bringen, koennte man einen Satz aus seinem Essay zitieren: "Die Museen lassen sich nicht zusperren." (Adorno, I, 193) Man muss die Mutter verlieren, der Verlust der Mutter, die gewaltsame Verwaisung, die Ausstellung ist ein Ereignis, dessen das Leben (der Tradition, der Kultur, der Werke) bedarf, will es sich regenerieren, will es in einem zweiten Leben zurueckfinden zu sich selber und damit wohl zur verlorenen Mutter.

Dritte Frage: Wie kann man den stets gewaltsamen Uebergang, den wir Verwaisung nennen, in die Zukunft verlaengern und damit Perspektiven gewinnen? "Hier habt ihr die Sache und jetzt koennt ihr damit machen, was ihr wollt. Ihr koennt sie missbrauchen, dies und jenes mit ihr machen; ich mische mich da nicht mehr ein" (Beuys, 15) - so aeussert sich Joseph Beuys in einem Gespraech ueber das Museum, so antwortet er auf die Frage, ob der Ankauf seiner Arbeiten durch Vertreter interessierter Museen verbunden sei mit der Erfuellung bewusst aufgestellter Forderungen. Freilich ist das Waisenkind niemals wirklich eines, seine Herkunft setzt dem Umgang mit ihm Grenzen, sie schraenkt die Handhabung und die Moeglichkeiten der Manipulation ein: "Wie man es auch haengt, das Bild von Rembrandt hat doch seine eigene Sprache. Man kann manches damit anstellen -wie eine Art von Manipulation- und trotzdem: Ganz laesst sich das nicht manipulieren." (ebd., 16 f.) Dass aber die Verwaisung fuer Beuys niemals bedrohlich werden kann, dass keine Dialektik ihre Wirkungen auffangen und regeln muss, dass das Museum kein anderes Problem aufwirft als das allgemeine der Einrichtung eines "interdisziplinaeren Zusammenhangs zwischen allen

Taetigkeitsfeldern des Menschen", liegt an dem anthropologischen Kunstbegriff des Kuenstlers. Das Museum ist "im Grunde nur ein Gebaeude" (ebd., 14), als solches ist es tot und dinghaft, lebendig wird es erst dort, wo es rueckbezogen wird auf das Verhalten und die Gestaltung des Menschen. Weil indes diese Erweiterung des Kunstbegriffs, fuer die Beuys eintritt und die seine Gedanken zum Museum praegt, die Gefahr des Gleichmachens in sich birgt, muss der Kuenstler wiederum eine Besonderheit des Museums einfuehren. Die Perspektive, die die Aufhebung der verwaisenden Entfremdung eroeffnet, ist die einer neuen alten Religion des Menschen, als deren Ort das Museum angesehen werden kann. Denn die Kunst, die unfaehig ist, die "Fragen des Lebens zu ergreifen", ist, so Beuys, die Kunst, die keine "religioese Ausstrahlung" hat, die Kunst, die nicht begreift, dass das Museum in Wahrheit ein "Tempel" (ebd., 48) sein muss, der gehuetet wird von einer "Elite": "Die Elite ist doch der richtige Begriff fuer das Museum" (ebd., 58). Was Beuys also Erweiterung nennt, besteht aus zwei Gesten, die sich ergaenzen, ja die voneinander abhaengig sind; der Verwaisung des Museums wird begegnet durch Rueckfuehrung auf ein einheitliches Prinzip, das die Einfuehrung einer Hierarchie erforderlich macht. Gewaltsam und ein Verwaisen ist der Uebergang zum Museum nur in dem Masse, in dem man dessen anthropologische Funktion verkennt.

Solche Ueberlegungen stehen objektiv in einer gewissen Affinitaet zu jenen, die Malraux in seinem Buch Das imaginaere Museum dargelegt und entfaltet hat. Das imaginaere Museum, das mit der modernen Reproduktionstechnik entsteht und in der Moeglichkeit einer allgemeinen und uneingeschraenkten Ausstellbarkeit der reproduzierten Werke besteht, soll die "hoechste Vorstellung vom Menschen" vermitteln: eine zweite Schoepfung, die Schoepfung des Alls durch den Menschen, tritt zu der ersten Schoepfung hinzu, zu der Schoepfung des Alls durch Gott (Malraux, 16). So bezeichnet das imaginaere Museum die Verfuegbarkeit des Ganzen, die Moeglichkeit, die reine Moeglichkeit bleibt, weil sie jederzeit und an jedem Ort sich verwirklichen laesst. Das Imaginaere, das Malraux meint, darf man nicht allein so verstehen, dass das Museum der Menschheit nicht

besucht werden kann wie ein partikulares, an einen bestimmten geographischen oder geopolitischen Ort gebundenes Gebaeude. Man darf es auch nicht allein so verstehen, dass die Reproduktionstechnik "fiktive Kuenste" hervorgebracht hat, weil sie willkuerlich den Masstab des Reproduzierten veraendern kann (ebd., 27). Man darf es, aus heutiger Sicht, nicht einmal bloss so verstehen, dass eine bestimmbare Anzahl ausgestellter Gegenstaende keine andere Wirklichkeit haben als die sogenannte virtuelle; ein solches Verstaendnis ist zumindest in dem Masse unzureichend, in dem man die Wirklichkeit der ausgestellten Gegenstaende noch aufteilt in eine reale und in eine virtuelle Wirklichkeit. Imaginaer ist das Museum als reine Moeglichkeit, die von keiner Wirklichkeit sich mehr unterscheidet, imaginaer ist das Museum, das nichts mehr ausstellt, weil es reine Ausstellbarkeit ist, imaginaer ist das Museum, das strenggenommen imaginaer nicht heissen darf, da es keine wahre Wirklichkeit des Museums gibt, die man ihm entgegensetzen koennte.

Malraux zieht allerdings solche Konsequenzen nicht, er treibt den Begriff des Imaginaeren nicht bis an seine Grenze und behaelt darum eine recht konventionelle Ansicht vom Museum zurueck. Es verwundert nicht, dass er in der grenzenlosen Verfuegbarkeit, deren Perspektive das imaginaere Museum eroeffnet, die Gefahr der Verwaisung erkennt, des Verlorengehens in dem Abgrund einer mise en abyme. Was wuerde sonst die Annahme eines "imaginaeren Geistes der Kunst" (ebd., 52) rechtfertigen, der angeblich deren Geschichte ihre Einheit verleiht und der das imaginaere Museum zusammenhaelt, so, als wuerde es den "Dialog" fortsetzen, der in dem klassischen Museum stattfindet, in dem Museum des Gedaechtnisses (ebd., 19), in dem Museum der "Grossen Toten"? Die Verwendung des Adjektivs "imaginaer" zur Kennzeichnung der geistigen Vereinheitlichung laesst wiederum mehrere Deutungen zu und

Muede. Du brichst ab und entscheidest Dich, nicht mehr einzugehen auf die Museumskrankheit, die Blanchot im Anschluss an einen Kritiker des "imaginaeren Museums" untersucht, auf die Verwaisung

als Wirkung der Kunst, die im Museum zutage treten soll, in der Trennung der Kunst vom Leben und des Werks von sich selber; in der Perspektive eines endlosen Werdens, das jedes Kunstwerk in ein kommendes verwandelt und es zugleich seiner selbst beraubt. Kann man die Verwaisung anerkennen ohne sie durch eine Dialektik, durch eine Vereinheitlichung, durch die Rueckfuehrung auf ein Prinzip zu verneinen, und ohne in die (schlechte) Unendlichkeit eines Museums zu geraten, das seinen Eingang und seinen Ausgang in sich schliesst? Richte ein Museum ein, heisst: Lass' die Toten ihre Toten begraben, verleugne aber nicht den Tod.

Du oeffnest den Koffer und ziehst ein tragbares Taschenmuseum heraus. Keine Museen mehr, keine Gebaeude, in die man geht, um die Schaetze der Kultur zu bewundern oder Wissen sich anzueignen, Taschenmuseen dagegen, in Koffern, die ausgetauscht werden, vertauscht wie in einem Sketch, ein Koffer, zwei Koffer, drei Koffer, stets ein weiterer Koffer, der kreist, Museum als Flughafen, hier kommt ein Stueck hinzu, dort geht eines verloren, verbrennt, wohin sind eigentlich die Seerosen gegangen, man oeffnet die grossen, kleinen, mittleren Koffer, Bildschirme, bewahrt sie eine Weile, stellt ihre Stuecke aus und ist fuer kurze Zeit verheiratet, man laesst etwas verschwinden und fuegt etwas hinzu, man erfindet Regeln des Umgehens, veraendert und ersetzt sie, kein Inventar und kein Archiv kommen nach, kein Nachschlagewerk verzeichnet sie alle, die gesammelten Koffer verweisen auf keine Ur-Sammlung und auf kein Ur-Museum, sie bilden keine Galerie von Bildern, deren jedes mit dem vollstaendigen Reichtum des Geistes ausgestattet ist, zwischen Modell und Kopie, Original, Reproduktion und Faelschung besteht kaum ein Unterschied, es gibt keine Nachwelt mehr, keine Hure, die Waisenkinder hinterlaesst, keine Familie, die das Waisenkind adoptiert, Museum ohne Fassade, das den Gesetzen des Wachstums aber nicht untersteht.

Wie tragbar ist Dein Museum?

"Ein Name erinnert uns nennend an die Dresdner Galerie und an unseren letzten Besuch derselben; wir wandeln durch die Saele, stehen vor einem Teniersschen Bilde, das eine Bildergalerie darstellt. Nehmen wir etwa hinzu, Bilder der letzteren wuerden wieder Bilder darstellen, die ihrerseits lesbare Inschriften darstellen usw., so ermessen wir, welches Ineinander von Vorstellungen und welche Mittelbarkeiten hinsichtlich der erfassbaren Gegenstaendlichkeiten wirklich herstellbar sind." (Husserl) "La galerie est le labyrinthe qui comprend en lui ses issues: on n'y est jamais tombé comme dans un cas particulier de l'expérience, celui que croit alors décrire Husserl. Il reste alors à parler, à faire résonner la voix dans les couloirs pour suppléer l'éclat de la présence."⁸ (Derrida) "Das Beispiel zielt nicht auf die Enthuellung der schlechten Unendlichkeit ab, die es beschreibt. Die absurde Fluchtlinie der Bilder, auf welcher Phaenomenologie selbst von Intention zu Intention ihren Objekten vergebens nachjagt, wird fuer Husserl zum Kanon einer Welt, die darum das Beschauen lohnt, weil sie dem Phaenomenologen als eine Sammlung spiegelnd fundierter noematischer 'Sinne' stillsteht, abseits und kurios wie die Bilder der Bilder in der Galerie [...] Der Phaenomenologe ist befangen [...] Die Befangenheit ist aber die Eines, der nicht weiss, ob er das Innere fuer auswendig, das Aeussere fuer inwendig nehmen soll." (Adorno)

⁸"Die Galerie ist das Labyrinth, das seine Ausgaenge einbegreift: niemals faellt oder geraet man in sie, niemals findet man sich in ihr wieder wie in jenem besonderen Fall der Erfahrung, den Husserl zu beschreiben glaubt. Was dann bleibt, ist Sprechen: man muss die Stimme in den Gaengen erklingen und widerklingen lassen, um den Glanz, den Schlag, die Splitter der Anwesenheit zu ergaenzen."

mus 112
Prismas April 1962 Teil. M. Künster

BIBLIOGRAPHIE

- Theodor W. ADORNO: [I], "Valéry Proust Museum", in: ders. Prismen, Gesammelte Schriften, Band 10.1, Frankfurt am Main 1977 1 Ado
- [II], Aesthetische Theorie, Frankfurt am Main 1977
- Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, Stuttgart 1956
François ALBERA et alt.: Jean-Luc Godard, Muenchen 1979
Roland BARTHES: La tour Eiffel, in: ders., Oeuvres complètes, Tome premier, Paris 1993
Georges BATAILLE: "Musée", in: ders., Oeuvres complètes, volume 1, Paris 1970
Walter BENJAMIN: Das Passagen-Werk, in: ders., Gesammelte Schriften Band V, Frankfurt am Main 1982
Joseph BEUYS: Das Museum, Wangen 1992
Maurice BLANCHOT: "Le musée, l'Art et le Temps", in: ders., L'amitié, Paris 1971
- "Le mal de musée", in: ders., L'amitié, s.o.
Ecke BONK: Marcel Duchamp - Die grosse Schachtel, Muenchen 1989
Douglas CRIMP: On the Museum's Ruins, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) and London (England) 1993
Jacques DERRIDA: [I], Spectres de Marx, Paris 1993
- La voix et le phénomène, Paris 1967
Martin HEIDEGGER: [I], Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart 1960
- [II], Der Satz vom Grund, Pfullingen 1957
Edmund HUSSERL: Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie, Tuebingen 1980
Karl KERÉNY: Die Mythologie der Griechen (Band 1), Muenchen 1994 (16. Auflage)
André MALRAUX: Le musée imaginaire, in: ders. Psychologie de l'art, Albert Skira Editeur 1947
Karl MARX: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: Karl Marx und Friedrich Engels, Werke, Band 8, Berlin 1982
Krzytszof POMIAN: Der Ursprung des Museums, Berlin 1993
Joan SALVAT-PAPASSEIT: Postals a les filles, Barcelona 1994 (segona edició)
Paul VALÉRY: "Le problème des musées", in: ders., Oeuvres, Band II, Paris 1966

ANNEX I I

Traducció del text

Wie tragbar ist Dein Museum?

Esborrany 1

Obres la maleta i hi trobes una col·lecció de postals que el pare ha enviat a les seves filles, museu o àlbum de família, novel·la de família a l'inrevés. No pot ser al costat de les nenes, ha de refer-se en un sanatori i, mig orfe ell mateix, no hi ha res que el preocupi més que l'orfandat, la llunyania de les filles que el converteix, al capdavall, en un orfe de si mateix; per això inventa aquesta història, crea per a ell i per a les nenes aquest petit museu substituït de les joguines. El 9 d'abril de 1909 el poeta Joan Salvat Papasseit, que freqüentment signa com "Joan, papa", escriu a la seva filla Salomé: "Estimada Me: Com que el papa des d'aquí no us pot enviar cap joguina, així que troba una postal bonica, ja està. Pensa en les seves nenes i la compra. Aquesta que t'envia el papa és la primera d'una col·lecció de 5 que t'anirà enviant. A veure si les poses a l'àlbum. Apa, un petó a totes dues, i un altre a la mama. Joan" (Salvat Papasseit, 62) No ens preguntarem si és bo estar-se en un museu de família, per exemple com lector o contemplador de les postals. La pregunta és més aviat fins a quin punt tot museu no és un museu de família, si més no en la mesura en què té per objecte crear una memòria col·lectiva, una memòria que uneix les generacions i concentra la tradició d'una comunitat, d'una societat, d'una cultura, d'un món. Fins i tot si és un museu il·limitat i universal, i per tant imaginari; fins i tot si és una ruïna habitada pel fantasma de la uniformització expositiva; fins i tot si és un espai dividit o no clarament delimitat, on es posa de manifest la dificultat o àdhuc la impossibilitat d'una memòria col·lectiva; allò que porta el nom de museu és el

resultat d'una concentració. El museu, que exposa els límits externs, interns, discontinus del museu, representa també una dispersió concentrada. És a dir, tot i que al capdavall hem de respondre la pregunta afirmativament, al mateix temps estem dient que sense una interrupció fóra impossible de crear un museu. Els infants que apareixen a les postals del poeta no són els qui reben aquestes postals, tampoc no són les seves filles, però ho són: allò que separa la realitat de la ficció és difícil de determinar quan es fa difícil distingir la relació amb les pròpies filles de la relació amb els fills dels altres, amb els infants que apareixen a les postals. Però l'àlbum o museu manté la família només en la mesura en què converteix les filles en òrfenes, en la mesura en què les separa del pare i de si mateix, encara que només sigui per un instant, l'instant de la recepció. Independentment de l'edat de les filles i de la seva capacitat de participar en el joc dels lligams familiars que crearan la tradició, el pare absent s'exposa constantment al perill que les filles no es reconeixin en aquesta relació fictícia, que es resisteixin a la recepció i perdin el pare. El pare és el remitent de les postals només si el reconeixen com a poeta - com a creador de l'àlbum i inventor del museu, com a fundador d'una tradició.

Si tot museu és un museu de família; si per consegüent tot museu té un pare, aleshores el pare de cada museu és un pare absent, un pare que s'allunya i al qual la idea de la finitud no deixa repòs. És el poeta que, per tal de contrarrestar els efectes de ---l'orfandat, que afecten no només els seus fills sinó també a ell mateix, crea una nova relació o crea una

relació de bell nou. Allò que importa no és quin nom es dóna a aquest pare, quin nom es dóna a la unitat o al fonament de la tradició que confereixen a la memòria del museu una mínima coherència i a l'exposició un sentit imprescindible. Així doncs, sembla que el museu extrau la seva força de la dialèctica de l'orfandat. La saviesa de l'orfandat porta el nom de museu. Crea un museu vol dir: converteix-te en orfe per tal que puguis retornar al si d'una família duradora.

Obres la maleta i et preguntes si cal distingir entre dos museus. ¿No serà que la dialèctica de l'orfandat al capdavall no és més que la dialèctica de la tradició que fineix en la revolució? En aquest cas hi hauria un museu antic, de creixement natural, i un museu nou, revolucionari. Són coneguts els primers paràgrafs del 18 Brumari de Lluís Bonaparte: posat que els homes no escriuen la seva pròpia història, perquè la història està lligada a la tradició, a "circumstàncies immediatament trobades, donades i transmeses", diu Marx (Marx, 115), "la tradició de totes les generacions mortes" pesa "com un malson sobre el pensament dels vius" - sobre el pensament, no damunt del pit; heus ací una primera referència a la coacció de la memòria. En canvi, quan els homes escriuen la seva pròpia història comencen amb la revolució, que els permet de produir lliurement i d'esdevenir completament conscients del contingut històric; aleshores els morts no són desvetllats a una nova vida en forma de mascarada, no són convertits per la memòria en morts vivents; la llibertat consisteix precisament a "deixar que els morts enterrin els seus morts" (ibid., 117). La

revolució alliberadora no és un enterrament. Si se segueix aquesta línia de pensament a través de la qual es pot denunciar el museu de la història o l'exposició del passat com ideologia de la citació, com engany, autoengany, superstició, anestèsia i falsa consciència de les forces revolucionàries, potser es pot distingir entre un museu en el qual s'encarna l'esperit de la revolució i un museu pel qual transita el fantasma de la revolució, potser es pot dir que la tradició i el museu, dos conceptes inseparables, són condicions prèvies que, per definició, no poden ser ultrapassades ja que vénen donades; potser es pot dir també, seguint en la línia de pensament de Nietzsche a Genealogia de la moral, que la major autonomia coincideix amb l'heteronomia més forta perquè la força de les generacions posteriors depèn de la preparació del sòl, de les coordenades que han establert les generacions precedents; aquestes dues idees dibuixen el problema que sorgeix objectivament de la dialèctica de l'orfandat: si cal l'orfandat per a crear una nova relació o bé per a crear una relació de bell nou, la violència de la ruptura amb la família o amb la tradició posa de manifest el seu poder enorme. En aquest sentit el museu s'enfronta a un doble problema. A través de l'orfandat, pel fet d'arrençar per la força i d'un entorn aparentment estable i tradicional els objectes exposats, el museu en procés de creació passa a dependre de la tradició que destrueix. Posteriorment, però, el museu, com institució en la qual es perllonga o s'instaura una tradició, manté el somni que oprimeix els vius. En el museu com a punt de confluència, en el museu com a resultat d'una concentració, el valor

d'exposició es converteix immediatament en valor cultural, tant si es tracta d'un museu tradicional com si es tracta d'un museu crític.

Es pot afirmar que Marx, en distingir entre fantasma i esperit de la revolució, entre el fatal mirar enrere de la falsa revolució curta i extàtica, i la sana amnèsia d'un moviment autocrític, alliberador i realment revolucionari, intenta depassar el mític i fatal entorn del creixement natural i de la tradició. Si es pren el seu pensament en un sentit tan radical com ho permet la lletra, allò que interessa a Marx no són només dues tradicions, sinó la tradició i el final de la tradició. L'entorn de la tradició és sempre natural, ja que la tradició no és més que la llei d'una condició prèvia que no pot ser atrapada; els homes que viuen en una tradició, senzillament, no són capaços de fer la seva pròpia història. En aquest entorn tradicional queda inclòs el museu de creixement natural, el museu que és sotmès a la dialèctica de l'orfandat i que la reproduïx; per això sol aquest intent de Marx mereix atenció aquí.

Un discurs més o menys acadèmic, un discurs sobre els límits i el final del museu, ¿no queda ell mateix tancat en l'escenari que es disposa a descriure i estudiar? De l'orador s'espera que obri les maletes, els arxius, les cambres del tresor de la cultura o de l'anticultura, que n'extregui cites, interpretacions, pensaments, convencions retòriques i formes d'argumentació; que tingui alguna cosa a dir, que presenti o exposi allò que ha de dir, en el millor dels casos per a tornar a ser desat a les maletes, a punt per a renovar el debat.

