

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 III**

Traducció del text

*Wie tragbar ist Dein Museum?*

Comparació dels esborranys 1 i 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'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 que ha de substituir les joguines~~ ~~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. ~~Més aviat ens preguntarem fins a quin punt tot museu no és un museu de família.~~ ~~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. ~~Allò que anomenem museu és el resultat d'una concentració, fins i tot si és un museu il·limitat i universal.~~ ~~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.~~ ~~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 transferència.~~ ~~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, 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 dona a aquest pare, ~~quin nom es dona 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.~~ ~~quin nom es dona 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'orfanament al capdavant no és més que la dialèctica de la tradició que fineix en la revolució?~~ ~~¿No serà que la dialèctica de l'orfandat 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, 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. Podem dir que la tradició i el museu, 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; podem dir també, potser es pot 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, 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'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.~~ ~~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 el seu poder enorme.~~ En aquest sentit el museu s'enfronta a un doble problema. ~~A través de l'orfanament.~~ ~~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, 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, ~~són precisament la tradició i el final de la tradició, 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'orfanament i que la reproduïx; per això sol aquest intent de Marx mereix atenció en aquest punt. el museu que és sotmès a la dialèctica de l'orfanament 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 amb els altres tresors, 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 erigeixen ells mateixos; els discursos sobre el museu sempre es troben dins d'un museu que construeixen ells mateixos;~~ són una acció del museu, ~~una museïtzació, 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, són a l'ensem però una ofrena funerària destinada a "una mirada no humana o no viva" (Pomian, 39), els ulls d'allò actualitzat però no immediatament actual; 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 pot reflectir-se~~

~~i del qual pot extreure la seva intel·ligibilitat, 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 permeti reconèixer i reflectir; 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.

~~Bataille centra el seu article sobre el museu en la idea de l'autoreflex.~~ 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 (que l'especulació no pot resoldre) entre dues imatges especulars; ¿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 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. 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'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 pua 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. 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 faria parlar.~~ ~~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 instància;~~ ~~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'orfanament.~~ ~~¿Vol dir això que la desconstrucció de l'idealisme de la revolució ens retorna a la dialèctica de l'orfanat,~~ al malson de la tradició que pesa damunt del pensament dels vius? ~~Haurem de transitar sens fi per museus,~~ ~~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 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~~ la de Mnemèsine 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.

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. ~~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 rotlle. Obres la maleta i trobes un redet.~~ 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.~~ ~~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 coincideixen exposició i exposat.~~ ~~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 el seu trànsit monstruós.~~ ~~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 vagarig foll, —¿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 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, 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" per la qual molts~~  
~~se senten ofesos. "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. 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, 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,~~  
~~la circulació incansable de pintures que vagaregen com un~~  
~~parell de sabates, fan que els objectes exposats, al capdavant,~~  
~~esdevingin sense objecte i distorsionin l'accés a la diferència~~



que impregna l'èsser 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 esclòps que ha pintat van Gogh. 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, ~~els esclòps pintats han estat tretts del seu ús natural; en l'obra d'art són orfes i precisament per la seva orfandat permeten la captació de la seva essència.~~ ~~les sabates pintades han estat trettes 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. l'arrenca de la seva determinació immediata i d'aquesta manera posa de manifest la seva pròpia essència.~~ ~~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.~~ ~~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 esclòps pintats) es prenguin com meres coses.~~ ~~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 les obres del seu món,~~ ~~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,~~ ~~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.~~ 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,~~ ~~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.~~ Els museus, en tant que 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.~~ ~~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 posada a disposició de l'observador, 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~~ 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. ~~Es com si el trio de marginats s'hagués posat els esclòps de van Gogh, 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 confonguessin~~ ~~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 capdavall s'autoelimina.

Obres la maleta. ~~L'orfandat és perillosa perquè la pervivència de l'orfe depèn de la seva expulsió de la família~~. ~~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 una sala que no estava prevista 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, 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, 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: ~~Primera qüestió:~~ ¿Com es pot entendre el pas, sempre forçat, que hem anomenat orfanament? Benjamin, ~~en els Passatges,~~ 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, portant aquesta~~

~~idea a un extrem, arriba a la següent paradoxa que aplica a totes les col·leccions: 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", en descripció de Benjamin, 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 inefable" s'acosta potser a la realització de l'objecte com a mercaderia que es deriva de la museïtzació; quan considera que l'escàndol és l'indici d'una "veritat valuosa i inexpressable" 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 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". 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 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? ¿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 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.~~ 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 excedent,~~ 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 és el resultat d'una evolució casual o desafortunada~~ 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 la voluntat de ser peça única, de ser per si i en si absolut,~~ 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 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 [...]~~ ~~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; 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 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'orfanament com a do d'una segona vida; 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; 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) assumeix la~~

~~idea de Valéry de l'obra d'art com "enemic mortal" de totes les altres obres d'art, 59), 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: 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 tracta que rep,~~ ~~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'agençament humans~~ ~~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 s'inicia amb 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~~ ~~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 només es violent i representa un orfanament només en la mesura en què s'ignora la seva funció antropològica. El pas al museu 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. 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, 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. 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 reproduïxen (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 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'un crític del "museu imaginari",~~

---

~~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 les nimfees,~~ ~~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?