Presentats en una conferència, en un marc de respecte a les regles de conducta acadèmica, i encara que només sigui per la seva funció reguladora, els discursos sobre el museu sempre es troben dins d'un museu que construeixen ells mateixos; són una acció del museu, una ---museïtzació, un recordatori explícit o implícit que garanteix la unitat de la vida a través de la memòria i de l'actualització; són a l'ensem però una ofrena funerària destinada a "una mirada no humana o no viva" (Pomian, 39), la mirada d'allò actualitzat però no immediatament actual. Si tot recordatori és un museu de la mort, la seva exposició pública, la seva memòria pública, tot museu és, al seu torn, un recordatori perquè necessita l'actualització d'allò orfe, d'allò dispers, d'allò mort i perquè aquesta actualització extrau de l'arxiu els continguts i els mitjans de la cultura. El museu necessita el discurs, l'oratória, la conferència sobre el museu i sobre allò que s'hi exposa; si no produís el discurs en el qual reflectir-se i del qual treure la seva intel·ligibilitat, no seria més que un espai abstracte, buit, sense referències, un espai de la mort. No hi ha museu sense el museu del museu que obre i tanca el museu. Allò que arriba al museu, aquell qui arriba al museu, estan condemnats al discurs, si més no a la busca desesperada de la paraula que reconeix i reflecteix; el fet que, com Valéry observa amb clar disgust, al museu hom tendeixi a abaixar la veu, pot ser un reflex d'això mateix.

En el seu article sobre el museu, Bataille se centra en la idea de l'autoreflex, però precisament en l'autoreflex de l'observador. El museu és inventat per a crear una imatge

especular. Però potser és precisament la diferència entre dues imatges especulars allò que posa en perill l'especulació, potser posa en perill la intel·ligibilitat i el discurs del museu: ningú no garanteix que la imatge especular de l'observador en el museu, imatge a través de la qual es reconeix i s'apropia el museu, no sigui enterbolida per la imatge especular del museu en l'observador. Immers en l'anonimat de l'entorn del museu, l'observador corre el perill de perdre's de vista a si mateix. ¿No és precisament aquesta diferència entre dues imatges especulars que l'especulació no pot resoldre, no és precisament aquesta diferència en i de la imatge especular allò que fa borrar l'autoreflex i que porta Bataille a caracteritzar l'efecte del reflex com èxtasi, més que no pas com reconeixement? "El museu", diu al final del seu article, en una frase segurament plena d'ironia i per tant reflex especular, "és el colossal mirall en el qual l'home pot contemplar-se sota totes les seves cares; es troba literalment admirable i s'abandona a l'èxtasi que s'expressa en totes les revistes d'art." (Bataille, 240) Autoreflex i autoreflexió del museu que necessita el discurs per tal de no perdre's pels seus propis passadissos - aquest aspecte autoreferencial obliga a tornar la pregunta de la revolució com a punt final de la dialèctica de l'orfandat al mateix discurs públic que l'havia plantejada.

Ara bé, ¿es pot distingir entre les dues revolucions i els dos museus, entre un museu pel qual hom transita com un fantasma i que com un fantasma persegueix el que hi transita, i un museu que ja no és un espai extern a l'interior del qual

es conserven els tresors de la cultura? Marx remarca que la "revolució social del segle XIX" no poua la seva poesia en el passat, sinó exclusivament en el futur (ibid.). Comença en ella mateixa, fa les seves pròpies lleis (absolutes) i per això no coneix cap mena de "visió històrica retrospectiva", potser ni tan sols allò que l'ètica del discurs anomena solidaritat anamnètica. Si existís un museu revolucionari hauria de ser un museu absolut, un museu de la revolució permanent en el qual conflueixen sense més passat, present i futur, oblit i memòria, exposició i exposat, discurs i objecte; altrament no faria sinó perllongar el museu antic, seria un edifici en el qual s'exposen les relíquies de la revolució a les quals es concediria la paraula. Museu: mausoleu. La diferència entre la revolució com a fantasma i la revolució com a esperit marca l'idealisme d'una autonomia pura; l'esquema marxista, seguit en el context de la pregunta sobre els límits del museu, sembla portar a l'idealisme d'un museu absolut i exposar-se a la crítica o a la desconstrucció. En efecte, si la revolució poua la seva poesia en el futur, el seu començament ja no és una autonomia absoluta, sinó que s'allunya d'ella i es refereix a una altra cosa; ara bé, si al capdavall el futur resulta ser el present, aleshores el passat i el futur es troben en el present d'un ordre social nou, aleshores mai no hi ha hagut futur ni passat. ¿Vol dir això que la desconstrucció de l'idealisme de la revolució ens retorna a la dialèctica de l'orfandat, al malson de la tradició que pesa damunt del pensament dels vius? Haurem de transitar per sempre més per museus, presos de la seva mala infinitud, entre el record i la

promesa d'un futur revolucionari que no pot passar de promesa? Certament, l'afirmació o l'exigència que la verdadera revolució faci que "els morts enterrin els seus morts", pot provocar astorament i atraure sobre Marx la sospita que volia desfer-se massa depressa dels fantasmes i dels morts (Derrida I, 187 i 277). Però la inseqüència del seu idealisme i la idea d'un museu absolut impossible, al qual es pot arribar a través d'aquesta inseqüència, mantenen la fidelitat als morts, potser més i tot que no pas el museu en el qual els morts són sempre morts vivents perquè no pot alliberar-se del malson de la tradició, ni de la memòria d'un entorn passat, ni de l'afirmació del propi entorn, ni de la promesa d'una altra vida i d'una altra mort. En tant que temple de les muses, el museu és alimentat per dues fonts: la de Mnemòsine i la de Leteu. Així, Kerény recorda que les muses concedeixen als homes tant "l'oblit del dolor" com "el cessament de la preocupació" (Kerény, 83). Crea el teu museu vol dir per consegüent: deixa't guiar per la inseqüència, per una inseqüència que destrueixes al moment mateix que l'evoques.

Ahir, el teu amic Jean-Luc, que et va fer avinent el passatge dels ---cursos de Heidegger que vols citar, et parlava de les seves visites a museus. Va directament a la botiga, compra postals i se'n va. ¿És que les reproduccions són els orfes dels originals, o millor, els originals orfes? Abans d'anar-te'n Jean-Luc et va regalar una samarreta. Porta la seva firma i el títol del seu últim llibre, Les muses.

Obres la maleta i trobes un rodet. El col·loques en un aparell i veus un fragment de pel·lícula que va ser rodada durant la dècada dels anys seixanta. Dos homes i una dona visiten el Louvre en nou minuts i quaranta-tres segons. Aquest trio de marginats estableix un rècord mundial. Dibuixes la seva línia de fuga: crea el museu revolucionari en el qual es troben exposició i exposat, el museu que és pura exposició i que ja no està lligat a la diferència entre interior i exterior; crea el museu sense tradició, que surt de la dialèctica de l'orfanat i que per això mateix ja no és un museu de família. Per què? Perquè la seva circulació monstruosa, gairebé impossible de seguir, travessa les parets del museu, trenca les línies de demarcació entre objecte exposat i observador de l'exposició i no deixen rastre que els pugui conduir de nou a la família o a la tradició. Vagareig foll a conseqüència del qual les obres exposades esdevenen folles, que arrenca dels seus fonaments l'exposició i l'edifici, el museu. Crea un museu vol dir també: esborra les empremtes, converteix-te en orfe que cap família no reconeix i que no es reconeix en cap família.

¿Hi ha relació entre aquest vagareig foll, aquest transitar monstruós del trio de marginats i la circulació d'obres en el mercat, el seu vagareig pel negoci de la cultura? "Una pintura, per exemple aquella de van Gogh que representa un parell ---de sabates passa d'una exposició a una altra", constata Heidegger en el seu tractat Sobre l'origen de l'obra d'art (Heidegger I, 9). Vol posar de manifest l'actitud natural enfront de l'obra d'art, "la contemplació tosca i superficial"

de la qual molts queden descontents, el món de representacions mentals en el qual es pot moure "la dona de fer feines" dins del museu, que no ha de topar amb ---l'objecte obra d'art i de la qual se suposa que no entén d'altra manera el caràcter d'objecte de l'obra. Però Heidegger vol denunciar també el negoci en el qual les obres d'art esdevenen meres objectes, tot i que el seu caràcter en tant que objectes queda incomprès i només valen com ---coses, com objectes. L'exposició ininterrompuda, la circulació incansable de pintures que vagaregen com un parell de sabates, fan que els objectes exposats, al capdavall, esdevingin sense objecte i distorsionin l'accés a la diferència que impregna l'ésser dels objectes. Una obra, diu Heidegger, és una cosa en el sentit que crea un món i el manté obert; en tant que món pot parlar i comunicar a l'observador l'essència d'una altra cosa, l'essència de la cosa o de les sabates que ha pintat van Gogh. De nou ens trobem amb l'orfandat, de fet amb tres formes diferents d'orfandat. D'una banda, les sabates pintades han estat tretes del seu ús natural; en l'obra d'art són òrfenes i precisament per la seva orfandat permeten la comprensió de la seva essència. Una cosa, l'obra d'art, obre l'essència d'una altra cosa que arrenca de la seva determinació immediata i d'aquesta manera posa de manifest la seva pròpia essència, la seva essència en tant que obra. La diferència en la ---manera d'existir de les coses té, per tant, l'efecte de crear una orfandat i al mateix temps l'efecte de posar de manifest la seva essència o la seva veritat. També en aquest cas l'orfandat és perillosa: que les coses (l'obra i les sabates pintades) es prenguin com meres

coses, com objectes muts, és un perill que va inevitablement lligat a l'orfandat. En la seva segona forma, l'orfandat ja no afecta allò representat en l'obra, una cosa, sinó la cosa mateixa que s'anomena obra. En efecte, la "transferència a una col·lecció" arrenca a les obres el seu món, el món que inauguren en tant que creadores d'història i en el qual es troben al mateix temps; és cert que no priva els visitants o observadors de les obres mateixes, com ho fa per exemple l'orfandat que s'inicia amb el vagareig pel negoci de la cultura i de l'art, amb la total disponibilitat i accessibilitat, amb l'exponibilitat i reproductibilitat il·limitades en les quals es basa allò que Malraux anomena "museu imaginari". Així doncs, Heidegger es refereix en primera instància a l'orfandat que introdueix una tradició o transmissió perquè trenca la relació d'un entorn històric i expulsa l'obra de la seva doble posició: "apartament del món i trencament del món mai no es poden fer retroactius. Les obres ja no són les que eren. És cert que són elles mateixes les que ens surten a l'encontre, però elles mateixes són passat. En tant que passat se'ns presenten en l'àmbit de la tradició i de la conservació. Des d'aquest moment seran aquest tipus d'objecte. El seu presentar-se és, certament, una conseqüència del seu estar en elles mateixes, però ja no és el mateix. Ha fugit d'elles. Tot el negoci de l'art, encara que sigui portat a un extrem i sempre en favor de les obres, no arriba més enllà del ---ser cosa de les obres." (Ibid., 36) L'orfandat pot deixar lliure l'accés a l'obra en tant que obra; pot tancar-lo en tant que empeny l'obra a la tradició i al museu; però també

pot destruir el museu tradicional en el qual les obres es presenten a l'observador en tant que objectes o coses. Aleshores l'obra queda literalment sense objecte. Cal advertir que Heidegger no només registra aquest moviment, sinó que implícitament fustiga el record nostàlgic i el sentimentalisme pel fet que posa clarament de manifest el caràcter irrevocable de l'orfanat. Els museus, en tant que pura simulació del passat, són impotents, cínics o reaccionaris.

L'orfanat de l'obra que vagareja, que finalment esdevé sense objecte i que ni tan sols no es presenta a un observador, per exemple el visitant d'una col·lecció pública o privada, és insinuada per Heidegger en els cursos sobre ---Satz vom Grund que va dictar en la dècada dels anys cinquanta. Atès que la moderna exigència de racionalitat busca remetre tot allò que és a un fonament i atribuir un fonament a tot allò que és, desemboca en la paradoxa que es priva l'ésser humà de fonament, de base ferma, d'on Heidegger conclou que l'art ha d'esdevir en darrer terme sense objecte i no pot produir més "obres": "les exposicions d'art d'estil modern" les considera encara com un símptoma o indicatiu d'aquesta evolució (Heidegger II, 66). Com més exposada és l'obra, com més, en tant que exposada, és accessible a l'observador, més sense objecte esdevé, menys obra és; si volem utilitzar en aquest punt un concepte d'Adorno podríem parlar de ---des-artització. L'observador de l'obra òrfena i sense objecte és ell mateix un orfe, perquè no hi ha res que es presenti a l'observació i per tant no hi ha res que pugui ser observat. Però sobretot l'art exposat fa explotar el museu de la veritat en el qual es troben les obres; és perquè

impedeix aquella "recta conservació" que Heidegger estableix com part constituent de totes les obres a Origen de l'obra d'art. Una obra que, per principi, no pot trobar els seus conservadors, no és una obra, ni tan sols una obra oblidada (Heidegger I, 68). En l'art exposat manquen, doncs, el conservador i l'observador. És com si el trio de marginats s'hagués posat les sabates de van Gogh, com si la circulació s'accelerés fins que allò que circula, l'esfera en la qual circula i el mateix circular es perdessin l'un en l'altre. L'exposició d'art com a "total fer-se present" i orfandat radical porta a la revolució (del museu) i al capdavant s'autoelimina.

Obres la maleta. L'orfandat és perillosa perquè la pervivència de l'orfe depèn de l'expulsió de la família, de la genealogia i de la tradició, i l'orfe sempre pot afegir al museu un passadís que no estava previst. Imprevisibilitat i impunitat d'un partisà, d'un fantasma o d'un virus, que moltes vegades és pitjor que la mort. Referint-se a Mapplethorpe i la seva obra fotogràfica, l'exposició de la qual va desencadenar brots de violència política i intents de repressió, un dels senadors nordamericans més reaccionaris va dir: "Aquest tal Mapplethorpe era un homosexual reconegut. Ara és mort, però el tema homosexual impregna la seva obra." (Crimp, 10) ¿Encara estàs familiaritzat amb els museus? Busca un plànol, una visió general. Per començar, una primera orientació vindrà d'una tesi més o menys fonamentada, més o menys arbitrària, que diu: les reflexions tradicionals sobre els límits del museu parteixen

de la idea de l'orfanat que experimenten els objectes pel fet de ser exposats en els museus. Aquesta tesi et permet de plantejar algunes qüestions i de respondre-les amb referències a determinats arguments de determinats textos. Primera qüestió: ¿Com es pot entendre el pas, sempre forçat, que hem anomenat orfanament? Benjamin, en el ----Passagen-Werk, l'entén com el relleu del valor d'ús d'un objecte; diu que el que és decisiu en col·leccionar és que "l'objecte és rellevat de les seves funcions originàries" per a entrar en una relació que es troba en "oposició diametral a la utilitat" (Benjamin, 271). En el seu llibre sobre el col·leccionisme Pomian porta aquesta idea a un extrem i formula la següent paradoxa que aplica a totes les col·leccions: tant de les col·leccions privades com de les públiques, que solem anomenar museus, es pot dir que els objectes reunits i exposats "posseeixen valor de canvi sense posseir valor d'ús" (Pomian, 17). Segons aquestes definicions es podria dir que els museus són llocs on la "forma de record pràctic", com Benjamin defineix el col·leccionisme, és una forma de cosificació i l'objecte es realitza com a mercaderia. Potser l'extrem de la museïtzació s'assoleix on aquesta és un efecte del mateix objecte i per això mateix independent d'un edifici que pugui ser identificat com museu. Quan Barthes veu en la torre Eiffel un "monument total", quan escriu que la inutilitat del monument ha estat vista com un escàndol en una època en la qual dominaven "la racionalitat i l'empirisme de les grans empreses burgeses" (Barthes, 1384 seg.); quan considera que l'escàndol és l'indici d'una "veritat valuosa i --ineexpressable" s'acosta potser a la realització de l'objecte

com a mercaderia que es deriva de la museïtzació. El pas al museu, la museïtzació, és ---l'orfanament de l'objecte a través del qual esdevé una mercaderia absoluta.

Segona qüestió: ¿Com es pot valorar aquest pas, sempre violent, que anomenem orfanament? Segurament ningú no ha expressat més clarament que Valéry que el pas al museu, la museïtzació, és un esdevenir orfe. Perquè així que entra en un museu, la seva "solitud de cera" el deixa glaçat; perquè durant la visita al museu se sent orfe, separat del capital de la cultura que no pot ser invertit i que per tant només pot ser contemplat ("nous nous trouvons toujours en peu perdus et desolés dans ces galeries, seuls contre tant d'art"[Valéry, 1292], un Valéry desarmat i ---posat en evidència té la sensació que es torna "terriblement sincer". És terrible la sinceritat contra la qual un no pot defensar-se, perquè representa la darrera oportunitat de reaccionar a un sentir-se desarmat, posat en evidència i glaçat, uns sentiments als quals altrament hom es rendiria indefens. El poder d'aquesta terrible sinceritat, el poder del museu que deixa orfe, el poder de la museïtzació, apunta contra l'observador, l'observat i l'observació. Marca una jugada en l'enfrontament del museu i contra el museu ("seuls contre tant d'art"); marca una jugada en l'enfrontament que ens lliura al museu, que al mateix temps és una lluita dels objectes exposats a vida o mort; marca una jugada en l'enfrontament que l'home modern lliura contra una "herència imponent i opressora"; marca una jugada en l'enfrontament que posa de manifest una tradició que s'independitza perquè té com efecte "l'acumulació d'un capital

immens i per tant inútil"; marca una jugada en l'enfrontament que s'inicia en el "caos magnífic" del museu i que continua en el moviment i la vida dels carrers fora del museu: els límits entre interior i exterior, entre el museu com edifici i els carrers de la ciutat es fan permeables. Després, però, la terrible sinceritat de Valéry marca també un punt zero: és una identificació mimètica, una adaptació, una sobrepuja o una depreciació provocades per la necessitat de ser derrotat en l'enfrontament del museu i esdevenir "superficial" (Valéry, 1293). La sinceritat és terrible perquè condemna el sincer a una superficialitat que sembla ser l'única sortida possible. ¿A quin ---coneixement sobtat, i a quina "borrosa il·luminació" condueix aquest moviment de la sinceritat? Condueix a la introducció d'una genealogia aproximada que és interrompuda per un orfanament - un orfanament que té com a conseqüència un alliberament inaudit, un vagarejar imprevisible, una circulació indiscutible d'allò in-determinat en un espai-sucedani laberíntic: "Peinture et Sculpture, me dit le démon de l'Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée. Ils avait leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu'elle vivait, ils savaient ce qu'ils voulaient..." (ibid.)

En el seu assaig ---"Valéry Proust Museum" Adorno posava de manifest les dificultats amb les quals hom topa si es vol definir clarament com ---valora Valéry l'orfanament del museu: com s'enfronta a la mort que amb la creació del museu afecta

les persones, les obres, la tradició i la cultura. Perquè als ulls de Valéry aquesta mort és violenta i al mateix temps inevitable. Sense dubte, la vida de la cultura i de la tradició produeix el seu propi excés, sobrepassa els seus propis límits i pesa damunt dels vius, malson de la inutilitat o malson del museu. Amb tot, i en la mesura en què la tradició i la cultura sempre són una condició prèvia inabastable, l'infortuni del seu desfermament està ja inscrit en el mateix concepte, no el resultat d'una evolució casual o infortunada. Sens dubte, cada obra pretén la mort de l'altra: "Ce tableau, dit-on quelques fois, TUE tous les autres autour de lui". Amb tot, es pot generalitzar aquesta afirmació al seu torn i dir que l'alineació d'allò irreconciliable en el museu fa palès l'enfrontament a vida o mort, però que de fet no el provoca. L'èxit d'una exposició no es mesura pel fet que incrementi o minvi el caràcter irreconciliable de les obres, perquè aquest caràcter irreconciliable va acompanyat de ---l'exigència de ser peça única, de ser ---per si i en si absolut, que, tal com diu Valéry, forma part de la determinació de l'obra. En tant que espai del ---pur ser en si de les obres en el qual deriva l'alineació d'allò irreconciliable i el ser ---per altri de la mercaderia; en tant que espai de la total inutilitat que lliura cada obra a la pura contemplació, el museu permet descobrir que "obres pures [...] només ho són les obres no pures" (Adorno, I, 187), les obres que es resisteixen a la ---cosificació amb la qual les castiga el museu.

La dificultat d'establir amb exactitud el valor de l'orfanament o de la museïtzació, per exemple en els fragments

de Valéry sobre el "Problema dels museus", resulta ser una dificultat que es repeteix sense fi, provocada pel doble caràcter de la vida, de la mort, de la museïtzació. La contradicció d'un orfanament necessari inaugura la seva dialèctica: si allò exposat és arrencat de l'entorn del qual sorgeix, si ha de ser arrencat o sempre ha estat arrencat, la museïtzació es pot entendre també com a creació d'un nou entorn, l'orfanat com a do d'una segona vida. Adorno, que assumeix la idea de l'obra d'art com "enemic mortal" de totes les altres obres d'art formulada per Valéry en la seva Teoria estètica (Adorno, II, 59), subratlla precisament la necessitat d'aquesta dialèctica. Si es volgués trobar el comú denominador de les seves reflexions sobre el museu es podria citar aquesta frase del seu assaig: "Els museus no es deixen tancar." (Adorno, I, 193) Cal perdre la mare, la pèrdua de la mare, l'orfanament violent, l'exposició és un esdeveniment que necessita la vida (la tradició, la cultura, les obres) si es vol regenerar, si vol retornar a una segona vida, a si mateixa i per tant a la mare perduda.

Tercera qüestió: ¿Com es pot perllongar vers el futur aquest pas, sempre violent, que anomenem orfanament i guanyar així perspectives? "Aquí teniu la cosa i ara podeu fer amb ella el que vulgueu. La podeu malbaratar, fer això i allò; jo ja no m'hi ficaré" (Beuys, 15) - així s'expressa Joseph Beuys en una conversa sobre el museu, així respon la pregunta sobre si la compra dels seus treballs per representants de certs museus interessats anava lligada amb el compliment de determinades condicions. De fet, la criatura òrfena no ho és mai del tot,

el seu origen imposa determinades condicions al tracte que rep, limita el seu ús i les possibilitats de manipulació: "Es pengi com es pengi, el quadre de Rembrandt té el seu propi llenguatge. Es poden fer algunes coses amb ell -com una certa manipulació- però mai no se'l pot manipular del tot." (Ibid., 16 seg.) El fet que per a Beuys l'orfanament no pot ser mai amenaçador, que els seus efectes no han de ser previstos ni regulats per una dialèctica, que el museu no planteja cap més problema que el general de la creació d'una "relació interdisciplinària entre tots els camps de l'activitat humana", tot això es deu al fet que l'artista té un concepte antropològic de l'art. El museu "en el fons no és més que un edifici" (ibid., 14), com a tal és mort i és una cosa, només esdevé viu quan pot ser referit retrospectivament al comportament i a ---l'organització humans. Ara bé, pel fet que aquesta extensió del concepte de l'art que defensa Beuys i que marca les seves idees sobre el museu oculta en si el perill de la igualació, l'artista ha d'introduir una especificitat del museu. La perspectiva, que inicia l'eliminació de l'estranyament que porta a l'orfanat, és una nova antiga religió de l'ésser humà de la qual el museu esdevé seu. Perquè l'art que és incapaç de "ocupar-se de les qüestions vitals" és, segons Beuys, l'art que no té cap "irradiació religiosa", l'art que no comprèn que, en el fons, el museu ha de ser un "temple" (ibid., 48) custodiat per una "élite": "i és que l'élite és el concepte que millor convé al museu" (ibid., 59). Així doncs, allò que Beuys anomena extensió es compon de dos gestos que es complementen, es podria dir que són interdependents;

l'orfanament del museu és evitat per la seva referència retrospectiva a un principi unitari que fa necessària la introducció d'una jerarquia. El pas al museu es violent i representa un orfanament només en la mesura en què s'ignora la seva funció antropològica.

En certa manera aquestes reflexions guarden certa afinitat objectiva amb les que Malraux exposa i desenvolupa al seu llibre El museu imaginari. El museu imaginari, que sorgeix a partir de les modernes tècniques de reproducció, i que consisteix en la possibilitat generalitzada i il·limitada d'exposar les obres reproduïdes, ha de transmetre la "més alta idea de l'home": una segona creació, la creació de l'univers per l'home s'afegeix a la primera creació, la creació de l'univers per Déu (Malraux, 16). Així, el museu imaginari serveix per a denominar la disponibilitat del tot, la possibilitat que roman pura possibilitat, perquè es pot realitzar en tot moment i en tot lloc. L'imaginari al qual es refereix Malraux no es pot entendre només com que el museu de la humanitat no pot ser visitat com un edifici particular vinculat a un lloc geogràfic i geopolític determinat. Tampoc no es pot entendre únicament com que les tècniques de reproducció han produït "arts fictícies" perquè poden modificar les mesures d'allò que reprodueixen (ibid., 27). Des d'un punt de vista actual, tampoc no es pot entendre que un nombre d'objectes exposats no tenen altra realitat que aquella que anomenem virtual; aquesta manera d'entendre'l és insuficient, si més no en la mesura en què la realitat dels objectes exposats es divideix en una realitat real i una realitat

virtual. El museu és imaginari en tant que pura possibilitat que ja no es distingeix de cap realitat, és imaginari el museu que ja no exposa res, perquè és pura possibilitat d'exposar, és imaginari el museu que no es pot anomenar imaginari en el sentit estricte, perquè no hi ha una vertadera realitat del museu que se li pugui oposar.

És cert que Malraux no arriba a aquestes conseqüències, no porta el concepte d'imaginari fins als seus límits i per tant preserva un concepte de museu bastant convencional. No ha de sorprendre que reconegui en la disponibilitat sense límits, la perspectiva de la qual obre el museu imaginari, el perill de l'orfanament, del perill de quedar perdut en l'abisme d'una mise en abyme. ¿Què sinó justificaria la hipòtesi d'un "esperit imaginari de l'art" (ibid., 52), que suposadament confereix unitat a la seva història i que manté cohesionat el museu imaginari, com si perllongués el "diàleg" que té lloc en el museu clàssic, en el museu de la memòria (ibid., 19), en el museu dels "grans morts"? -----

T'atures i decideixes no entrar en l'enfermetat del museu que Blanchot investiga a partir d'una crítica del "museu imaginari", no entrar en l'orfanament com a efecte de l'art que sembla que es fa palès en el museu, en la ruptura entre l'art i la vida i entre l'obra i ella mateixa, en la perspectiva d'un esdevenir infinit que fa de cada obra una obra futura i la priva d'ella mateixa. ¿És possible reconèixer l'orfanament sense negar-lo mitjançant una dialèctica, mitjançant una unificació, mitjançant la remissió a un principi, i sense caure

en la (mala) infinitud d'un museu que clou en si la seva entrada i la seva sortida? Crea un museu vol dir: deixa que els morts enterrin els seus morts, però no neguis la mort.

Obres la maleta i en treus un còmode museu de butxaca. No més museus, no més edificis als quals es va a admirar els tresors de la cultura o a adquirir uns coneixements, sí als museus de butxaca, que es poden portar en maletes, maletes que són intercanviades com en un *sketch*, una maleta, dues maletes, tres maletes, sempre una maleta més, que roda, museu com a aeroport, aquí s'afegeix un tros, allà se'n perd un altre, crema, on dimonis han anat a parar els nenúfars, hom obre les maletes grans, petites, mitjanes, pantalles, les conserva per un temps, n'exposa els trossos i contrau un matrimoni esporàdic, es fa desaparèixer alguna cosa i se n'afegeix una altra, s'inventen regles de conducta, es canvien i es substitueixen per altres, no hi ha inventaris ni arxius, no hi ha un manual que els contingui tots, les maletes juntes no remetent a una col·lecció originària ni a un museu originari, no constitueixen una galeria de quadres, cadascun dels quals està equipat amb la completa riquesa de l'esperit, pràcticament no hi ha diferències entre model i còpia, entre original, reproducció i falsificació, no hi ha una posterioritat, una prostituta que deixa orfes, una família que adopta l'orfe, museu sense façana però que no està sotmès a les lleis del creixement.

¿Pots portar el teu museu?

¿Es portable el teu museu?

¿Fins a quin punt és portable el teu museu?

Traducció del text

Wie tragbar ist Dein Museum?

Esborrany 2

Obres la maleta i hi trobes una col·lecció de postals que el pare ha enviat a les seves filles, museu o àlbum de família, novel·la de família a l'inrevés. No pot ser al costat de les nenes, ha de refer-se en un sanatori i, mig orfe ell mateix, no hi ha res que el preocupi més que l'orfanat, la llunyania de les filles que el converteix, al capdavant, en un orfe de si mateix; per això inventa aquesta història, crea per a ell i per a les nenes aquest petit museu que ha de substituir les joguines. El 9 d'abril de 1909 el poeta Joan Salvat Papasseit, que freqüentment signa com "Joan, papa", escriu a la seva filla Salomé: "Estimada Me: Com que el papa des d'aquí no us pot enviar cap joguina, així que troba una postal bonica, ja està. Pensa en les seves nenes i la compra. Aquesta que t'envia el papa és la primera d'una col·lecció de 5 que t'anirà enviant. A veure si les poses a l'àlbum. Apa, un petó a totes dues, i un altre a la mama. Joan" (Salvat Papasseit, 62) No ens preguntarem si és bo estar-se en un museu de família, per exemple com lector o contemplador de les postals. Més aviat ens preguntarem fins a quin punt tot museu no és un museu de família, si més no en la mesura en què té per objecte crear una memòria col·lectiva, una memòria que uneix les generacions i concentra la tradició d'una comunitat, d'una societat, d'una cultura, d'un món. Allò que anomenem museu és el resultat d'una concentració, fins i tot si és un museu il·limitat i universal, i per tant imaginari; fins i tot si és una ruïna habitada pel fantasma de la uniformització expositiva; fins i tot si és un espai dividit o no clarament delimitat, on es posa de manifest la dificultat o àdhuc la impossibilitat d'una memòria

col·lectiva. El museu, que exposa els límits externs, interns, discontinus del museu, representa també una dispersió concentrada. És a dir, tot i que al capdavall hem de respondre la pregunta afirmativament, al mateix temps estem dient que sense una interrupció fóra impossible de crear un museu. Els infants que apareixen a les postals del poeta no són els qui reben aquestes postals, tampoc no són les seves filles, però ho són: allò que separa la realitat de la ficció és difícil de determinar quan es fa difícil distingir la relació amb les pròpies filles de la relació amb els fills dels altres, amb els infants que apareixen a les postals. Però l'àlbum o museu manté la família només en la mesura en què converteix les filles en òrfenes, en la mesura en què les separa del pare i de si mateix, encara que només sigui per un instant, l'instant de la transferència. Independentment de l'edat de les filles i de la seva capacitat de participar en el joc dels lligams familiars que crearan la tradició, el pare absent s'exposa constantment al perill que les filles no es reconeixin en aquesta relació fictícia, que es resisteixin a la recepció i perdin el pare. El pare és el remitent de les postals només si el reconeixen com a poeta - com a creador de l'àlbum i inventor del museu, com a fundador d'una tradició.

Si tot museu és un museu de família; si per consegüent tot museu té un pare, aleshores el pare de cada museu és un pare absent, un pare que s'allunya i al qual la idea de la finitud no deixa repòs. És el poeta que, per tal de contrarrestar els efectes de l'orfanat, que afecten no només els seus fills sinó també a ell mateix, crea una nova relació o crea una relació

de bell nou. Allò que importa no és quin nom es dóna a aquest pare, quin nom es dóna a la unitat o al fonament de la tradició que confereixen a la memòria del museu una mínima coherència i als objectes exposats un sentit imprescindible. Així doncs, sembla que el museu extrau la seva força de la dialèctica de l'orfanament. La saviesa de l'orfanament porta el nom de museu. Crea un museu vol dir: converteix-te en orfe per tal que puguis retornar al si d'una família permanent.

Obres la maleta i et preguntes si cal distingir entre dos museus. ¿No serà que la dialèctica de l'orfanament al capdavant no és més que la dialèctica de la tradició que fineix en la revolució? En aquest cas hi hauria un museu antic, de creixement natural, i un museu nou, revolucionari. Són coneguts els primers paràgrafs del 18 Brumari de Lluís Bonaparte: posat que els homes no escriuen la seva pròpia història, perquè la història està lligada a la tradició, a "circumstàncies immediatament trobades, donades i transmeses", diu Marx (Marx, 115), "la tradició de totes les generacions mortes" pesa "com un malson sobre el pensament dels vius" - sobre el pensament, no damunt del pit; heus ací una primera referència a la coacció de la memòria. En canvi, quan els homes escriuen la seva pròpia història comencen amb la revolució, que els permet de produir lliurement i d'esdevenir completament conscients del contingut històric; aleshores els morts no són desvetllats a una nova vida en forma de mascarada, no són convertits per la memòria en morts vivents; la llibertat consisteix precisament a "deixar que els morts enterrin els seus morts" (ibid., 117). La

revolució alliberadora no és un enterrament. Seguint aquesta línia de pensament a través de la qual es pot denunciar el museu de la història o l'exposició del passat com ideologia de la citació, com engany, autoengany, superstició, anestèsia i falsa consciència de les forces revolucionàries, potser es pot distingir entre un museu en el qual s'encarna l'esperit de la revolució i un museu pel qual transita el fantasma de la revolució. Podem dir que la tradició i el museu, dos conceptes inseparables, són condicions prèvies que, per definició, no poden ser ultrapassades ja que vénen donades; podem dir també, seguint en la línia de pensament de Nietzsche a Genealogia de la moral, que la major autonomia es dona juntament amb l'heteronomia més forta perquè la força de les generacions posteriors depèn de la preparació del sòl, de les coordenades que han establert les generacions precedents; aquestes dues idees dibuixen el problema que sorgeix objectivament de la dialèctica de l'orfanament: si cal l'orfanament per a crear una nova relació o bé per a crear una relació de bell nou, la violència de la ruptura amb la família o amb la tradició posa de manifest l'enorme poder d'aquestes institucions. En aquest sentit el museu s'enfronta a un doble problema. A través de l'orfanament, pel fet d'arrencar per la força i d'un entorn aparentment estable i tradicional els objectes exposats, el museu en procés de creació passa a dependre de la tradició que destrueix. Posteriorment, però, el museu, com institució en la qual es perllonga o s'instaura una tradició, manté el somni que oprimeix els vius. En el museu com a punt de confluència, en el museu com a resultat d'una concentració, el valor

d'exposició es converteix immediatament en valor cultural, tant si es tracta d'un museu tradicional com si es tracta d'un museu crític.

Es pot afirmar que Marx, en distingir entre fantasma i esperit de la revolució, entre el fatal mirar enrere de la revolució curta i extàtica, i per tant falsa, i la sana amnèsia d'un moviment autocrític, alliberador i realment revolucionari, intenta depassar el mític i fatal entorn del creixement natural i de la tradició. Si es pren el seu pensament en un sentit tan radical com ho permet la lletra, allò que interessa a Marx no són només dues tradicions, són precisament la tradició i el final de la tradició. L'entorn de la tradició és sempre natural, ja que la tradició no és més que la llei d'una condició prèvia que no pot ser atrapada; els homes que viuen en una tradició, senzillament, no són capaços de fer la seva pròpia història. En aquest entorn tradicional queda inclòs el museu de creixement natural, el museu que és sotmès a la dialèctica de l'orfanament i que la reproduïx; per això sol aquest intent de Marx mereix atenció en aquest punt.

Un discurs més o menys acadèmic, un discurs sobre els límits i el final del museu, ¿no queda ell mateix tancat en l'escenari que es disposa a descriure i estudiar? De l'orador s'espera que obri les maletes, els arxius, les cambres del tresor de la cultura o de l'anticultura, que n'extregui cites, interpretacions, pensaments, convencions retòriques i formes d'argumentació; que tingui alguna cosa a dir, que presenti o exposi allò que ha de dir, en el millor dels casos per a tornar a ser desat amb els altres tresors, a punt per a renovar el

debat. Presentats en una conferència, en un marc de respecte a les regles de conducta acadèmica, i encara que només sigui per la seva funció reguladora, els discursos sobre el museu sempre es troben dins d'un museu que erigeixen ells mateixos; són una acció del museu, una museització, un recordatori explícit o implícit que garanteix la unitat de la vida a través de la memòria i de l'actualització; són a l'ensem però una ofrena funerària destinada a "ulls no humans o no vius" (Pomian, 39), els ulls d'allò actualitzat però no immediatament actual. Si tot recordatori és un museu de la mort, la seva exposició pública, la seva memòria pública, tot museu és, al seu torn, un recordatori perquè necessita l'actualització d'allò orfe, d'allò dispers, d'allò mort i perquè aquesta actualització extrau de l'arxiu els continguts i els mitjans de la cultura. El museu necessita el discurs, l'oratória, la conferència sobre el museu i sobre allò que s'hi exposa; si no produís el discurs en el qual pot reflectir-se i del qual pot extreure la seva intel·ligibilitat, no seria més que un espai abstracte, buit, sense referències, un espai de la mort. No hi ha museu sense el museu del museu que obre i tanca el museu. Allò que arriba al museu, aquell qui arriba al museu, estan condemnats al discurs, si més no a la busca desesperada de la paraula que permeti reconèixer i reflectir; el fet que, com Valéry observa amb clar disgust, al museu hom tendeixi a abaixar la veu, pot ser un reflex d'això mateix.

Bataille centra el seu article sobre el museu en la idea de l'autoreflex, però precisament en l'autoreflex de l'observador. El museu és inventat per a crear una imatge

especular. Però potser és precisament la diferència entre dues imatges especulars allò que posa en perill l'especulació, potser posa en perill la intel·ligibilitat i el discurs del museu: ningú no garanteix que la imatge especular de l'observador en el museu, imatge a través de la qual es reconeix i s'apropia el museu, no sigui enterbolida per la imatge especular del museu en l'observador. Immers en l'anonimat de l'entorn del museu, l'observador corre el perill de perdre's de vista a si mateix. ¿No és precisament aquesta diferència (que l'especulació no pot resoldre) entre dues imatges especulars, no és precisament aquesta diferència en i de la imatge especular allò que fa borrós l'autoreflex i que porta Bataille a caracteritzar l'efecte del reflex com èxtasi, més que no pas com reconeixement? "El museu", diu al final del seu article, en una frase segurament plena d'ironia i per tant reflex especular, "és el colossal mirall en el qual l'home pot contemplar-se sota totes les seves cares; es troba literalment admirable i s'abandona a l'èxtasi que s'expressa en totes les revistes d'art." (Bataille, 240) Autoreflex i autoreflexió del museu que necessita el discurs per tal de no perdre's per les seves pròpies galeries - aquest aspecte autoreferencial obliga a tornar la pregunta de la revolució com a punt final de la dialèctica de l'orfanament al mateix discurs públic que l'havia plantejada.

Ara bé, ¿es pot distingir entre les dues revolucions i els dos museus, entre un museu pel qual hom transita com un fantasma i que com un fantasma persegueix el que hi transita, i un museu que ja no és un espai extern a l'interior del qual

es conserven els tresors de la cultura? Marx remarca que la "revolució social del segle XIX" no poua la seva poesia en el passat, sinó exclusivament en el futur (ibid.). Comença en ella mateixa, fa les seves pròpies lleis (absolutes) i per això no coneix cap mena de "visió històrica retrospectiva", potser ni tan sols allò que l'ètica del discurs anomena actualment solidaritat anamnètica. Si existís un museu revolucionari hauria de ser un museu absolut, un museu de la revolució permanent en el qual conflueixen sense més passat, present i futur, oblit i memòria, exposició i exposat, discurs i objecte; altrament no faria sinó perllongar el museu antic, seria un edifici en el qual s'exposen les relíquies de la revolució a les quals es faria parlar. Museu: mausoleu. La diferència entre la revolució com a fantasma i la revolució com a esperit marca l'idealisme d'una autonomia pura; l'esquema marxista, seguit en el context de la pregunta sobre els límits del museu, sembla portar a l'idealisme d'un museu absolut i exposar-se a la crítica o a la desconstrucció. En efecte, si la revolució poua la seva poesia en el futur, el seu començament ja no és una autonomia absoluta, sinó que s'allunya d'ella i es refereix a una altra instància; ara bé, si al capdavall el futur resulta ser el present, aleshores el passat i el futur es troben en el present d'un ordre social nou, aleshores mai no hi ha hagut futur ni passat. ¿Vol dir això que la desconstrucció de l'idealisme de la revolució ens retorna a la dialèctica de l'orfanament, al malson de la tradició que pesa damunt del pensament dels vius? Haurem de transitar sens fi per museus, presos de la seva mala infinitud, entre el record i la promesa

d'un futur revolucionari que no pot passar de promesa? Certament, l'afirmació o l'exigència que la vertadera revolució faci que "els morts enterrin els seus morts", pot provocar astorament i atraure sobre Marx la sospita que volia desfer-se massa depressa dels fantasmes i dels morts (Derrida I, 187 i 277). Però la inconseqüència del seu idealisme i la idea d'un museu absolut impossible, al qual es pot arribar a través d'aquesta inconseqüència, mantenen la fidelitat als morts, potser més i tot que no pas el museu en el qual els morts són sempre morts vivents perquè no pot alliberar-se del malson de la tradició, ni de la memòria d'un entorn passat, ni de l'afirmació del propi entorn, ni de la promesa d'una altra vida i d'una altra mort. En tant que temple de les muses, el museu és alimentat per dues fonts: la de Mnemosine i la de Leteu. Així, Kerény recorda que les muses concedeixen als homes tant "l'oblit del dolor" com "el cessament de la preocupació" (Kerény, 83). Crea el teu museu vol dir per consegüent: deixa't guiar per la inconseqüència, per una inconseqüència que destrueixes al moment mateix que l'evokes.

Ahir, el teu amic Jean-Luc, que et va fer avinent el passatge dels cursos de Heidegger que vols citar, ahir, Jean-Luc et parlava de les seves visites a museus. Va directament a la botiga, compra postals i se'n va. ¿És que les reproduccions són els orfes dels originals, o millor, els originals orfes? Abans d'anar-te'n Jean-Luc et va regalar una samarreta. Porta la seva firma i el títol del seu últim llibre, Les muses.

Obres la maleta i trobes un rotlle. El col·loques en un aparell i veus un fragment de pel·lícula que va ser rodada durant la dècada dels anys seixanta. Dos homes i una dona visiten el Louvre en nou minuts i quarant-tres segons. Aquest trio de marginats estableix un rècord mundial. Dibuixes la seva línia de fuga: crea el museu revolucionari en el qual coincideixen exposició i exposat, el museu que és pura exposició i que ja no està lligat a la diferència entre interior i exterior; crea el museu sense tradició, que surt de la dialèctica de l'orfandat i que per això mateix ja no és un museu de família. Per què? Perquè el seu trànsit monstruós, gairebé impossible de seguir, travessa les parets del museu, trenca les línies de demarcació entre objecte exposat i observador de l'exposició i no deixen rastre que els pugui conduir de nou a la família o a la tradició. Vagareig foll a conseqüència del qual les obres exposades esdevenen folles, que arrenca dels seus fonaments l'exposició i l'edifici, el museu. Crea un museu vol dir també: esborra les empremtes, converteix-te en orfe que cap família no reconeix i que no es reconeix en cap família.