¿És portable el teu museu?

~~¿Fins a quin punt és portable el teu museu?~~



Traducció del text

*Wie tragbar ist Dein Museum?*

Comparació de l'esborrany 2 i la versió preliminar

Alexander García Düttmann

¿FINS A QUIN PUNT ÉS PORTABLE EL TEU MUSEU?

"Je me sens devenir affreusement sincère."<sup>1</sup>

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 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. 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 suportable estar-se en un museu de família, 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

---

<sup>1</sup> "Sento que em torno terriblement sincer."

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 aglutina la tradició d'una comunitat, una memòria que uneix les generacions i concentra 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. 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 pensem en una ruïna habitada pel fantasma de la uniformització expositiva; fins i tot si pensem en un espai dividit o no clarament delimitat, 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 al mateix temps una dispersió concentrada. representa també 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. 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 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. 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. Aquest pare 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, 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. Aquí no importa quin nom es dona a aquest pare, quin nom es dona 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. Allò que importa no és quin nom es dona a aquest pare, quin nom es dona 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 dones, 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 la privació al capdavant no és més que la dialèctica de la tradició que fineix en la revolució? ¿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. 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 necessitat de la memòria. 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; 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; 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; ~~seguint aquesta línia de pensament, doncs, 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 simultàniament amb l'heteronomia més forta perquè la força de les generacions posteriors depèn de la preparació del sòl, 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 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, 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 a institució en la qual es perllonga o s'instaura una tradició, alimenta el somni que oprimeix els vius. 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 trencar els mítics i fatals entorns del creixement natural o de la tradició; 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 exactament dues tradicions, sinó la tradició i el final de la tradició; 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 la privació i que la reproduïx; 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 citacions; 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 reobrir el debat~~ ~~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~~, ~~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, ~~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~~ ~~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'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~~ 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, ~~allò que posa en perill la intel·ligibilitat i el discurs del museu~~ 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 borrar l'autoreflex~~, i que porta Bataille a caracteritzar l'efecte del reflex com èxtasi, ~~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", "El museu", 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."~~ ~~"és el colossal mirall en el qual~~

~~l'home pot contemplar-se sota totes les seves cares,<sup>2</sup>  
 (Bataille, 240) Autoreflex i autoreflexió del 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. 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 confluirien sense més passat,  
 un museu de la revolució permanent en el qual conflueixen sense  
 més passat,~~ present i futur, oblit i memòria, exposició i

---

<sup>2</sup> "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." (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.

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~~ 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; 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;~~ ~~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 la privació;~~ ~~¿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 indefinidament per museus;~~ ~~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 maldon de la tradició,~~ ~~potser més i tot que no pas el museu en el qual els morts són sempre morts vivents perquè no pot alliberar-se del maldon 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.

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,~~ ~~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 que te n'anessis Jean-Luc et va regalar una samarreta.~~ ~~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. Obres la maleta i trobes un rodelle.~~ 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. 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 s'escapa de la dialèctica de la privació i que per això mateix ja no és un museu de família.~~ que surt de la dialèctica de l'orfanat 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 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, ~~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 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, 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 uns esclips passa d'una exposició a una altra", constata Heidegger en el seu tractat sobre l'Origen de l'obra d'art (Heidegger I, 9) amb la intenció de posar de manifest l'actitud natural enfront de l'obra d'art, "la contemplació tosca i superficial" que molts consideren ofensiva, per exemple aquella de van Gogh que representa un parell d'esclips 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 tosea 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 pot tocar l'objecte obra d'art i de la qual se suposa que no entén d'altra manera el caràcter d'objecte de l'obra 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 són objecte de consideració en tant que coses, en tant que objectes. Aquesta exposició ininterrompuda, aquesta circulació incansable de pintures que vagaregen com un parell d'esclòps, fa que els objectes exposats, al capdavant, esdevingin sense objecte i distorsiona al mateix temps l'accés a la diferència que impregna l'ésser dels 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'esclòps, fan que els objectes exposats, al capdavant, 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 esclòps pintats per van Gogh. De nou ens trobem amb la privació, de fet amb tres formes diferents de privació. En primer lloc, els esclòps 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. l'essència de la cosa o dels esclòps que ha pintat van Gogh. De nou ens trobem amb l'orfandat, de fet amb tres formes diferents d'orfandat. D'una banda, els esclòps 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, ~~la privació ja no afecta allò representat en l'obra, 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, 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." 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."<sup>3</sup> (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 o 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 nostàlgic pel fet que posa clarament de manifest el caràcter irrevocable de les privacions. Cal advertir que Heidegger no només registra aquest moviment, sinó que implícitament fustiga el record nostàlgic i el sentimentalisme pel fet que posa