¿Hi ha relació entre aquest vagarig foll, aquest transitar monstruós del trio de marginats i la circulació d'obres en el mercat, el seu vagareig pel negoci de la cultura? "Una pintura, per exemple aquella de van Gogh que representa un parell d'esclops passa d'una exposició a una altra", constata Heidegger en el seu tractat sobre l'origen de l'obra d'art (Heidegger I, 9). Vol posar de manifest l'actitud natural enfront de l'obra d'art, "la contemplació tosca i superficial" per la qual molts se senten ofesos, el món de representacions

mentals en el qual es pot moure "la dona de fer feines" dins del museu, que no ha de topar amb l'objecte obra d'art i de la qual se suposa que no entén d'altra manera el caràcter d'objecte de l'obra. Però Heidegger vol denunciar també el negoci en el qual les obres d'art esdevenen mers objectes, tot i que el seu caràcter en tant que objectes queda incomprès i només valen com coses, com objectes. L'exposició ininterrompuda, la circulació incansable de pintures que vagaregen com un parell d'esclops, fan que els objectes exposats, al capdavall, esdevingin sense objecte i distorsionin l'accés a la diferència que impregna l'ésser dels objectes. Una obra, diu Heidegger, és una cosa en el sentit que crea un món i el manté obert; en tant que món pot parlar i comunicar a l'observador l'essència d'una altra cosa, l'essència de la cosa o dels esclops que ha pintat van Gogh. De nou ens trobem amb l'orfandat, de fet amb tres formes diferents d'orfandat. D'una banda, els esclops pintats han estat trets del seu ús natural; en l'obra d'art són orfes i precisament per la seva orfandat permeten la captació de la seva essència. Una cosa, l'obra d'art, obre l'essència d'una altra cosa, l'arrenca de la seva determinació immediata i d'aquesta manera posa de manifest la seva pròpia essència, la seva essència en tant que obra. La diferència en la manera d'existir de les coses té, per tant, l'efecte de crear una orfandat i al mateix temps l'efecte de posar de manifest la seva essència o la seva veritat. També en aquest cas l'orfandat és perillosa: que les coses (l'obra i els esclops pintats) es prenguin com meres coses, com objectes muts, és un perill que va inevitablement lligat a l'orfandat.

En la seva segona forma, l'orfandat ja no afecta allò representat en l'obra, una cosa, sinó la cosa mateixa que s'anomena obra. En efecte, la "transferència a una col·lecció" arrenca les obres del seu món, el món que inauguren en tant que creadores d'història i en el qual es troben al mateix temps; és cert que no priva els visitants o observadors de les obres mateixes, com ho fa per exemple l'orfandat que s'inicia amb el vagareig pel negoci de la cultura i de l'art, amb la total disponibilitat i accessibilitat, amb l'exponibilitat i reproductibilitat il·limitades en les quals es basa allò que Malraux anomena "museu imaginari". Heidegger es refereix en primera instància a l'orfandat que dona pas a una tradició o transmissió perquè trenca la cohesió d'un entorn històric i expulsa l'obra de la seva doble posició: "apartament del món i trencament del món mai no es poden fer retroactius. Les obres ja no són les que eren. És cert que són elles mateixes les que ens surten a l'encontre, però elles mateixes són passat. En tant que passat se'ns presenten en l'àmbit de la tradició i de la conservació. Des d'aquest moment seran aquest tipus d'objecte. El seu presentar-se és, certament, una conseqüència del seu estar en elles mateixes, però ja no és el mateix. Ha fugit d'elles. Tot el negoci de l'art, encara que sigui portat a un extrem i sempre en favor de les obres, no arriba més enllà del ser cosa de les obres." (*Ibid.*, 36) L'orfandat pot deixar lliure l'accés a l'obra en tant que obra; pot tancar-lo en tant que empeny l'obra a la tradició i al museu; però també pot destruir el museu tradicional en el qual les obres es presenten a l'observador en tant que objectes o coses. Aleshores l'obra

queda literalment sense objecte. Cal advertir que Heidegger no només registra aquest moviment, sinó que implícitament fustiga el record nostàlgic i el sentimentalisme pel fet que posa clarament de manifest el caràcter irrevocable de l'orfandat. Els museus que busquen una pura simulació del passat són impotents, cíncics o reaccionaris.

L'orfandat de l'obra que vagareja, que finalment esdevé sense objecte i que ni tan sols no es presenta a un observador, per exemple el visitant d'una col·lecció pública o privada, és insinuada per Heidegger en els cursos sobre ---Satz vom Grund que va dictar en la dècada dels anys cinquanta. La moderna exigència de racionalitat busca remetre tot allò que és a un fonament i atribuir un fonament a tot allò que és, per això desemboca en la paradoxa de privar l'ésser humà de fonament, de base ferma, d'on Heidegger conclou que l'art ha d'esdevir en darrer terme sense objecte i no pot produir més "obres": "les exposicions d'art d'estil modern" les considera encara com un símptoma o indicatiu d'aquesta evolució (Heidegger II, 66). Com més exposada és l'obra, com més, en tant que exposada, és posada a disposició de l'observador, més sense objecte esdevé, menys obra és; si volem utilitzar en aquest punt un concepte d'Adorno podríem parlar de ---des-artització. L'observador de l'obra òrfena i sense objecte és ell mateix un orfe, perquè no hi ha res que es presenti a l'observació i per tant no hi ha res que pugui ser observat. Però sobretot l'art exposat fa explotar el museu de la veritat en el qual es troben les obres; és perquè impedeix aquella "recta conservació" que Heidegger estableix com part constituent de totes les obres a Origen de

l'obra d'art. Una obra que, per principi, no pot trobar els seus conservadors, no és una obra, ni tan sols una obra oblidada (Heidegger I, 68). En l'art exposat manquen, doncs, l'obra, el conservador i l'observador. És com si el trio de marginats s'hagués posat els esclops de van Gogh, com si la circulació s'accelerés fins que allò que circula, l'esfera en la qual circula i el mateix circular es confonguessin. L'exposició d'art com a "total fer-se present" i orfandat radical porta a la revolució (del museu) i al capdavant s'autoelimina.

Obres la maleta. L'orfandat és perillosa perquè la pervivència de l'orfe depèn de la seva expulsió de la família, de la genealogia i de la tradició, i l'orfe sempre pot afegir al museu una sala que no estava prevista. Imprevisibilitat i impunitat d'un partisà, d'un fantasma o d'un virus, que moltes vegades és pitjor que la mort. Referint-se a Mapplethorpe i la seva obra fotogràfica, l'exposició de la qual va desencadenar brots de violència política i intents de repressió, Jesse Helms, un dels senadors nordamericans més reaccionaris va dir: "Aquest tal Mapplethorpe era un homosexual reconegut. Ara és mort, però el tema homosexual impregna la seva obra." (Crimp, 10) ¿Encara estàs familiaritzat amb els museus? Busca un plànol, una visió general. Per començar, l'orientació proporcionarà una tesi més o menys fonamentada, més o menys arbitrària, que diu: les reflexions tradicionals sobre els límits del museu parteixen de la idea de l'orfandat que experimenten els objectes pel fet de ser exposats en els

museus. Aquesta tesi et permet de plantejar algunes qüestions i de respondre-les amb referències a determinats arguments de determinats textos.

Primera qüestió: ¿Com es pot entendre el pas, sempre forçat, que hem anomenat orfanament? Benjamin, en els Passatges, l'entén com el relleu del valor d'ús d'un objecte; diu que el que és decisiu en col·leccionar és que "l'objecte és rellevat de les seves funcions originàries" per a entrar en una relació que es troba en "oposició diametral a la utilitat" (Benjamin, 271). En el seu llibre sobre el col·leccionisme Pomian, portant aquesta idea a un extrem, arriba a la següent paradoxa que aplica a totes les col·leccions: tant de les col·leccions privades com de les públiques, que solem anomenar museus, es pot dir que els objectes reunits i exposats "posseeixen valor de canvi sense posseir valor d'ús" (Pomian, 17). Segons aquestes definicions es podria dir que els museus són llocs on la "forma de record pràctic", en descripció de Benjamin, és una forma de cosificació i l'objecte es realitza com a mercaderia. Potser l'extrem de la museïtzació s'assoleix on aquesta és un efecte del mateix objecte i per això mateix independent d'un edifici que pugui ser identificat com museu. Quan Barthes veu en la torre Eiffel un "monument total", quan escriu que la inutilitat del monument ha estat vista com un escàndol en una època en la qual dominaven "la racionalitat i l'empirisme de les grans empreses burgeses" (Barthes, 1384 seg.); quan considera que l'escàndol és l'indici d'una "veritat valuosa i inefable" s'acosta potser a la realització de l'objecte com a mercaderia que es deriva de la museïtzació. El

pas al museu, la museïtzació, és l'orfanament de l'objecte, l'orfanament a través del qual esdevé una mercaderia absoluta.

Segona qüestió: ¿Com es pot valorar aquest pas, sempre violent, que anomenem orfanament? Segurament ningú no ha expressat més clarament que Valéry que el pas al museu, la museïtzació, és un esdevenir orfe. Perquè així que entra en un museu, la seva "solitud de cera" el deixa glaçat; perquè durant la visita al museu se sent orfe, separat del capital de la cultura que no pot ser invertit i que per tant només pot ser contemplat ("nous nous trouvons toujours en peu perdus et desolés dans ces galeries, seuls contre tant d'art"[Valéry, 1292], un Valéry desarmat i posat en evidència té la sensació que es torna "terriblement sincer". És terrible la sinceritat contra la qual un no pot defensar-se, perquè representa la darrera oportunitat de reaccionar a un sentir-se desarmat, posat en evidència i glaçat, uns sentiments als quals altrament hom es rendiria indefens. El poder d'aquesta terrible sinceritat, el poder del museu que deixa orfe, el poder de la museïtzació, apunta contra l'observador, l'observat i l'observació. Aquest poder marca una jugada en l'enfrontament del museu i contra el museu ("seuls contre tant d'art"); marca una jugada en l'enfrontament que ens lliura al museu, que al mateix temps és una lluita dels objectes exposats a vida o mort; marca una jugada en l'enfrontament que l'home modern lliura contra una "herència imponent i opressora"; marca una jugada en l'enfrontament que posa de manifest una tradició que s'independitza perquè té com efecte "l'acumulació d'un capital immens i per tant inútil"; marca una jugada en l'enfrontament

que s'inicia en el "caos magnífic" del museu i que continua en el moviment i la vida dels carrers fora del museu: els límits entre interior i exterior, entre el museu com edifici i els carrers de la ciutat es fan permeables. Després, però, la terrible sinceritat de Valéry marca també un punt zero: és una identificació mimètica, una adaptació, una sobrepuja o una depreciació provocades per la necessitat de ser derrotat en l'enfrontament del museu i esdevenir "superficial" (Valéry, 1293). La sinceritat és terrible perquè condemna el sincer a una superficialitat que sembla ser l'única sortida possible. ¿A quin coneixement sobtat, a quina "borrosa il·luminació" condueix aquest moviment de la sinceritat? Condueix a la introducció d'una genealogia aproximada que és interrompuda per un orfanament - un orfanament que té com a conseqüència un alliberament inaudit, un vagarejar imprevisible, una circulació indiscutible d'allò in-determinat en un espai-sucedani laberíntic: "Peinture et Sculpture, me dit le démon de l'Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu'elle vivait, ils savaient ce qu'ils voulaient..." (ibid.)

En el seu assaig "Valéry Proust Museum" Adorno posava de manifest les dificultats amb les quals hom topa si vol definir clarament com valora Valéry l'orfanament del museu: com s'enfronta a la mort que amb la creació del museu afecta les persones, les obres, la tradició i la cultura. Perquè als ulls

de Valéry aquesta mort és violenta i al mateix temps inevitable. Sense dubte, la vida de la cultura i de la tradició produeix el seu propi excedent, sobrepassa els seus propis límits i pesa damunt dels vius, malson de la inutilitat o malson del museu. Amb tot, i en la mesura en què la tradició i la cultura sempre són una condició prèvia inabastable, l'infortuni del seu desfermament està ja inscrit en el mateix concepte, no és el resultat d'una evolució casual o desafortunada. Sens dubte, cada obra pretén la mort de l'altra: "Ce tableau, dit-on quelques fois, TUE tous les autres autour de lui". Amb tot, es pot generalitzar aquesta afirmació al seu torn i dir que l'alineació d'allò irreconciliable en el museu fa palès l'enfrontament a vida o mort, però que de fet no el provoca. L'èxit d'una exposició no es mesura pel fet que incrementi o minvi el caràcter irreconciliable de les obres, perquè aquest caràcter irreconciliable va acompanyat de la voluntat de ser peça única, de ser per si i en si absolut, que, tal com diu Valéry, forma part de la determinació de l'obra. En tant que espai del pur ser en si de les obres en el qual deriva l'alineació d'allò irreconciliable i el ser per altri de la mercaderia; en tant que espai de la total inutilitat que lliura cada obra a la pura contemplació, el museu permet descobrir que "pures obres [...] només ho són les obres no pures" (Adorno, I, 187), les obres que es resisteixen a la cosificació amb la qual les castiga el museu.

La dificultat d'establir amb exactitud el valor de l'orfanament o de la museïtzació, per exemple en els fragments de Valéry sobre el "Problema dels museus", resulta ser una

dificultat que es repeteix sense fi, provocada pel doble caràcter de la vida, de la mort, de la museïtzació. La contradicció d'un orfanament necessari inaugura la seva dialèctica: si allò exposat és arrencat del seu entorn original, si ha de ser arrencat o sempre ha estat arrencat, la museïtzació es pot entendre també com a creació d'un nou entorn, l'orfanament com a do d'una segona vida. Adorno, que en la seva Teoria estètica (Adorno, II, 59) assumeix la idea de Valéry de l'obra d'art com "enemic mortal" de totes les altres obres d'art, subratlla precisament la necessitat d'aquesta dialèctica. Si es volguessin ----reduir a un comú denominador les seves reflexions sobre el museu es podria citar aquesta frase del seu assaig: "Els museus no es deixen tancar." (Adorno, I, 193) Cal perdre la mare, la pèrdua de la mare, l'orfanament violent, l'exposició és un esdeveniment que necessita la vida (la tradició, la cultura, les obres) si es vol regenerar, si vol retornar a una segona vida, a si mateixa i per tant a la mare perduda.

Tercera qüestió: ¿Com es pot perllongar vers el futur aquest pas, sempre violent, que anomenem orfanament i guanyar així perspectives? "Aquí teniu la cosa i ara podeu fer amb ella el que vulgueu. La podeu malbaratar, fer això i allò; jo ja no m'hi ficaré" (Beuys, 15) - així s'expressa Joseph Beuys en una conversa sobre el museu, així respon la pregunta sobre si la compra dels seus treballs per representants de certs museus interessats anava lligada amb el compliment de determinades condicions. De fet, la criatura òrfena no ho és mai del tot, el seu origen imposa determinades condicions al tracta que rep,

limita el seu ús i les possibilitats de manipulació: "Es pengi com es pengi, el quadre de Rembrandt té el seu propi llenguatge. Es poden fer algunes coses amb ell -com una certa manipulació- però mai no se'l pot manipular del tot." (Ibid., 16 seg.) El fet que per a Beuys l'orfanament no pot ser mai amenaçador, que els seus efectes no han de ser previstos ni regulats per una dialèctica, que el museu no planteja cap més problema que el general de la creació d'una "relació interdisciplinària entre tots els camps de l'activitat humana", tot això es deu al fet que l'artista té un concepte antropològic de l'art. El museu "en el fons no és més que un edifici" (ibid., 14), com a tal és mort i és una cosa, només esdevé viu quan pot ser referit retrospectivament al comportament i a l'agençament humans. Ara bé, pel fet que aquesta extensió del concepte de l'art que defensa Beuys i que marca les seves idees sobre el museu oculta en si el perill de la igualació, l'artista ha d'introduir una especificitat del museu. La perspectiva que s'inicia amb l'eliminació de l'estranyament que porta a l'orfanament és una nova antiga religió de l'ésser humà de la qual el museu esdevé seu. Perquè l'art que és incapaç de "ocupar-se de les qüestions vitals" és, segons Beuys, l'art que no té cap "irradiació religiosa", l'art que no comprèn que, en el fons, el museu ha de ser un "temple" (ibid., 48) custodiat per una "élite": "i és que l'élite és el concepte que millor convé al museu" (ibid., 59). Així doncs, allò que Beuys anomena extensió es compon de dos gestos que es complementen, es podria dir que són interdependents; l'orfanament del museu és evitat per la seva referència

retrospectiva a un principi unitari que fa necessària la introducció d'una jerarquia. El pas al museu només es violent i representa un orfanament només en la mesura en què s'ignora la seva funció antropològica.

D'alguna manera aquestes reflexions guarden certa afinitat objectiva amb les que Malraux exposa i desenvolupa al seu llibre El museu imaginari. El museu imaginari, que sorgeix a partir de les modernes tècniques de reproducció, i que consisteix en la possibilitat generalitzada i il·limitada d'exposar les obres reproduïdes, ha de transmetre la "més alta idea de l'home": una segona creació, la creació de l'univers per l'home s'afegeix a la primera creació, la creació de l'univers per Déu (Malraux, 16). Així, el museu imaginari serveix per a denominar la disponibilitat del tot, la possibilitat, que roman pura possibilitat, perquè es pot realitzar en tot moment i en tot lloc. L'imaginari al qual es refereix Malraux no es pot entendre només com que el museu de la humanitat no pot ser visitat com un edifici particular, vinculat a un lloc geogràfic i geopolític determinat. Tampoc no es pot entendre únicament com que les tècniques de reproducció han produït "arts fictícies" perquè poden modificar l'escala d'allò que reprodueixen (ibid., 27). Des d'un punt de vista actual, tampoc no es pot entendre que un nombre d'objectes exposats no tenen altra realitat que aquella que anomenem virtual; aquesta manera d'entendre'l és insuficient, si més no en la mesura en què la realitat dels objectes exposats es divideix en una realitat real i una realitat virtual. El museu és imaginari en tant que pura possibilitat

que ja no es distingeix de cap realitat, és imaginari el museu que ja no exposa res, perquè és pura possibilitat d'exposar, és imaginari el museu que no es pot anomenar imaginari en el sentit estricte, perquè no hi ha una vertadera realitat del museu que se li pugui oposar.

És cert que Malraux no arriba a aquestes conseqüències, no porta el concepte d'imaginari fins als seus límits i per tant preserva un concepte de museu bastant convencional. No ha de sorprendre que reconegui en la disponibilitat sense límits, la perspectiva de la qual obre el museu imaginari, el perill de l'orfanament, del perill de quedar perdut en les profunditats d'una mise en abyme. ¿Què sinó justificaria la hipòtesi d'un "esperit imaginari de l'art" (ibid., 52), que suposadament confereix unitat a la seva història i que manté cohesionat el museu imaginari, com si perllongués el "diàleg" que té lloc en el museu clàssic, en el museu de la memòria (ibid., 19), en el museu dels "grans morts"?

T'atures i decideixes no entrar en l'enfermetat del museu que Blanchot investiga a partir d'un crític del "museu imaginari", no entrar en l'orfanament com a efecte de l'art que sembla que es fa palès en el museu, en la ruptura entre l'art i la vida i entre l'obra i ella mateixa, en la perspectiva d'un esdevenir infinit que fa de cada obra una obra futura i la priva d'ella mateixa. ¿És possible reconèixer l'orfanament sense negar-lo mitjançant una dialèctica, mitjançant una unificació, mitjançant la remissió a un principi, i sense caure en la (mala) infinitud d'un museu que clou en si la seva entrada i

la seva sortida? Crea un museu vol dir: deixa que els morts enterrin els seus morts, però no neguis la mort.

Obres la maleta i en treus un còmode museu de butxaca. No més museus, no més edificis als quals es va a admirar els tresors de la cultura o a adquirir uns coneixements, sí als museus de butxaca, que es poden portar en maletes, maletes que són intercanviades com en un *sketch*, una maleta, dues maletes, tres maletes, sempre una maleta més, que roda, museu com a aeroport, aquí s'afegeix un tros, allà se'n perd un altre, crema, on dimonis han anat a parar les nimfees, hom obre les maletes grans, petites, mitjanes, pantalles, les conserva per un temps, n'exposa els trossos i contrau un matrimoni esporàdic, es fa desaparèixer alguna cosa i se n'afegeix una altra, s'inventen regles de conducta, es canvien i es substitueixen per altres, no hi ha inventaris ni arxius, no hi ha un manual que els contingui tots, les maletes juntes no remetent a una col·lecció originària ni a un museu originari, no constitueixen una galeria de quadres, cadascun dels quals està equipat amb la completa riquesa de l'esperit, pràcticament no hi ha diferències entre model i còpia, entre original, reproducció i falsificació, no hi ha una posterioritat, una prostituta que deixa orfes, una família que adopta l'orfe, museu sense façana però que no està sotmès a les lleis del creixement.

¿Pots portar el teu museu?

¿És portable el teu museu?

Traducció del text

Wie tragbar ist Dein Museum?

Versió preliminar revisada

Alexander García Düttmann

→ PORTABLE (?)

¿FINS A QUIN PUNT ÉS PORTABLE EL TEU MUSEU?

Collages

"Je me sens devenir affreusement sincère."¹

Paul Valéry, Le problème des musées

Obres la maleta i hi trobes una col·lecció de postals que el pare ha enviat a les seves filles, museu o àlbum de família, novel·la de família a l'inrevés. No pot ser al costat de les nenes, ha de refer-se en un sanatori i, mig orfe ell mateix, no hi ha res que el preocupi més que l'orfandat, la llunyania de les filles que el converteix, al capdavall, en un orfe de sí mateix; per això inventa aquesta història, crea per a ell i per a les nenes aquest petit museu que ha d'ocupar el lloc de les joguines. El 9 d'abril de 1909 el poeta Joan Salvat Papasseit, que freqüentment signa com "Joan, papa", escriu a la seva filla Salomé: "Estimada Me: Com que el papa des d'aquí no us pot enviar cap joguina, així que troba una postal bonica, ja està. Pensa en les seves nenes i la compra. Aquesta que t'envia el papa és la primera d'una col·lecció de 5 que t'anirà enviant. A veure si les poses a l'àlbum. Apa, un petó a totes dues, i un altre a la mama. Joan" (Salvat Papasseit, 62) No ens preguntarem si és suportable estar-se en un museu de família, per exemple com lector o contemplador de les postals. Més aviat ens preguntarem fins a quin punt tot museu no és un museu de família, si més no en la mesura en què

¹ "Sento que em torno terriblement sincer."

d'una capacitat d'exposar
indistintament

2

té per objecte crear una memòria col·lectiva, una memòria que uneix les generacions i aglutina la tradició d'una comunitat, d'una societat, d'una cultura, d'un món. Allò que porta el nom de museu és el resultat d'una concentració, fins i tot si pensem en un museu il·limitat i universal, i per tant imaginari; fins i tot si pensem en una ruïna habitada pel fantasma ~~de la~~ ~~uniformització expositiva~~; fins i tot si pensem en un espai dividit o no clarament delimitat, on es posa de manifest la dificultat o àdhuc la impossibilitat d'una memòria col·lectiva. El museu, que exposa els límits externs, interns, discontinus del museu, representa al mateix temps una dispersió concentrada. És a dir, tot i que al capdavall hem de respondre la pregunta afirmativament, al mateix temps hem de dir que sense una ruptura fóra impossible de crear un museu. Els infants que apareixen a les postals del poeta no són els qui reben aquestes postals, ~~tampoc no són~~ ^{i no són} les seves filles, ~~però ho són~~: allò que separa la realitat de la ficció és difícil de determinar quan es fa difícil distingir la relació amb les pròpies filles de la relació amb els fills dels altres, amb els infants que apareixen a les postals. Però l'àlbum o museu uneix la família només en la mesura en què converteix les filles en òrfenes, en la mesura ~~que~~ en què les separa del pare i ~~del mateix museu~~ ^{de elles mateixes}, encara que només sigui per un instant, l'instant de la transferència. Independentment de l'edat de les filles i de la seva capacitat de participar en el joc dels lligams familiars que crearan la tradició, el pare absent s'exposa constantment al perill que les filles no es reconeixin en aquesta relació fictícia, que es resisteixin a la ~~recepció~~ ^{transferència} i perdin el pare. El pare és el remitent de les postals

només si el reconeixen com a poeta - com a creador de l'àlbum i inventor del museu, com a fundador d'una tradició.

Si tot museu és un museu de família; si per consegüent tot museu té un pare, aleshores el pare de cada museu és un pare absent, un pare que s'allunya i al qual la idea de la finitud no deixa repòs. Aquest pare és el poeta que, per tal de contrarrestar els efectes de l'orfanat que afecten no només els seus fills sinó també a ell mateix, crea una nova relació o crea una relació de bell nou. Aquí no importa quin nom es dóna a aquest pare, quin nom es dóna a la unitat o al fonament de la tradició que confereixen a la memòria del museu una mínima coherència, i als objectes exposats el seu sentit imprescindible. Així doncs, sembla que el museu extrau la seva força de la dialèctica de l'orfanament, de la privació. ^[Verwaisung] La saviesa ^[Weisheit] de la privació porta el nom de museu. Crea un museu vol dir: converteix-té en orfe per tal que puguis retornar al si d'una família perdurable.

Obres la maleta i et preguntes si cal distingir entre dos museus. ¿No serà que la dialèctica de la privació al capdavant no és més que la dialèctica de la tradició que fineix en la revolució? En aquest cas hi hauria un museu antic, de creixement natural, i un museu nou, revolucionari. Són coneguts els primers paràgrafs del 18 brumari de Lluís Bonaparte: posat que els homes no escriuen la seva pròpia història, perquè la història està lligada a la tradició, a "circumstàncies immediatament trobades, donades i transmeses", diu Marx (Marx, 115), "la tradició de totes les generacions mortes" pesa "com un malson sobre el pensament dels

Com corrupció a l'expressió
alemanya

4

vius" - sobre el pensament, no damunt del pit heus ací una primera referència a la necessitat de la memòria. En canvi, quan els homes escriuen la seva pròpia història comencen amb la revolució que els permet de produir lliurement i d'esdevenir completament conscients del contingut històric; aleshores els morts no són desvetllats a una nova vida en forma de mascarada, no són convertits per la memòria en morts vivents; la llibertat consisteix precisament a "deixar que els morts enterrin els seus morts" (ibid., 117). La revolució alliberadora no és un enterrament. Seguint aquesta línia de pensament es pot denunciar el museu de la història o l'exposició del passat com ideologia de la citació, com engany, autoengany, superstició, anestèsia i falsa consciència de les forces revolucionàries; seguint aquesta línia de pensament, doncs, potser es pot distingir entre un museu en el qual s'encarna l'esperit de la revolució i un museu pel qual transita el fantasma de la revolució. Podem dir que la tradició i el museu, dos conceptes inseparables, són condicions prèvies que, per definició, no poden ser ultrapassades ja que vénen donades; podem dir també, seguint en la línia de pensament de Nietzsche a Genealogia de la moral, que la major autonomia es dóna simultàniament amb l'heteronomia més forta perquè la força de les generacions posteriors depèn de la preparació del sòl, de les coordenades que han establert les generacions precedents; aquestes dues idees tracen el problema que sorgeix objectivament de la dialèctica de la privació: si cal l'orfanat per a crear una nova relació o bé per a crear una relació de bell nou, la violència de la ruptura amb la família o amb la tradició posa de manifest el poder enorme d'aquestes institucions. En aquest

sentit el problema al qual s'enfronta el museu és doble. A través de la privació, pel fet d'arrencar per la força i d'un entorn aparentment estable i tradicional els objectes exposats, el museu en procés de creació passa a dependre de la tradició que destrueix. Posteriorment, però, el museu, com a institució en la qual es perllonga o s'instaura una tradició, alimenta el somni que oprimeix els vius. En el museu com a punt de confluència, en el museu com a resultat d'una concentració, el valor d'exposició es converteix immediatament en valor ^{de culte} ~~cultural~~, tant si es tracta d'un museu tradicional com si es tracta d'un museu crític.

Es pot afirmar que Marx, en distingir entre fantasma i esperit de la revolució, entre el fatal mirar enrere de la revolució curta i extàtica, i per tant falsa, i la sana amnèsia d'un moviment autocrític, alliberador i realment revolucionari, intenta trencar els mítics i fatals entorns del creixement natural o de la tradició. Si es pren el seu pensament en un sentit tan radical com ho permet la lletra, allò que interessa a Marx no són exactament dues tradicions, sinó la tradició i el final de la tradició. L'entorn de la tradició és sempre natural, ja que la tradició no és més que la llei d'una condició prèvia que no pot ser atrapada; els homes que viuen en una tradició, senzillament, no són capaços de fer la seva pròpia història. En aquest entorn tradicional queda inclòs el museu de creixement natural, el museu que és sotmès a la dialèctica de la privació i que la reproduïx; per això sol aquest intent de Marx mereix atenció en aquest punt.

Un discurs més o menys acadèmic, un discurs sobre els límits i el final del museu, ¿no queda ell mateix tancat en l'escenari

que es disposa a descriure i estudiar? De l'orador s'espera que obri les maletes, els arxius, les cambres del tresor de la cultura o de l'anticultura, que n'extregui citacions, interpretacions, pensaments, convencions retòriques i formes d'argumentació; que tingui alguna cosa a dir, que presenti o exposi allò que ha de dir, en el millor dels casos per a tornar a ser desat amb els altres tresors, a punt per a reobrir el debat. Presentats en una conferència, en un marc de respecte a les regles de conducta acadèmica, i encara que només sigui per la seva funció reguladora, els discursos sobre el museu sempre es troben dins d'un museu que erigeixen ells mateixos; són una acció del museu, una museïtzació, un recordatori explícit o implícit que garanteix la unitat de la vida a través de la memòria i de l'actualització; són a l'ensem, però, una ofrena funerària destinada a "ulls no humans o no vius" (Pomian, 39), els ulls d'allò actualitzat però no immediatament actual. Si tot recordatori és un museu de la mort, la seva exposició pública, la seva memòria pública, tot museu és, al seu torn, un recordatori perquè necessita l'actualització d'allò orfe, d'allò dispers i d'allò mort, i perquè aquesta actualització extrau de l'arxiu els continguts i els mitjans de la cultura. El museu necessita el discurs, l'oratòria, la conferència sobre el museu i sobre allò que s'hi exposa; si no produís el discurs en el qual pot reflectir-se i del qual pot extreure la seva intel·ligibilitat, no seria més que un espai abstracte, buit, sense referències, un espai de la mort. No hi ha museu sense el museu del museu que obre i tanca el museu. Allò que arriba al museu, aquell qui arriba al museu, estan condemnats al discurs,

si més no a la busca desesperada de la paraula que permeti reconèixer i reflectir; el fet que, com Valéry observa amb clar disgust, al museu hom tendeixi a abaixar la veu, pot ser un reflex d'això mateix.

Bataille centra el seu article sobre el museu en la idea de l'autoreflex, concretament en l'autoreflex de l'observador. El museu és inventat per a crear una imatge especular. Però potser és precisament la diferència entre dues imatges especulars allò que posa en perill l'especulació, allò que posa en perill la intel·ligibilitat i el discurs del museu: ningú no garanteix que la imatge especular de l'observador en el museu, imatge a través de la qual es reconeix i s'apropia el museu, no sigui enterbolida per la imatge especular del museu en l'observador. Immers en l'anonimat de l'entorn del museu, l'observador corre el perill de perdre's de vista a sí mateix. ¿No és precisament aquesta diferència (que l'especulació no pot resoldre) entre dues imatges especulars, no és precisament aquesta diferència en i de la imatge especular allò que fa borrós l'autoreflex, i que porta Bataille a caracteritzar l'efecte del reflex com èxtasi, més que no pas com reconeixement? "Le musée", diu al final del seu article, en una frase segurament plena d'ironia i per tant reflex especular, "est le miroir colossal dans lequel l'homme se contemple enfin sous toutes les faces, se trouve littéralement admirable et s'abandonne à l'extase exprimée dans toutes les revues d'art."² (Bataille, 240) Autoreflex i autoreflexió del

² "El museu és el colossal mirall en el qual l'home pot contemplar-se sota totes les seves cares, es troba literalment admirable i s'abandona a l'èxtasi que s'expressa en totes les revistes d'art."

museu que necessita el discurs per tal de no perdre's per les seves pròpies sales - aquest aspecte autoreferencial obliga a tornar la qüestió de la revolució entesa com a punt final de la dialèctica de la privació al mateix discurs públic que l'havia plantejada.

Ara bé, ¿es pot distingir entre les dues revolucions i els dos museus, entre un museu pel qual hom transita com un fantasma i que com un fantasma persegueix el que hi transita, i un museu que ja no és un espai extern a l'interior del qual es conserven els tresors de la cultura? Marx remarca que la "revolució social del segle XIX" no poua la seva poesia en el passat, sinó exclusivament en el futur (ibid.). Comença en ella mateixa, fa les seves pròpies lleis (absolutes) i per això no coneix cap mena de "visió històrica retrospectiva"; potser ni tan sols allò que l'ètica del discurs anomena avui solidaritat anamnètica. Si existís un museu revolucionari hauria de ser un museu absolut, un museu de la revolució permanent en el qual confluirien sense més passat, present i futur, oblit i memòria, exposició i exposat, discurs i objecte; altrament no faria sinó perllongar el museu antic, seria un edifici en el qual s'exposen les relíquies de la revolució a les quals es pretendria de fer parlar. Museu: mausoleu. La diferència entre la revolució com a fantasma i la revolució com a esperit marca l'idealisme d'una autonomia pura; l'esquema marxista, seguit en el context de la pregunta sobre els límits del museu, sembla portar a l'idealisme d'un museu absolut i exposar-se a la crítica o a la desconstrucció. En efecte, si la revolució poua la seva poesia en el futur, el seu començament ja no és una autonomia absoluta,

sinó que se n'allunya i es refereix a una altra instància; ara bé, si al capdavall el futur resulta ser el present, aleshores el passat i el futur es troben en el present d'un ordre social nou, aleshores mai no hi ha hagut futur ni passat. ¿Vol dir això que la desconstrucció de l'idealisme de la revolució ens retorna a la dialèctica de la privació, al malson de la tradició que pesa damunt del pensament dels vius? ¿Haurem de transitar indefinidament per museus, presos de la seva mala infinitud, entre el record i la promesa d'un futur revolucionari que no pot passar de promesa? Certament, l'afirmació o l'exigència que la verdadera revolució faci que "els morts enterrin els seus morts", pot provocar astorament i atraure sobre Marx la sospita que volia desfer-se massa depressa dels fantasmes i dels morts (Derrida I, 187 i 277). Però la inconseqüència del seu idealisme i la idea d'un museu absolut impossible, al qual es pot arribar a través d'aquesta inconseqüència, mantenen la fidelitat als morts, potser més i tot que no pas el museu en el qual els morts són sempre morts vivents, perquè no pot alliberar-se del malson de la tradició, ni de la memòria d'un entorn passat, ni de l'afirmació del propi entorn, ni de la promesa d'una altra vida i d'una altra mort. En tant que temple de les muses, el museu és alimentat per dues fonts: la de Mnemosine i la de Leteu. Així, Kerény recorda que les muses concedeixen als homes tant "l'oblit del dolor" ^{com} "el cessament de la preocupació" (Kerény, 83). Crea el teu museu vol dir per consegüent: deixa't guiar per la inconseqüència, per una inconseqüència que destrueixes al moment mateix que l'evoques.

↓ doble espai

Ahir, el teu amic Jean-Luc, que et va fer avinent el passatge dels cursos de Heidegger que vols citar, ~~Ahir Jean-Luc~~ et parlava de les seves visites als museus. Va directament a la llibreria, compra postals i se'n va. ¿És que les reproduccions són els orfes dels originals, o millor, els originals orfes? Abans que te n'anessis Jean-Luc et va regalar una samarreta. Porta la seva firma i el títol del seu últim llibre, Les muses.

Una bobina

Obres la maleta i trobes un rodet. El col·loques en un aparell i veus un fragment de pel·lícula que va ser rodada durant la dècada dels anys seixanta. Dos homes i una dona visiten el Louvre en nou minuts i quarant-tres segons. ^{Aquesta banda a part,} Aquest trio de marginats estableix un rècord mundial. Dibuixes la seva línia de fuga: crea el museu revolucionari en el qual coincideixen exposició i exposat, ^(capacitat o possibilitat d'exposar) el museu que és pura exposició i que ja no està lligat a la diferència entre interior i exterior; crea el museu sense tradició, que s'escapa de la dialèctica de la privació i que per això mateix ja no és un museu de família. Per què? Perquè el seu trànsit monstruós, gairebé impossible de seguir, travessa les parets del museu, trenca les línies de demarcació entre objecte exposat i observador de l'exposició i no deixa un rastre que ~~les~~ pugui conduir de nou ^{el trio} a la família o a la tradició. Vagareig foll a conseqüència del qual les obres exposades esdevenen folles, vagareig que arrenca dels seus fonaments l'exposició i l'edifici, el museu. Crea un museu vol dir també: esborra les empremtes, converteix-te en un orfe que cap família no reconeix i que no es reconeix en cap família.

*

* Pel·lícula de Godard. "Bande à part"

[diferència important: cosa (Ding) versus object (Seiendend, Objekt. L'objecte correspon a la interpretació moderna de la cosa, segons Heidegger]

11

¿Hi ha relació entre aquest vagareig foll, aquest transitar estrany del trio de marginats i la circulació d'obres en el mercat, el seu vagareig pel negoci de la cultura? "Una pintura, per exemple aquella de van Gogh que representa uns esclops ^{pergrina} ~~passa~~ d'una exposició a una altra", constata Heidegger en el seu tractat sobre l'Origen de l'obra d'art (Heidegger I, 9), ^{La seva intenció} ~~amb la~~ ^{és} ~~intenció~~ de posar de manifest l'actitud natural enfront de l'obra d'art, "la contemplació tosca i superficial" que molts consideren ofensiva, el món ^{de nocions} ~~de representacions mentals~~ en el qual es pot moure "la dona de fer feines" dins del museu, que no pot tocar ^{la cosa anomenada} ~~l'objecte~~ obra d'art i de la qual se suposa que no entén d'altra manera el caràcter ^{de cosa} ~~l'objecte~~ de l'obra. Però Heidegger vol denunciar també el negoci en el qual les obres d'art esdevenen ^{meres coses} ~~meres objectes~~, tot i que el seu caràcter en tant que ^{cosa} ~~objectes~~ queda incomprès i només són ^{considerades} ~~objecte de consideració~~ en tant que ~~poses~~ en tant que objectes. Aquesta exposició ininterrompuda, aquesta circulació incansable de pintures que vagaregen com un parell d'esclops, fa que els objectes exposats, al capdavall, esdevingin sense objecte i distorsiona al mateix temps l'accés a la diferència que impregna l'ésser ^{en coses} ~~de l'objectes~~. Una obra, diu Heidegger, és una cosa en el sentit que crea un món i el manté obert; en tant que món pot parlar i comunicar a l'observador l'essència d'una altra cosa, l'essència de la cosa o dels esclops pintats per van Gogh. De nou ens trobem amb la privació, de fet amb tres formes diferents de privació. En primer lloc, els esclops pintats han estat arrencats del seu ús natural; en l'obra d'art són orfes, i precisament per la seva orfandat permeten la captació de la seva essència. Una cosa, l'obra d'art, obre

l'essència d'una altra cosa, l'arrenca de la seva determinació immediata i d'aquesta manera posa de manifest la seva pròpia essència, la seva essència en tant que obra. La diferència en la manera d'existir de les coses té, per tant, l'efecte de crear una orfandat i al mateix temps l'efecte de posar de manifest la seva essència o la seva veritat. També en aquest cas l'orfandat és perillosa: que les coses (l'obra i els esclops pintats) es prenguin com meres coses, com objectes muts, és un perill que va inevitablement lligat a l'orfandat. En la seva segona forma, la privació ja no afecta allò representat en l'obra, una cosa, sinó la cosa mateixa que s'anomena obra. En efecte, la "transferència a una col·lecció" arrenca les obres del seu món, el món que inauguren en tant que creadores d'història i en el qual es troben al mateix temps; és cert que no priva els visitants o observadors de les obres mateixes, com ho fa per exemple l'orfandat que s'inicia amb el vagareig pel negoci de la cultura i de l'art, amb la total disponibilitat i accessibilitat, amb l'exponibilitat i reproductibilitat il·limitades en les quals es basa allò que Malraux anomena "museu imaginari". Heidegger es refereix en primera instància a la privació que dona pas a una tradició o transmissió perquè trenca la cohesió d'un entorn històric i expulsa l'obra de la seva doble posició: "Weltentzug und Weltzerfall sind nicht mehr rückgängig zu machen. Die Werke sind nicht mehr die, die sie waren. Sie selbst sind es, zwar, die uns da begegnen, aber sie selbst sind die Gewesenen. Als die Gewesenen stehen sie uns im Bereich der Überlieferung und der Aufbewahrung entgegen. Fortan bleiben sie nur solche Gegenstände. Ihr Entgegenstehen ist zwar noch eine Folge jenes vormaligen

Insichstehens, aber es ist nicht mehr dieses selbst. Dieses ist aus ihnen geflohen. Aller Kunstbetrieb, er mag aufs äußerste gesteigert werden und alles um der Werke selbst willen betreiben, reicht immer nur bis an das Gegenstandsein der Werke."³ (Ibid.,

36) La privació pot deixar lliure l'accés a l'obra en tant que obra; pot tancar-lo en tant que empeny l'obra cap a la tradició i cap al museu; però també pot destruir el museu tradicional en el qual les obres es presenten a l'observador en tant que objectes ~~les coses~~. Aleshores l'obra queda literalment sense objecte. Cal advertir que Heidegger no es limita a constatar aquest moviment, sinó que implícitament fustiga el record i el sentimentalisme nostàlgics pel fet que posa clarament de manifest el caràcter irrevocable de les privacions. Els museus que busquen una pura simulació del passat són impotents, cínicos o reaccionaris.

L'orfandat de l'obra que vagareja, que finalment esdevé sense objecte i que ni tan sols no es presenta a un observador, per exemple el visitant d'una col·lecció pública o privada, és insinuada per Heidegger en els cursos sobre el ~~fondament~~ que va dictar en la dècada dels anys cinquanta. ~~Posat que~~ La moderna exigència de racionalitat ^{que} busca remetre tot allò que és a un fonament ^{a una raó,} i atribuir ^{una raó,} un fonament, a tot allò que és, desemboca en

³ "Apartament del món i trencament del món mai no es poden fer retroactius. Les obres ja no són les que eren. És cert que són elles mateixes les que ens surten a l'encontre, però elles mateixes són passat. En tant que passat se'ns presenten en l'àmbit de la tradició i de la conservació. Des d'aquest moment seran aquest tipus d'objecte. El seu presentar-se és, certament, una conseqüència del seu estar en elles mateixes, però ja no és el mateix. Ha fugit d'elles. Tot el negoci de l'art, encara que sigui portat a un extrem i sempre en favor de les obres, no arriba més enllà del ser ~~cosa~~ de les obres."
objecte

la paradoxa que consisteix a privar l'èsser humà de fonament, de base ferma, d'on Heidegger conclou que l'art ha d'esdevenir en darrer terme sense objecte i no pot produir més "obres": "les exposicions d'art d'estil modern" les considera encara com un símptoma o indicatiu d'aquesta evolució (Heidegger II, 66). Com més exposada és l'obra, com més, en tant que exposada, és posada a disposició de l'observador, més sense objecte esdevé, menys obra és; si volem utilitzar en aquest punt un concepte d'Adorno podríem parlar de des-artització. L'observador de l'obra òrfena i sense objecte és, ell mateix, un orfe perquè no hi ha res que es presenti a l'observació i per tant no hi ha res que pugui ser observat. Però sobretot l'art exposat destrueix el museu de la veritat en el qual es troben les obres perquè impedeix aquella "recta conservació" que Heidegger estableix com a part constituent de totes les obres a Origen de l'obra d'art. Una obra que, per principi, no pot trobar els seus conservadors no és una obra, ni tan sols una obra oblidada (Heidegger I, 68). En l'art exposat manquen, doncs, l'obra, el conservador i l'observador. És com si ^{la banda a part o} el trio de marginats s'hagués posat els esclaps de van Gogh, com si la circulació s'accelerés fins que allò que circula, l'esfera en la qual circula i el mateix circular es confonguessin. L'exposició d'art com a ~~potai fer-se present~~ ^{disponibilitat integral} i privació radical porta a la revolució (del museu) i al capdavall s'autoelimina.

Obres la maleta. La privació és perillosa perquè la pervivència de l'orfe depèn de la seva exclusió de la família, de la genealogia i de la tradició, i l'orfe sempre pot afegir al museu

h una trajectòria que no es podia anticipar,

15

una sala que no estava prevista. Imprevisibilitat i impunitat d'un partisà, d'un fantasma o d'un virus, que moltes vegades és pitjor que la mort. Referint-se a Mapplethorpe i a la seva obra fotogràfica, l'exposició de la qual va desencadenar brots de violència política i intents de repressió^{als Estats Units}, Jesse Helms, un dels senadors nordamericans més reaccionaris, va dir: "This Mapplethorpe fellow was an acknowledged homosexual. He's dead now, but the homosexual theme goes throughout his work."⁴

(Crimp, 10) problema ¿Encara estàs familiaritzat amb els museus? Busca un plànol, una visió general. Per ~~començar~~, l'orientació sota proporcionarà ^{da per} una tesi més o menys fonamentada, més o menys arbitrària, que diu: les reflexions tradicionals sobre els límits del museu parteixen de la idea que els objectes, pel fet de ser exposats en els museus, experimenten una privació. Aquesta tesi et permet de plantejar algunes qüestions i de respondre-les amb referències a determinats arguments de determinats textos.

Primera qüestió: ¿Com es pot entendre el pas, sempre forçat, que hem anomenat privació? Benjamin, en els Passatges, l'entén com la substitució del valor d'ús d'un objecte; diu que allò que és decisiu en una col·lecció és que "l'objecte és rellevat de les seves funcions originàries" per a entrar en una relació que es troba en "oposició diametral a la utilitat" (Benjamin, 271). En el seu llibre sobre el col·leccionisme, Pomian, portant aquesta idea a un extrem, arriba a la següent paradoxa que aplica a totes les col·leccions: tant de les col·leccions privades com de les públiques, que solem anomenar museus, es pot dir que els objectes

⁴ "Aquest tal Mapplethorpe era un homosexual reconegut. Ara és mort, però el tema homosexual impregna la seva obra."

reunits i exposats "posseeixen valor de canvi sense posseir valor d'ús" (Pomian, 17). Segons aquestes definicions es podria dir que els museus són llocs on la "forma de record pràctic", que és com Benjamin anomena el col·leccionar, és una forma de ^{replecament o} cosificació i on l'objecte es realitza com a mercaderia. Potser l'extrem de la museïtzació s'assoleix on aquesta és un efecte del mateix objecte i per això mateix independent d'un edifici que pugui ser identificat com museu. Quan Barthes veu en la torre Eiffel un "monument total", quan escriu que la inutilitat del monument ha provocat escàndol en una època en la qual dominaven "la racionalitat i l'empirisme de les grans empreses burgeses" (Barthes, 1384 seg.); quan considera que l'escàndol és l'indici d'una "veritat valuosa i inefable" s'acosta potser a la realització de l'objecte com a mercaderia que es deriva de la museïtzació. El pas al museu, la museïtzació, és l'orfanament de l'objecte, un orfanament a través del qual esdevé una mercaderia absoluta.

Segona qüestió: ¿Com es pot valorar aquest pas, sempre violent, que anomenem orfanament o privació? Segurament ningú no ha expressat més clarament que Valéry que el pas al museu, la museïtzació, és un esdevenir orfe. Perquè així que entra en un museu, la seva "solitud de cera" el deixa glaçat; perquè durant la visita al museu se sent orfe, separat del capital de la cultura que no pot ser invertit i que per tant només pot ser ^{exposat} contemplat ("nous nous trouvons toujours en peu perdus et desolés dans ces galeries, seuls contre tant d'art"⁵ [Valéry, 1292]),

⁵ "en aquestes sales ens trobem sempre una mica perduts i aclaparats, tots sols contra tant d'art."

un Valéry desarmat i posat en evidència té la sensació que es torna "terriblement sincer". És terrible la sinceritat contra la qual un no pot defensar-se, perquè representa la darrera oportunitat de reaccionar a un sentir-se desarmat, posat en evidència i glaçat, uns sentiments als quals altrament hom es rendiria indefens. El poder d'aquesta terrible sinceritat, el poder del museu que deixa orfe, el poder de la museïtzació, apunta contra l'observador, l'observat i l'observació. Aquest poder marca una jugada en l'enfrontament del museu i contra el museu ("seuls contre tant d'art"); marca una jugada en l'enfrontament al qual ens lliura el museu, que és ell mateix una lluita a vida o mort dels objectes exposats; marca una jugada en l'enfrontament que l'home modern lliura contra una "herència imponent i opressora"; marca una jugada en l'enfrontament que posa de manifest una tradició que s'independitza perquè té com efecte "l'acumulació d'un capital immens i per tant inútil"; marca una jugada en l'enfrontament que s'inicia en el "caos magnífic" del museu i que continua en el moviment i la vida dels carrers fora del museu: els límits entre interior i exterior, entre el museu com edifici i els carrers de la ciutat, es fan permeables. Després, però, la terrible sinceritat de Valéry marca també un punt zero: és una ^{assimilació} ~~identificació~~ mimètica, una adaptació, una sobrepuja o una depreciació provocades per la necessitat de ser derrotat en l'enfrontament del museu i esdevenir "superficial" (Valéry, 1293). La sinceritat és terrible perquè condemna el sincer a una superficialitat que sembla ser la única sortida possible. ¿A quin coneixement sobtat, a quina "borrosa il·luminació" condueix aquest moviment de la sinceritat? Condueix

h que no es més qu'un substitut

a la introducció d'una genealogia aproximada que és interrompuda per una privació - una privació que té com a conseqüència un alliberament inaudit, un vagarejar imprevisible, una circulació ^{impune [català?]} indiscutible d'allò in-determinat en un espai ~~sucedani~~ laberíntic: "Peinture et Sculpture, me dit le démon de l'Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée. Ils avait leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu'elle vivait, ils savaient ce qu'ils voulaient..."⁶ (ibid.)

En el seu assaig "Valéry Proust Museum" Adorno posava de manifest les dificultats amb les quals hom topa si ^{se} vol definir clarament quin valor atribueix Valéry a la privació del museu: com s'enfronta a la mort que amb la creació del museu afecta les persones, les obres, la tradició i la cultura. Perquè als ulls de Valéry aquesta mort és violenta i al mateix temps inevitable. Sens dubte, la vida de la cultura i de la tradició produeix el seu propi excedent, depassa els seus propis límits i pesa damunt dels vius, malson de la inutilitat o malson del museu. ~~Amb tot,~~ ^{Pero} en la mesura en què la tradició i la cultura sempre són una condició prèvia inabastable, l'infortuni del seu desfermament està ja inscrit en el mateix concepte, no és el resultat d'una evolució casual o infortunada. Sens dubte, cada obra pretén la

⁶ "Pintura i escultura, em diu el dimoni de l'Explicació, són infants abandonats. La seva mare és morta, la seva mare Arquitectura. Mentre ella vivia els donava un lloc, una utilitat, unes limitacions. La llibertat de vagarejar els era negada. Tenien el seu espai, la seva llum ben definida, els seus temes, les seves aliances... Mentre ella vivia, ells sabien què volien..."

mort de l'altra: "Ce tableau, dit-on quelques fois, TUE tous les autres autour de lui"⁷. ~~Amb tot, es pot generalitzar~~ ^{Penso} aquesta afirmació ~~al seu torn~~ ^{es pot} ~~en~~ dir que l'alineació d'allò irreconciliable en el museu ^{posa en evidència} ~~fa pales~~ l'enfrontament a vida o mort, ^{suïsa} ~~però que de fet no el~~ ^{rio} provoca. L'èxit d'una exposició no es mesura pel fet que incrementi o minvi el caràcter irreconciliable de les obres, perquè aquest caràcter irreconciliable ve donat per la voluntat de ser peça única, de ser ~~en si absolut~~, ^{caràcter o manera de ser} que, tal com diu Valéry, forma part de la determinació de l'obra. En tant que espai del pur ser en si de les obres en el qual ^{desamboca} deriva l'alineació d'allò irreconciliable i el ser per ^{altre} altri de la mercaderia; en tant que espai de la total inutilitat que lliura cada obra a la pura contemplació, el museu permet descobrir que "pures obres [...] només ho són les obres no pures" (Adorno, I, 187), les obres que es resisteixen a la cosificació amb la qual les castiga el museu.

La dificultat d'establir amb exactitud el valor de la privació o de la museïtzació, per exemple en els fragments de Valéry sobre el "Problema dels museus", resulta ser una dificultat que es repeteix sense fi, provocada pel doble caràcter de la vida, de la mort, de la museïtzació. La contradicció d'una privació necessària inaugura la seva dialèctica: si allò exposat és arrencat del seu entorn original, si ha de ser arrencat o sempre ha estat arrencat, la museïtzació es pot entendre també com a creació d'un nou entorn, la privació com a do d'una segona vida. Adorno, que en la seva Teoria estètica (Adorno, II, 59)

⁷ "Aquest quadre, diem de vegades, MATA tots els que hi ha al seu voltant."

assumeix la idea de Valéry de l'obra d'art com "enemic mortal" de totes les altres obres d'art, subratlla precisament la necessitat d'aquesta dialèctica. Si es volguessin resumir en un sol argument decisiu les seves reflexions sobre el museu es podria citar aquesta frase del seu assaig: "Els museus no es deixen tancar." (Adorno, I, 193) Cal perdre la mare; la pèrdua de la mare, la privació violenta, l'exposició, és un esdeveniment que necessita la vida (la tradició, la cultura, les obres) si es vol regenerar, si vol retrobar-se a sí mateixa en una segona vida, si vol retrobar la mare perduda.

Tercera qüestió: ¿Com es pot perllongar vers el futur aquest pas, sempre violent, que anomenem privació i guanyar així perspectives? "Hier habt ihr die Sache und jetzt könnt ihr damit machen, was ihr wollt. Ihr könnt sie mißbrauchen, dies und jenes mit ihr machen; ich mische mich da nicht mehr ein"^a (Beuys, 15) - així s'expressa Joseph Beuys en una conversa sobre el museu, així respon^{a (?)} la pregunta sobre si la compra dels seus treballs per representants de certs museus interessats ~~ava~~ lligada amb el compliment de determinades condicions. De fet, la criatura òrfena no ho és mai del tot, el seu origen imposa determinades condicions al tracte que rep, limita el seu ús i les possibilitats que sigui manipulada: "Wie man es auch hängt, das Bild von Rembrandt hat noch seine eigene Sprache. Man kann manches damit anstellen -wie eine Art von Manipulation- und

^a "Aquí teniu la cosa i ara podeu fer amb ella el que volgueu. La podeu malbaratar, fer això o allò; jo ja no m'hi ficaré."

trotzdem: Ganz läßt sich das nicht manipulieren."⁹ (Ibid., 16 seg.) El fet que per a Beuys l'orfanament no pot ser mai amenaçador, que els seus efectes no han de ser previstos ni regulats per una dialèctica, que el museu no planteja cap més problema que el general de la creació d'una "relació interdisciplinària entre tots els camps de l'activitat humana", tot això es deu al fet que l'artista té un concepte antropològic de l'art. El museu "en el fons no és més que un edifici" (ibid., 14), com a tal és mort i és una cosa, només esdevé viu quan pot ser referit retrospectivament al comportament i a l'agençament humans. Ara bé, pel fet que aquesta extensió del concepte de l'art que defensa Beuys i que marca les seves idees sobre el museu oculta en sí el perill de la igualació, l'artista ha d'introduir una especificitat del museu. La perspectiva que s'obre en eliminar l'estranyament que porta a l'orfanat és la perspectiva d'una nova antiga religió de l'ésser humà, una religió ^{que té la seva ubicació en} ~~de la qual~~ el museu ~~esdevé~~ seu. Perquè l'art que és incapaç de "ocupar-se de les qüestions vitals" és, segons Beuys, l'art que no té cap "irradiació religiosa", l'art que no comprèn que, en el fons, el museu ha de ser un "temple" (ibid., 48) custodiat per una "élite": "i és que l'élite és el concepte que millor convé al museu" (ibid., 59). Així doncs, allò que Beuys anomena extensió es compon de dos gestos que es complementen, que poden considerarse interdependents; la privació del museu és compensada per la seva referència retrospectiva a un principi unitari que fa necessària la introducció d'una jerarquia. El pas

⁹ "Es pengi com es pengi, el quadre de Rembrandt té el seu propi llenguatge. Es poden fer algunes coses amb ell - com ara una certa manipulació - però mai no se'l pot manipular del tot."

al museu és violent i representa una privació només en la mesura en què s'ignora la seva funció antropològica.

D'alguna manera aquestes reflexions guarden certa afinitat objectiva amb les que Malraux exposa i desenvolupa al seu llibre El museu imaginari. El museu imaginari, que sorgeix a partir de les modernes tècniques de reproducció i que consisteix en la possibilitat generalitzada i il·limitada d'exposar les obres reproduïdes, ha de transmetre la "més alta representació de l'home": una segona creació, la creació de l'univers per l'home s'afegeix a la primera creació, la creació de l'univers per Déu (Malraux, 16). Així, el museu imaginari serveix per a denominar la disponibilitat del tot, la possibilitat que roman pura possibilitat perquè es pot realitzar en tot moment i en tot lloc. L'imaginari al qual es refereix Malraux no es pot entendre només com que el museu de la humanitat no pot ser visitat com un edifici particular, vinculat a un lloc geogràfic i geopolític determinat. Tampoc no es pot entendre únicament com que la tècnica de reproducció ha produït "arts fictícies" perquè pot modificar arbitràriament l'escala d'allò que reproduïx (ibid., 27). Des d'un punt de vista actual tampoc no es pot entendre com que un nombre d'objectes exposats no tenen altra realitat que aquella que anomenem virtual; aquesta manera d'entendre l'imaginari és insuficient, si més no en la mesura en què la realitat dels objectes exposats es divideix en una realitat real i una realitat virtual. És imaginari el museu en tant que pura possibilitat que ja no es distingeix de cap realitat, és imaginari el museu que ja no exposa res, perquè és pura possibilitat d'exposar, és imaginari el museu que no es pot

anomenar imaginari en sentit estricte perquè no hi ha una vertadera realitat del museu que se li pugui oposar.

És cert que Malraux no extrau aquestes conseqüències, no porta el concepte d'imaginari fins als seus límits i per tant preserva un concepte de museu certament convencional. No ha de sorprendre que reconegui en la disponibilitat sense límits, la perspectiva de la qual obre el museu imaginari, el perill de l'orfanament, el perill de quedar perdut en les profunditats d'una mise en abyme. ¿Què si no justificaria la hipòtesi d'un "esperit imaginari de l'art" (ibid., 52), que suposadament confereix unitat a la història de l'art i que cohesiona el museu imaginari, com si perllongués el "diàleg" que té lloc en el museu clàssic, en el museu de la memòria (ibid., 19), en el museu dels "grans morts"? D'altra banda, la utilització de l'adjectiu "imaginari" per a caracteritzar la unitat espiritual permet diverses interpretacions i

Ja està bé. T'atures i decideixes no entrar en l'enfermetat del museu que Blanchot investiga a partir ^{de les el·lisions} d'un crític del "museu imaginari", no entrar en la privació com a efecte de l'art, un efecte que sembla que es fa palès en el museu, en la ruptura entre l'art i la vida i entre l'obra i ella mateixa, en la perspectiva d'un esdevenir infinit que fa de cada obra una obra futura i la priva d'ella mateixa. ¿És possible reconèixer la privació sense negar-la mitjançant una dialèctica, mitjançant una unificació, mitjançant la remissió a un principi, i sense caure en la (mala) infinitud d'un museu que clou en sí la seva entrada i la seva sortida? Crea un museu vol dir: deixa que els morts

enterrin els seus morts, però no neguis la mort.

Obres la maleta i en treus un còmode museu de butxaca. No més museus, no més edificis als quals hom va a admirar els tresors de la cultura o a adquirir uns coneixements, sí als museus de butxaca, que es poden portar en maletes, maletes que són intercanviades com en un sketch, una maleta, dues maletes, tres maletes, sempre una maleta més, que roda i roda; museu com a aeroport, aquí s'afegeix un tros, allà se'n perd un altre, crema, on dimonis han anat a parar les nimfees; hom obre les maletes grans, petites, mitjanes, ^{Són} (pantalles, ^{hom}) les conserva per un temps, n'exposa els trossos i contrau un matrimoni esporàdic; es fa desaparèixer alguna cosa i se n'afegeix una altra, s'inventen regles de conducta, es canvien i es substitueixen per altres, no hi ha inventaris ni arxius, no hi ha un manual que els contingui tots; les maletes totes juntes no remetent a una col·lecció primitiva ni a un museu primitiu, no constitueixen una galeria de quadres cadascun dels quals està equipat amb la completa riquesa de l'esperit; pràcticament no hi ha diferències entre model i còpia, entre original, reproducció i falsificació, no hi ha una posterioritat, una prostituta que deixa orfes, una família que adopta l'orfe, museu sense façana ~~però~~ que no està sotmès a les lleis del creixement.

↓ Doble espai

¿Fins a quin punt es portable el teu museu?

↓ Doble espai

"Ein Name erinnert uns nennend an die Dresdner Galerie und an unseren letzten Besuch derselben; wir wandeln durch die Säle, stehen vor einem Teniersschen Bilde, das eine Bildergalerie darstellt. Nehmen wir etwa hinzu, Bilder der letzten würden wieder Bilder darstellen, die ihrerseits lesbare Inschriften darstellen usw., so ermessen wir, welches Ineinander von Vorstellungen und welche Mittelbarkeiten hinsichtlich der erfaßbaren Gegenständlichkeiten wirklich herstellbar sind."¹⁰

(Husserl) "La galerie est le labyrinthe qui comprend en lui ses issues: on n'y est jamais tombé comme dans un cas particulier de l'expérience, celui que croit alors décrire Husserl. Il reste alors à parler, à faire résoner la voix dans les couloirs pour suppléer l'éclat de la présence."¹¹ (Derrida) "Das Beispiel zielt nicht auf die Enthüllung der schlechten Unendlichkeit ab, die es beschreibt. Die absurde Fluchtlinie der Bilder, auf welcher Phänomenologie selbst von Intention zu Intention ihren Objekten vergebens nachjagt, wird für Husserl zum Kanon einer Welt, die darum das Beschauen lohnt, weil sie dem Phänomenologen als eine Sammlung spiegelnd fundierter noematischer 'Sinne' stillsteht, abseits und kurios wie die Bilder in der Galerie

¹⁰ "Un nom ens recorda la Galeria d'art de Dresde i la darrera visita que hi vàrem fer; recorrem les sales, ens aturem davant d'un quadre de Teniers que representa una galeria de quadres. Afegim-hi per exemple que alguns quadres d'aquesta darrera, al seu torn, representen quadres, que al seu torn representen inscripcions legibles, etc., i copsarem fins a quin punt podem crear imbricacions de representacions i mediacions de ~~la realitat palpable dels objectes.~~" → d'allò objectiu que captem

¹¹ "La galeria és el laberint que comprèn en ell les seves sortides: hom no hi cau com en un cas particular de l'experiència, el cas que creu descriure Husserl. Allò que resta és parlar, fer ressonar la veu per les sales per tal de completar l'esclat de la presència."

[...] Der Phänomenologe ist befangen [...] Die Befangenheit ist aber die Eines, der nicht weiß, ob er das Innere für auswendig, das Äußere für inwendig nehmen soll."¹² (Adorno)

↓ Bibliografia

nom de la traductora

¹² "Aquest exemple no pretèn desvelar la mala infinitud que descriu. L'absurda línia de fuga dels quadres, per la qual la fenomenologia persegueix debades els seus objectes des d'una intenció a una altra, esdevé per a Husserl el cànon d'un món que premia la contemplació perquè per al fenomenòleg està aturat com una col·lecció de 'sentits' noemàtics especularment fundats, apartats i estranys com els quadres dels quadres en una galeria [...] El fenomenòleg està perplex [...] Però la seva perplexitat és la d'un que no sap si ha d'entendre l'intern com extern, o l'extern com intern."

Traducció del text

Wie tragbar ist Dein Museum?

Versió definitiva

Alexander García Düttmann

¿FINS A QUIN PUNT ÉS PORTABLE EL TEU MUSEU?

Collages

"Je me sens devenir affreusement sincère."¹

Paul Valéry, Le problème des musées

Obres la maleta i hi trobes una col·lecció de postals que el pare ha enviat a les seves filles, museu o àlbum de família, novel·la de família a l'inrevés. No pot ser al costat de les nenes, ha de refer-se en un sanatori i, mig orfe ell mateix, no hi ha res que el preocupi més que l'orfanat, la llunyania de les filles que el converteix, al capdavant, en un orfe de si mateix; per això inventa aquesta història, crea per a ell i per a les nenes aquest petit museu que ha d'ocupar el lloc de les joguines. El 9 d'abril de 1909 el poeta Joan Salvat Papasseit, que freqüentment signa com "Joan, papa", escriu a la seva filla Salomé: "Estimada Me: Com que el papa des d'aquí no us pot enviar cap joguina, així que troba una postal bonica, ja està. Pensa en les seves nenes i la compra. Aquesta que t'envia el papa és la primera d'una col·lecció de 5 que t'anirà enviant. A veure si les poses a l'àlbum. Apa, un petó a totes dues, i un altre a la mama. Joan" (Salvat Papasseit, 62) No ens preguntarem si és suportable estar-se en un museu de família, per exemple com lector o contemplador de les postals. Més aviat ens preguntarem fins a quin punt tot museu no és un museu de família, si més no en la mesura en què

¹ "Sento que em torno terriblement sincer."

té per objecte crear una memòria col·lectiva, una memòria que uneix les generacions i aglutina la tradició d'una comunitat, d'una societat, d'una cultura, d'un món. Allò que porta el nom de museu és el resultat d'una concentració, fins i tot si pensem en un museu il·limitat i universal, i per tant imaginari; fins i tot si pensem en una ruïna habitada pel fantasma d'una capacitat d'exposar sense distincions; fins i tot si pensem en un espai dividit o no clarament delimitat, on es posa de manifest la dificultat o àdhuc la impossibilitat d'una memòria col·lectiva. El museu, que exposa els límits externs, interns, discontinus del museu, representa al mateix temps una dispersió concentrada. És a dir, tot i que al capdavall hem de respondre la pregunta afirmativament, al mateix temps hem de dir que sense una ruptura fóra impossible de crear un museu. Els infants que apareixen a les postals del poeta no són els qui reben aquestes postals, tampoc no són les seves filles, però les són: allò que separa la realitat de la ficció és difícil de determinar quan es fa difícil distingir la relació amb les pròpies filles de la relació amb els fills dels altres, amb els infants que apareixen a les postals. Però l'àlbum o museu uneix la família només en la mesura en què converteix les filles en òrfenes, en la mesura en què les separa del pare i d'elles mateixes, encara que només sigui per un instant, l'instant de la transferència. Independentment de l'edat de les filles i de la seva capacitat de participar en el joc dels lligams familiars que crearan la tradició, el pare absent s'exposa constantment al perill que les filles no es reconeguin en aquesta relació fictícia, que es resisteixin a la recepció i perdin el pare. El pare és el

remitent de les postals només si el reconeixen com a poeta - com a creador de l'àlbum i inventor del museu, com a fundador d'una tradició.

Si tot museu és un museu de família; si per consegüent tot museu té un pare, aleshores el pare de cada museu és un pare absent, un pare que s'allunya i al qual la idea de la finitud no deixa repòs. Aquest pare és el poeta que, per tal de contrarrestar els efectes de l'orfanat que afecten no només els seus fills sinó també a ell mateix, crea una nova relació o crea una relació de bell nou. Aquí no importa quin nom es dóna a aquest pare, quin nom es dóna a la unitat o al fonament de la tradició que confereixen a la memòria del museu una mínima coherència, i als objectes exposats el seu sentit imprescindible. Així doncs, sembla que el museu extrau la seva força de la dialèctica de l'orfanament, de la privació. La saviesa de la privació porta el nom de museu. Crea un museu vol dir: converteix-te en orfe per tal que puguis retornar al si d'una família perdurable.

Obres la maleta i et preguntes si cal distingir entre dos museus. ¿No serà que la dialèctica de la privació al capdavant no és més que la dialèctica de la tradició que fineix en la revolució? En aquest cas hi hauria un museu antic, de creixement natural, i un museu nou, revolucionari. Són coneguts els primers paràgrafs del 18 brumari de Lluís Bonaparte: posat que els homes no escriuen la seva pròpia història, perquè la història està lligada a la tradició, a "circumstàncies immediatament trobades, donades i transmeses", diu Marx (Marx, 115), "la tradició de totes les

generacions mortes" pesa "com un malson sobre el pensament dels vius" - sobre el pensament, no damunt del cor; heus ací una primera referència a la necessitat de la memòria. En canvi, quan els homes escriuen la seva pròpia història comencen amb la revolució que els permet de produir lliurement i d'esdevenir completament conscients del contingut històric; aleshores els morts no són desvetllats a una nova vida en forma de mascarada, no són convertits per la memòria en morts vivents; la llibertat consisteix precisament a "deixar que els morts enterrin els seus morts" (ibid., 117). La revolució alliberadora no és un enterrament. Seguint aquesta línia de pensament es pot denunciar el museu de la història o l'exposició del passat com ideologia de la citació, com engany, autoengany, superstició, anestèsia i falsa consciència de les forces revolucionàries; seguint aquesta línia de pensament, doncs, potser es pot distingir entre un museu en el qual s'encarna l'esperit de la revolució i un museu pel qual transita el fantasma de la revolució. Podem dir que la tradició i el museu, dos conceptes inseparables, són condicions prèvies que, per definició, no poden ser ultrapassades ja que vénen donades; podem dir també, seguint en la línia de pensament de Nietzsche a Genealogia de la moral, que la major autonomia es dóna simultàniament amb l'heteronomia més forta perquè la força de les generacions posteriors depèn de la preparació del sòl, de les coordenades que han establert les generacions precedents; aquestes dues idees tracen el problema que sorgeix objectivament de la dialèctica de la privació: si cal l'orfanat per a crear una nova relació o bé per a crear una relació de bell nou, la violència de la ruptura amb la família o amb la tradició posa de

manifest el poder enorme d'aquestes institucions. En aquest sentit el problema al qual s'enfronta el museu és doble. A través de la privació, pel fet d'arrencar per la força i d'un entorn aparentment estable i tradicional els objectes exposats, el museu en procés de creació passa a dependre de la tradició que destrueix. Posteriorment, però, el museu, com a institució en la qual es perllonga o s'instaura una tradició, alimenta el somni que oprimeix els vius. En el museu com a punt de confluència, en el museu com a resultat d'una concentració, el valor d'exposició es converteix immediatament en valor de culte, tant si es tracta d'un museu tradicional com si es tracta d'un museu crític.

Es pot afirmar que Marx, en distingir entre fantasma i esperit de la revolució, entre el fatal mirar enrere de la revolució curta i extàtica, i per tant falsa, i la sana amnèsia d'un moviment autocrític, alliberador i realment revolucionari, intenta trencar els mítics i fatals entorns del creixement natural o de la tradició. Si es pren el seu pensament en un sentit tan radical com ho permet la lletra, allò que interessa a Marx no són exactament dues tradicions, sinó la tradició i el final de la tradició. L'entorn de la tradició és sempre natural, ja que la tradició no és més que la llei d'una condició prèvia que no pot ser atrapada; els homes que viuen en una tradició, senzillament, no són capaços de fer la seva pròpia història. En aquest entorn tradicional queda inclòs el museu de creixement natural, el museu que és sotmès a la dialèctica de la privació i que la reproduïx; per això sol aquest intent de Marx mereix atenció en aquest punt.

Un discurs més o menys acadèmic, un discurs sobre els límits

i el final del museu, ¿no queda ell mateix tancat en l'escenari que es disposa a descriure i estudiar? De l'orador s'espera que obri les maletes, els arxius, les cambres del tresor de la cultura o de l'anticultura, que n'extregui citacions, interpretacions, pensaments, convencions retòriques i formes d'argumentació; que tingui alguna cosa a dir, que presenti o exposi allò que ha de dir, en el millor dels casos per a tornar a ser desat amb els altres tresors, a punt per a reobrir el debat. Presentats en una conferència, en un marc de respecte a les regles de conducta acadèmica, i encara que només sigui per la seva funció reguladora, els discursos sobre el museu sempre es troben dins d'un museu que erigeixen ells mateixos; són una acció del museu, una museïtzació, un recordatori explícit o implícit que garanteix la unitat de la vida a través de la memòria i de l'actualització; són a l'ensem, però, una ofrena funerària destinada a "ulls no humans o no vius" (Pomian, 39), els ulls d'allò actualitzat però no immediatament actual. Si tot recordatori és un museu de la mort, la seva exposició pública, la seva memòria pública, tot museu és, al seu torn, un recordatori perquè necessita l'actualització d'allò orfe, d'allò dispers i d'allò mort, i perquè aquesta actualització extrau de l'arxiu els continguts i els mitjans de la cultura. El museu necessita el discurs, l'oratòria, la conferència sobre el museu i sobre allò que s'hi exposa; si no produís el discurs en el qual pot reflectir-se i del qual pot extreure la seva intel·ligibilitat, no seria més que un espai abstracte, buit, sense referències, un espai de la mort. No hi ha museu sense el museu del museu que obre i tanca el museu. Allò que arriba al

museu, aquell qui arriba al museu, estan condemnats al discurs, si més no a la busca desesperada de la paraula que permeti reconèixer i reflectir; el fet que, com Valéry observa amb clar disgust, al museu hom tendeixi a abaixar la veu, pot ser un reflex d'això mateix.

Bataille centra el seu article sobre el museu en la idea de l'autoreflex, concretament en l'autoreflex de l'observador. El museu és inventat per a crear una imatge especular. Però potser és precisament la diferència entre dues imatges especulars allò que posa en perill l'especulació, allò que posa en perill la intel·ligibilitat i el discurs del museu: ningú no garanteix que la imatge especular de l'observador en el museu, imatge a través de la qual es reconeix i s'apropia el museu, no sigui enterbolida per la imatge especular del museu en l'observador. Immers en l'anonimat de l'entorn del museu, l'observador corre el perill de perdre's de vista a si mateix. ¿No és precisament aquesta diferència (que l'especulació no pot resoldre) entre dues imatges especulars, no és precisament aquesta diferència en i de la imatge especular allò que fa borrar l'autoreflex, i que porta Bataille a caracteritzar l'efecte del reflex com èxtasi, més que no pas com reconeixement? "Le musée", diu al final del seu article, en una frase segurament plena d'ironia i per tant reflex especular, "est le miroir colossal dans lequel l'homme se contemple enfin sous toutes les faces, se trouve littéralement admirable et s'abandonne à l'extase exprimée dans toutes les revues d'art."² (Bataille, 240) Autoreflex i autoreflexió del

² "El museu és el colossal mirall en el qual l'home pot contemplar-se sota totes les seves cares, es troba literalment admirable i s'abandona a l'èxtasi que s'expressa en totes les

museu que necessita el discurs per tal de no perdre's per les seves pròpies sales - aquest aspecte autoreferencial obliga a tornar la qüestió de la revolució entesa com a punt final de la dialèctica de la privació al mateix discurs públic que l'havia plantejada.

Ara bé, ¿es pot distingir entre les dues revolucions i els dos museus, entre un museu pel qual hom transita com un fantasma i que com un fantasma persegueix el que hi transita, i un museu que ja no és un espai extern a l'interior del qual es conserven els tresors de la cultura? Marx remarca que la "revolució social del segle XIX" no poua la seva poesia en el passat, sinó exclusivament en el futur (ibid.). Comença en ella mateixa, fa les seves pròpies lleis (absolutes) i per això no coneix cap mena de "visió històrica retrospectiva", potser ni tan sols allò que l'ètica del discurs anomena avui solidaritat anamnètica. Si existís un museu revolucionari hauria de ser un museu absolut, un museu de la revolució permanent en el qual confluirien sense més passat, present i futur, oblit i memòria, exposició i exposat, discurs i objecte; altrament no faria sinó perllongar el museu antic, seria un edifici en el qual s'exposen les relíquies de la revolució a les quals es pretendria de fer parlar. Museu: mausoleu. La diferència entre la revolució com a fantasma i la revolució com a esperit marca l'idealisme d'una autonomia pura; l'esquema marxista, seguit en el context de la pregunta sobre els límits del museu, sembla portar a l'idealisme d'un museu absolut i exposar-se a la crítica o a la desconstrucció. En efecte, si la revolució poua la seva poesia

revistes d'art."

en el futur, el seu començament ja no és una autonomia absoluta, sinó que se n'allunya i es refereix a una altra instància; ara bé, si al capdavant el futur resulta ser el present, si el passat i el futur es troben en el present d'un ordre social nou, aleshores mai no hi ha hagut futur ni passat. ¿Vol dir això que la desconstrucció de l'idealisme de la revolució ens retorna a la dialèctica de la privació, al malson de la tradició que pesa damunt del pensament dels vius? ¿Haurem de transitar indefinidament per museus, presos de la seva mala infinitud, entre el record i la promesa d'un futur revolucionari que no pot passar de promesa? Certament, l'afirmació o l'exigència que la verdadera revolució faci que "els morts enterrin els seus morts", pot provocar astorament i atraure sobre Marx la sospita que volia desfer-se massa depressa dels fantasmes i dels morts (Derrida I, 187 i 277). Però la inconseqüència del seu idealisme i la idea d'un museu absolut impossible, al qual es pot arribar a través d'aquesta inconseqüència, mantenen la fidelitat als morts, potser més i tot que no pas el museu en el qual els morts són sempre morts vivents, perquè no pot alliberar-se del malson de la tradició, ni de la memòria d'un entorn passat, ni de l'afirmació del propi entorn, ni de la promesa d'una altra vida i d'una altra mort. En tant que temple de les muses, el museu és alimentat per dues fonts: la de Mnemòsine i la de Leteu. Així, Kerény recorda que les muses concedeixen als homes "l'oblit del dolor" i "el cessament de la preocupació" (Kerény, 83). Crea el teu museu vol dir per consegüent: deixa't guiar per la inconseqüència, per una inconseqüència que destrueixes al moment mateix que l'evokes.

Ahir, el teu amic Jean-Luc, que et va fer avinent el passatge dels cursos de Heidegger que vols citar, ahir Jean-Luc et parlava de les seves visites als museus. Va directament a la llibreria, compra postals i se'n va. ¿És que les reproduccions són els orfes dels originals, o millor, els originals orfes? Abans que te n'anessis Jean-Luc et va regalar una samarreta. Porta la seva firma i el títol del seu últim llibre, Les muses.

Obres la maleta i trobes una bobina. La col·loques en un aparell i veus un fragment d'una pel·lícula que va ser rodada durant la dècada dels anys seixanta. Dos homes i una dona visiten el Louvre en nou minuts i quaranta-tres segons. Aquesta banda a part, aquest trio de marginats, estableix un rècord mundial. Dibuixes la seva línia de fuga: crea el museu revolucionari en el qual coincideixen exposició i exposat, el museu que és pura capacitat d'exposar i que ja no està lligat a la diferència entre interior i exterior; crea el museu sense tradició, que s'escapa de la dialèctica de la privació i que per això mateix ja no és un museu de família. Per què? Perquè el seu trànsit monstruós, gairebé impossible de seguir, travessa les parets del museu, trenca les línies de demarcació entre objecte exposat i observador de l'exposició i no deixa un rastre que pugui tornar el trio a la família o a la tradició. Vagareig foll a conseqüència del qual les obres exposades esdevenen folles, vagareig que arrenca dels seus fonaments l'exposició i l'edifici, el museu. Crea un museu vol dir també: esborra les empremtes, converteix-te en un orfe que cap família no reconeix i que no es reconeix en cap família.

¿Hi ha relació entre aquest vagareig foll, aquest transitar

estrany del trio de marginats i la circulació d'obres en el mercat, el seu vagareig pel negoci de la cultura? "Una pintura, per exemple aquella de van Gogh que representa uns esclops peregrina d'una exposició a una altra", constata Heidegger en el seu tractat sobre l'Origen de l'obra d'art (Heidegger I, 9). La intenció és de posar de manifest l'actitud natural enfront de l'obra d'art, "la contemplació tosca i superficial" que molts consideren ofensiva, el món de nocions en el qual es pot moure dins del museu "la dona de fer feines" que no pot tocar la cosa anomenada obra d'art, la dona de fer feines de la qual se suposa que no entén d'altra manera el caràcter de cosa de l'obra. Però Heidegger vol denunciar també el negoci en el qual les obres d'art esdevenen meres coses, tot i que el seu caràcter en tant que cosa queda incomprès i només són considerades en tant que objectes. Aquesta exposició ininterrompuda, aquesta circulació incansable de pintures que vagaregen com un parell d'esclops, fa que els objectes exposats, al capdavall, esdevingin sense objecte i distorsiona al mateix temps l'accés a la diferència que impregna l'ésser de les coses. Una obra, diu Heidegger, és una cosa en el sentit que crea un món i el manté obert; en tant que món pot parlar i comunicar a l'observador l'essència d'una altra cosa, l'essència de la cosa o dels esclops pintats per van Gogh. De nou ens trobem amb la privació, de fet amb tres formes diferents de privació. En primer lloc, els esclops pintats han estat arrencats del seu ús natural; en l'obra d'art són orfes, i precisament per la seva orfandat permeten la captació de la seva essència. Una cosa, l'obra d'art, obre l'essència d'una altra cosa, l'arrenca de la seva determinació immediata i

d'aquesta manera posa de manifest la seva pròpia essència, la seva essència en tant que obra. La diferència en la manera d'existir de les coses té, per tant, l'efecte de crear una orfandat i al mateix temps l'efecte de posar de manifest la seva essència o la seva veritat. També en aquest cas l'orfandat és perillosa: que les coses (l'obra i els esclops pintats) es prenguin com meres coses, com objectes muts, és un perill que va inevitablement lligat a l'orfandat. En la seva segona forma, la privació ja no afecta allò representat en l'obra, una cosa, sinó la cosa mateixa que s'anomena obra. En efecte, la "transferència a una col·lecció" arrenca les obres del seu món, el món que inauguren en tant que creadores d'història i en el qual es troben al mateix temps; és cert que no priva els visitants o observadors de les obres mateixes, com ho fa per exemple l'orfandat que s'inicia amb el vagareig pel negoci de la cultura i de l'art, amb la total disponibilitat i accessibilitat, amb l'exponibilitat i reproductibilitat il·limitades en les quals es basa allò que Malraux anomena "museu imaginari". Heidegger es refereix en primera instància a la privació que dona pas a una tradició o transmissió perquè trenca la cohesió d'un entorn històric i expulsa l'obra de la seva doble posició: "Weltentzug und Weltzerfall sind nicht mehr rückgängig zu machen. Die Werke sind nicht mehr die, die sie waren. Sie selbst sind es, zwar, die uns da begegnen, aber sie selbst sind die Gewesenen. Als die Gewesenen stehen sie uns im Bereich der Überlieferung und der Aufbewahrung entgegen. Fortan bleiben sie nur solche Gegenstände. Ihr Entgegenstehen ist zwar noch eine Folge jenes vormaligen Insichstehens, aber es ist nicht mehr dieses selbst. Dieses ist

aus ihnen geflohen. Aller Kunstbetrieb, er mag aufs äußerste gesteigert werden und alles um der Werke selbst willen betreiben, reicht immer nur bis an das Gegenstandsein der Werke."³ (*Ibid.*, 36) La privació pot deixar lliure l'accés a l'obra en tant que obra; pot tancar-lo en tant que empeny l'obra cap a la tradició i cap al museu; però també pot destruir el museu tradicional en el qual les obres es presenten a l'observador en tant que objectes. Aleshores l'obra queda literalment sense objecte. Cal advertir que Heidegger no es limita a constatar aquest moviment, sinó que implícitament fustiga el record i el sentimentalisme nostàlgics pel fet que posa clarament de manifest el caràcter irrevocable de les privacions. Els museus que busquen una pura simulació del passat són impotents, cíncics o reaccionaris.

L'orfanat de l'obra que vagareja, que finalment esdevé sense objecte i que ni tan sols no es presenta a un observador, per exemple el visitant d'una col·lecció pública o privada, és insinuada per Heidegger en els cursos sobre el *Principi de raó suficient* que va dictar en la dècada dels anys cinquanta. La moderna exigència de racionalitat, que busca remetre tot allò que és a un fonament, a una raó, i atribuir un fonament, una raó, a tot allò que és, desemboca en la paradoxa que consisteix a privar l'ésser humà de fonament, de base ferma, d'on Heidegger conclou

³ "Apartament del món i trencament del món mai no es poden fer retroactius. Les obres ja no són les que eren. És cert que són elles mateixes les que ens surten a l'encontre, però elles mateixes són passat. En tant que passat se'ns presenten en l'àmbit de la tradició i de la conservació. Des d'aquest moment seran aquest tipus d'objecte. El seu presentar-se és, certament, una conseqüència del seu estar en elles mateixes, però ja no és el mateix. Ha fugit d'elles. Tot el negoci de l'art, encara que sigui portat a un extrem i sempre en favor de les obres, no arriba més enllà del ser objecte de les obres."

que l'art ha d'esdevenir en darrer terme sense objecte i no pot produir més "obres": "les exposicions d'art d'estil modern" les considera encara com un símptoma o indicatiu d'aquesta evolució (Heidegger II, 66). Com més exposada és l'obra, com més, en tant que exposada, és posada a disposició de l'observador, més sense objecte esdevé, menys obra és; si volem utilitzar en aquest punt un concepte d'Adorno podríem parlar de des-artització [*Entkunstung*]. L'observador de l'obra òrfena i sense objecte és, ell mateix, un orfe perquè no hi ha res que es presenti a l'observació i per tant no hi ha res que pugui ser observat. Però sobretot l'art exposat destrueix el museu de la veritat en el qual es troben les obres perquè impedeix aquella "recta conservació" que Heidegger estableix com a part constituent de totes les obres a Origen de l'obra d'art. Una obra que, per principi, no pot trobar els seus conservadors no és una obra, ni tan sols una obra oblidada (Heidegger I, 68). En l'art exposat manquen, doncs, l'obra, el conservador i l'observador. És com si la banda a part o el trio de marginats s'hagués posat els esclops de van Gogh, com si la circulació s'accelerés fins que allò que circula, l'esfera en la qual circula i el mateix circular es confonguessin. L'exposició d'art com a disponibilitat integral i privació radical porta a la revolució (del museu) i al capdavant s'autoelimina.

Obres la maleta. La privació és perillosa perquè la pervivència de l'orfe depèn de la seva exclusió de la família, de la

genealogia i de la tradició, i l'orfe sempre pot afegir al museu una sala que no estava prevista, un itinerari que no es podia anticipar. Imprevisibilitat i impunitat d'un partisà, d'un fantasma o d'un virus, que moltes vegades és pitjor que la mort. Referint-se a Mapplethorpe i a la seva obra fotogràfica, l'exposició de la qual va desencadenar brots de violència política i intents de repressió als Estats Units, Jesse Helms, un dels senadors nordamericans més reaccionaris, va dir: "This Mapplethorpe fellow was an acknowledged homosexual. He's dead now, but the homosexual theme goes throughout his work."⁴ (Crimp, 10)

¿Encara estàs familiaritzat amb els museus? Busca un plànol, una visió general. Una primera l'orientació vindrà proporcionada per una tesi més o menys fonamentada, més o menys arbitrària, que diu: les reflexions tradicionals sobre els límits del museu parteixen de la idea que els objectes, pel fet de ser exposats en els museus, experimenten una privació. Aquesta tesi et permet de plantejar algunes qüestions i de respondre-les amb referències a determinats arguments de determinats textos.

Primera qüestió: ¿Com es pot entendre el pas, sempre forçat, que hem anomenat privació? Benjamin, en els Passatges, l'entén com la substitució del valor d'ús d'un objecte; diu que allò que és decisiu en una col·lecció és que "l'objecte és rellevat de les seves funcions originàries" per a entrar en una relació que es troba en "oposició diametral a la utilitat" (Benjamin, 271). En

⁴ "Aquest tal Mapplethorpe era un homosexual reconegut. Ara és mort, però el tema homosexual impregna la seva obra."

el seu llibre sobre el col·leccionisme, Pomian, portant aquesta idea a un extrem, arriba a la següent paradoxa que aplica a totes les col·leccions: tant de les col·leccions privades com de les públiques, que solem anomenar museus, es pot dir que els objectes reunits i exposats "posseeixen valor de canvi sense posseir valor d'ús" (Pomian, 17). Segons aquestes definicions es podria dir que els museus són llocs on la "forma de record pràctic", que és com Benjamin anomena el col·leccionar, és una forma de reïficació o cosificació i on l'objecte es realitza com a mercaderia. Potser l'extrem de la museïtzació s'assoleix on aquesta és un efecte del mateix objecte i per això mateix independent d'un edifici que pugui ser identificat com museu. Quan Barthes veu en la torre Eiffel un "monument total", quan escriu que la inutilitat del monument ha provocat escàndol en una època en la qual dominaven "la racionalitat i l'empirisme de les grans empreses burgeses" (Barthes, 1384 seg.); quan considera que l'escàndol és l'indici d'una "veritat valuosa i inefable" s'acosta potser a la realització de l'objecte com a mercaderia que es deriva de la museïtzació. El pas al museu, la museïtzació, és l'orfanament de l'objecte, un orfanament a través del qual esdevé una mercaderia absoluta.

Segona qüestió: ¿Com es pot valorar aquest pas, sempre violent, que anomenem orfanament o privació? Segurament ningú no ha expressat més clarament que Valéry que el pas al museu, la museïtzació, és un esdevenir orfe. Perquè així que entra en un museu, la seva "solitud de cera" el deixa glaçat; perquè durant la visita al museu se sent orfe, separat del capital de la cultura que no pot ser invertit i que per tant només pot ser

exposat ("nous nous trouvons toujours en peu perdus et desolés dans ces galeries, seuls contre tant d'art"⁵ [Valéry, 1292]), un Valéry desarmat i posat en evidència té la sensació que es torna "terriblement sincer". És terrible la sinceritat contra la qual un no pot defensar-se, perquè representa la darrera oportunitat de reaccionar a un sentir-se desarmat, posat en evidència i glaçat, uns sentiments als quals altrament hom es rendiria indefens. El poder d'aquesta terrible sinceritat, el poder del museu que deixa orfe, el poder de la museïtzació, apunta contra l'observador, l'observat i l'observació. Aquest poder marca en primer lloc una jugada en l'enfrontament del museu i contra el museu ("seuls contre tant d'art"); marca una jugada en l'enfrontament al qual ens lliura el museu, que és ell mateix una lluita a vida o mort dels objectes exposats; marca una jugada en l'enfrontament que l'home modern lliura contra una "herència imponent i opressora"; marca una jugada en l'enfrontament que posa de manifest una tradició que s'independitza perquè té com efecte "l'acumulació d'un capital immens i per tant inútil"; marca una jugada en l'enfrontament que s'inicia en el "caos magnífic" del museu i que continua en el moviment i la vida dels carrers fora del museu: els límits entre interior i exterior, entre el museu com edifici i els carrers de la ciutat, es fan permeables. En segon lloc, però, la terrible sinceritat de Valéry marca també un punt zero: és una assimilació mimètica, una adaptació, una sobrepuja o una depreciació provocades per la necessitat de ser derrotat en l'enfrontament del museu i

⁵ "en aquestes sales ens trobem sempre una mica perduts i aclaparats, tots sols contra tant d'art."

esdevenir "superficial" (Valéry, 1293). La sinceritat és terrible perquè condemna el sincer a una superficialitat que sembla ser l'única sortida possible. ¿A quin coneixement sobtat, a quina "borrosa il·luminació" condueix aquest moviment de la sinceritat? Condueix a la introducció d'una genealogia aproximada que és interrompuda per una privació - una privació que té com a conseqüència un alliberament inaudit, un vagarejar imprevisible, una circulació impune d'allò in-determinat en un espai laberíntic que no és més que un substitut: "Peinture et Sculpture, me dit le démon de l'Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu'elle vivait, ils savaient ce qu'ils voulaient..."⁶ (ibid.)

En el seu assaig "Valéry Proust Museum" Adorno posa de manifest les dificultats amb les quals hom topa si vol definir clarament quin valor atribueix Valéry a la privació del museu: com s'enfronta a la mort que amb la creació del museu afecta les persones, les obres, la tradició i la cultura. Perquè als ulls de Valéry aquesta mort és violenta i al mateix temps inevitable. Sens dubte, la vida de la cultura i de la tradició produeix el seu propi excedent, depassa els seus propis límits i pesa damunt dels vius, malson de la inutilitat o malson del museu. Amb tot,

⁶ "Pintura i escultura, em diu el dimoni de l'Explicació, són infants abandonats. La seva mare és morta, la seva mare Arquitectura. Mentre ella vivia els donava un lloc, una utilitat, unes limitacions. La llibertat de vagarejar els era negada. Tenien el seu espai, la seva llum ben definida, els seus temes, les seves aliances... Mentre ella vivia, ells sabien què volien..."

i en la mesura en què la tradició i la cultura sempre són una condició prèvia inabastable, l'infortuni del seu desferment està ja inscrit en el mateix concepte, no és el resultat d'una evolució casual o infortunada. Sens dubte, cada obra pretén la mort de l'altra: "Ce tableau, dit-on quelques fois, TUE tous les autres autour de lui"⁷. Amb tot, es pot generalitzar aquesta afirmació al seu torn i dir que l'alineació d'allò irreconciliable en el museu fa palès l'enfrontament a vida o mort, però que de fet no el provoca. L'èxit d'una exposició no es mesura pel fet que incrementi o minvi el caràcter irreconciliable de les obres, perquè aquest caràcter irreconciliable ve donat per la voluntat de ser peça única, de ser en si mateixa i per ella mateixa, un caràcter que, tal com diu Valéry, forma part de la determinació de l'obra. En tant que espai del pur ser en si de les obres en el qual deriva l'alineació d'allò irreconciliable i el ser per altri de la mercaderia; en tant que espai de la total inutilitat que lliura cada obra a la pura contemplació, el museu permet descobrir que "pures obres [...] només ho són les obres no pures" (Adorno, I, 187), les obres que es resisteixen a la cosificació amb la qual les castiga el museu.

La dificultat d'establir amb exactitud el valor de la privació o de la museïtzació, per exemple en els fragments de Valéry sobre el "Problema dels museus", resulta ser una dificultat que es repeteix sense fi, provocada pel doble caràcter de la vida, de la mort, de la museïtzació. La contradicció d'una

⁷ "Aquest quadre, diem de vegades, MATA tots els que hi ha al seu voltant."

privació necessària inaugura la seva dialèctica: si allò exposat és arrencat del seu entorn original, si ha de ser arrencat o sempre ha estat arrencat, la museïtzació es pot entendre també com a creació d'un nou entorn, la privació com a do d'una segona vida. Adorno, que en la seva Teoria estètica (Adorno, II, 59) assumeix la idea de Valéry de l'obra d'art com "enemic mortal" de totes les altres obres d'art, subratlla precisament la necessitat d'aquesta dialèctica. Si es volguessin resumir en un sol argument decisiu les seves reflexions sobre el museu es podria citar aquesta frase del seu assaig: "Els museus no es deixen tancar." (Adorno, I, 193) Cal perdre la mare; la pèrdua de la mare, la privació violenta, l'exposició, és un esdeveniment que necessita la vida (la tradició, la cultura, les obres) si es vol regenerar, si vol retrobar-se a si mateixa en una segona vida, si vol retrobar la mare perduda.

Tercera qüestió: ¿Com es pot perllongar vers el futur aquest pas, sempre violent, que anomenem privació i guanyar així perspectives? "Hier habt ihr die Sache und jetzt könnt ihr damit machen, was ihr wollt. Ihr könnt sie mißbrauchen, dies und jenes mit ihr machen; ich mische mich da nicht mehr ein"⁸ (Beuys, 15) - així s'expressa Joseph Beuys en una conversa sobre el museu, així respon la pregunta sobre si la compra dels seus treballs per representants de certs museus interessats va lligada amb el compliment de determinades condicions. De fet, la criatura òrfena no ho és mai del tot, el seu origen imposa determinades condicions al tracte que rep, limita el seu ús i les

⁸ "Aquí teniu la cosa i ara podeu fer amb ella el que vulgueu. La podeu malbaratar, fer això o allò; jo ja no m'hi ficaré."

possibilitats que sigui manipulada: "Wie man es auch hängt, das Bild von Rembrandt hat noch seine eigene Sprache. Man kann manches damit anstellen -wie eine Art von Manipulation- und trotzdem: Ganz läßt sich das nicht manipulieren."⁹ (Ibid., 16 seg.) El fet que per a Beuys l'orfanament no pot ser mai amenaçador, que els seus efectes no han de ser previstos ni regulats per una dialèctica, que el museu no planteja cap més problema que el general de la creació d'una "relació interdisciplinària entre tots els camps de l'activitat humana", tot això es deu al fet que l'artista té un concepte antropològic de l'art. El museu "en el fons no és més que un edifici" (ibid., 14), com a tal és mort i és una cosa, només esdevé viu quan pot ser referit retrospectivament al comportament i a l'agençament humans. Ara bé, pel fet que aquesta extensió del concepte de l'art que defensa Beuys i que marca les seves idees sobre el museu oculta en si el perill de la igualació, l'artista ha d'introduir una especificitat del museu. La perspectiva que s'obre en eliminar l'estranyament que porta a l'orfanat és la perspectiva d'una nova antiga religió de l'ésser humà, una religió de la qual el museu esdevé temple. Perquè l'art que és incapaç de "ocupar-se de les qüestions vitals" és, segons Beuys, l'art que no té cap "irradiació religiosa", l'art que no comprèn que, en el fons, el museu ha de ser un "temple" (ibid., 48) custodiat per una "élite": "i és que l'élite és el concepte que millor convé al museu" (ibid., 59). Així doncs, allò que Beuys anomena extensió es compon de dos gestos que es complementen,

⁹ "Es pengi com es pengi, el quadre de Rembrandt té el seu propi llenguatge. Es poden fer algunes coses amb ell - com ara una certa manipulació - però mai no se'l pot manipular del tot."

que poden considerarse interdependents; la privació del museu és compensada per la seva referència retrospectiva a un principi unitari que fa necessària la introducció d'una jerarquia. El pas al museu és violent i representa una privació només en la mesura en què s'ignora la seva funció antropològica.

D'alguna manera aquestes reflexions guarden certa afinitat objectiva amb les que Malraux exposa i desenvolupa al seu llibre El museu imaginari. El museu imaginari, que sorgeix a partir de les modernes tècniques de reproducció i que consisteix en la possibilitat generalitzada i il·limitada d'exposar les obres reproduïdes, ha de transmetre la "més alta representació de l'home": una segona creació, la creació de l'univers per l'home s'afegeix a la primera creació, la creació de l'univers per Déu (Malraux, 16). Així, el museu imaginari serveix per a denominar la disponibilitat del tot, la possibilitat que roman pura possibilitat perquè es pot realitzar en tot moment i en tot lloc. L'imaginari al qual es refereix Malraux no es pot entendre només com que el museu de la humanitat no pot ser visitat com un edifici particular, vinculat a un lloc geogràfic i geopolític determinat. Tampoc no es pot entendre únicament com que la tècnica de reproducció ha produït "arts fictícies" perquè pot modificar arbitràriament l'escala d'allò que reproduïx (ibid., 27). Des d'un punt de vista actual tampoc no es pot entendre com que un nombre d'objectes exposats no tenen altra realitat que aquella que anomenem virtual; aquesta manera d'entendre l'imaginari és insuficient, si més no en la mesura en què la realitat dels objectes exposats es divideix en una realitat real i una realitat virtual. És imaginari el museu en tant que pura

possibilitat que ja no es distingeix de cap realitat, és imaginari el museu que ja no exposa res, perquè és pura possibilitat d'exposar, és imaginari el museu que no es pot anomenar imaginari en sentit estricte perquè no hi ha una vertadera realitat del museu que se li pugui oposar.

És cert que Malraux no extrau aquestes conseqüències, no porta el concepte d'imaginari fins als seus límits i per tant preserva un concepte de museu certament convencional. No ha de sorprendre que reconegui en la disponibilitat sense límits, la perspectiva de la qual obre el museu imaginari, el perill de l'orfanament, el perill de quedar perdut en les profunditats d'una mise en abyme. ¿Què si no justificaria la hipòtesi d'un "esperit imaginari de l'art" (ibid., 52), que suposadament confereix unitat a la història de l'art i que cohesiona el museu imaginari, com si perllongués el "diàleg" que té lloc en el museu clàssic, en el museu de la memòria (ibid., 19), en el museu dels "grans morts"? D'altra banda, la utilització de l'adjectiu "imaginari" per a caracteritzar la unitat espiritual permet diverses interpretacions i

Ja està bé. T'atures i decideixes no entrar en l'enfermetat del museu que Blanchot investiga a partir d'un crític del "museu imaginari", no entrar en la privació com a efecte de l'art, un efecte que sembla que es fa palès en el museu, en la ruptura entre l'art i la vida i entre l'obra i ella mateixa, en la perspectiva d'un esdevenir infinit que fa de cada obra una obra futura i la priva d'ella mateixa. ¿És possible reconèixer la privació sense negar-la mitjançant una dialèctica, mitjançant una

unificació, mitjançant la remissió a un principi, i sense caure en la (mala) infinitud d'un museu que clou en si la seva entrada i la seva sortida? Crea un museu vol dir: deixa que els morts enterrin els seus morts, però no neguis la mort.

Obres la maleta i en treus un còmode museu de butxaca. No més museus, no més edificis als quals hom va a admirar els tresors de la cultura o a adquirir uns coneixements, sí als museus de butxaca, que es poden portar en maletes, maletes que són intercanviades com en un *sketch*, una maleta, dues maletes, tres maletes, sempre una maleta més, que roda i roda; museu com a aeroport, aquí s'afegeix un tros, allà se'n perd un altre, crema, on dimonis han anat a parar les nimfees; hom obre les maletes grans, petites, mitjanes, són pantalles; les conserva per un temps, n'exposa els trossos i contrau un matrimoni esporàdic; es fa desaparèixer alguna cosa i se n'afegeix una altra, s'inventen regles de conducta, es canvien i es substitueixen per altres, no hi ha inventaris ni arxius, no hi ha un manual que els contingui tots; les maletes totes juntes no remetent a una col·lecció primitiva ni a un museu primitiu, no constitueixen una galeria de quadres cadascun dels quals està equipat amb la completa riquesa de l'esperit; pràcticament no hi ha diferències entre model i còpia, entre original, reproducció i falsificació, no hi ha una posterioritat, una prostituta que deixa orfes, una família que adopta l'orfe, museu sense façana que no està sotmès a les lleis del creixement.

¿Fins a quin punt és portable el teu museu?

"Ein Name erinnert uns nennend an die Dresdner Galerie und an unseren letzten Besuch derselben; wir wandeln durch die Säle, stehen vor einem Teniersschen Bilde, das eine Bildergalerie darstellt. Nehmen wir etwa hinzu, Bilder der letzten würden wieder Bilder darstellen, die ihrerseits lesbare Inschriften darstellen usw., so ermessen wir, welches Ineinander von Vorstellungen und welche Mittelbarkeiten hinsichtlich der erfaßbaren Gegenständlichkeiten wirklich herstellbar sind."¹⁰

(Husserl) "La galerie est le labyrinthe qui comprend en lui ses issues: on n'y est jamais tombé comme dans un cas particulier de l'expérience, celui que croit alors décrire Husserl. Il reste alors à parler, à faire résonner la voix dans les couloirs pour suppléer l'éclat de la présence."¹¹ (Derrida) "Das Beispiel zielt nicht auf die Enthüllung der schlechten Unendlichkeit ab, die es beschreibt. Die absurde Fluchtlinie der Bilder, auf welcher Phänomenologie selbst von Intention zu Intention ihren Objekten vergebens nachjagt, wird für Husserl zum Kanon einer Welt, die darum das Beschauen lohnt, weil sie dem Phänomenologen als eine Sammlung spiegelnd fundierter noematischer 'Sinne' stillsteht, abseits und kurios wie die Bilder in der Galerie

¹⁰ "En el moment d'anomenar-lo, un nom ens recorda la Galeria d'art de Dresde i la darrera visita que hi vàrem fer; recorrem les sales, ens aturem davant d'un quadre de Teniers que representa una galeria de quadres. Afegim-hi per exemple que alguns quadres d'aquesta darrera, al seu torn, representen quadres, que al seu torn representen inscripcions legibles, etc., i copsarem fins a quin punt podem crear imbricacions de representacions i mediacions d'allò objectiu que captem."

¹¹ "La galeria és el laberint que comprèn en ell les seves sortides: hom no hi cau com en un cas particular de l'experiència, el cas que creu descriure Husserl. Allò que resta és parlar, fer ressonar la veu per les sales per tal de completar l'esclat de la presència."

...] Der Phänomenologe ist befangen [...] Die Befangenheit ist aber die eines, der nicht weiß, ob er das Innere für auswendig, das Äußere für inwendig nehmen soll."¹² (Adorno)

¹² "Aquest exemple no pretèn desvelar la mala infinitud que escriu. L'absurda línia de fuga dels quadres, per la qual la fenomenologia persegueix debades els seus objectes des d'una atenció a una altra, esdevé per a Husserl el cànon d'un món que remia la contemplació perquè per al fenomenòleg està aturat com una col·lecció de 'sentits' noemàtics especularment fundats, partats i estranys com els quadres dels quadres en una galeria ...] El fenomenòleg està perplex [...] Però la seva perplexitat és la d'un que no sap si ha d'entendre l'intern com extern, o l'extern com intern."