---

<sup>3</sup> "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;

~~elarament 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 vágareja, 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 fonament que va dictar en la dècada dels anys cinquanta. Posat 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 consisteix a privar l'ésser humà de fonament, 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'esdevenir en darrer terme sense objecte i no pot produir més "obres".~~ ~~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 indicati 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, és posada a disposició de~~  
~~l'obserdor,~~ 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 orfena 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. si volem utilitzar en aquest punt un concepte d'Adorno podriem 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, 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 privació radical porta a la revolució (del museu) i al capdavant s'autoelimina.~~~~

~~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. ~~La privació és perillosa perquè la pervivència de l'orfe depèn de la seva exclusió de la família. 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 a la seva obra fotogràfica,~~ 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: "This Mapplethorpe fellow was an acknowledged homosexual. He's dead now, but the homosexual theme goes throughout his work." ~~un dels senadors nordamericans més reaccionaris va dir:~~<sup>4</sup> (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 que els objectes, pel fet de ser exposats en els museus, experimenten una privació. 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.

---

<sup>4</sup> "Aquest tal Mapplethorpe era un homosexual reconegut. Ara és mort, però el tema homosexual impregna la seva obra."<sup>4</sup> (Crimp,

Primera qüestió: ¿Com es pot entendre el pas, sempre forçat, ~~que hem anomenat privació?~~ ~~que hem anomenat orfanament?~~ 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, 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, 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", ~~que és com Benjamin anomena el col·leccionar, és una forma de cosificació i on l'objecte es realitza com a mercaderia.~~ ~~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 provocat escàndol en una època en la qual~~~~

~~dominaven "la racionalitat i l'empirisme de les grans empreses burgeses" (Barthes, 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, un orfanament a través del qual esdevé una mercaderia absoluta, l'orfanament a través del qual esdevé una mercaderia absoluta.~~

Segona qüestió: ¿Com es pot valorar aquest pas, sempre violent, ~~que anomenem orfanament o privació?~~ ~~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"~~ ~~seuls contre tant d'art"~~ [Valéry, 1292],<sup>5</sup> [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

---

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

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 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.~~ ~~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 la única sortida possible.~~ ~~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.~~ ~~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..." ~~ils savaient ce qu'ils voulaient..."~~ (ibid.<sup>6</sup> (ibid.))

~~En el seu assaig "Valéry Proust Museum" Adorno posava de manifest les dificultats amb les quals hom topa si vol definir clarament quin valor atribueix Valéry a la privació del museu.~~ ~~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~~

---

<sup>6</sup> "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 alliances... Mentre ella vivia, ells sabien què volien..."

de Valéry aquesta mort és violenta i al mateix temps inevitable. ~~Sens dubte, Sense 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, 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 infortunada. 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~~" ~~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,~~<sup>7</sup> ~~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 absolut,~~ ~~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

---

<sup>7</sup> "Aquest quadre, diem de vegades, MATA tots els que hi hā al seu voltant."

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. 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'una privació necessària inaugura la seva dialèctica. 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, la privació com a do d'una segona vida. 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 resumir en un sol argument decisiu les seves reflexions sobre el museu es podria citar aquesta frase del seu assaig: 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, 193) Cal perdre la mare, la pèrdua de la mare, la privació violenta, l'exposició, és un esdeveniment que necessita la vida (la tradició, l'orfanament violent, 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, 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 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" ~~que anomenem orfanament i guanyar així perspectives?~~<sup>8</sup> (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 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." ~~el seu origen imposa determinades condicions al tracte que rep, limita el seu~~

---

<sup>8</sup> "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.~~" ~~fer això i allò, jo ja no m'hi ficaré~~" (Beuys,

~~ús i les possibilitats de manipulació.~~<sup>9</sup> (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 seu. La perspectiva que s'inicia amb 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

---

<sup>9</sup> "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." ~~Es poden fer algunes coses amb ell - com una certa manipulació - però mai no se'l pot manipular del tot." (Ibid.~~

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 al museu és violent i representa una privació només en la mesura en què s'ignora la seva funció antropològica.~~ ~~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 representació de l'home";~~ ~~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.~~ ~~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. Tampoc no es pot entendre únicament com que les tècniques de reproducció han produït "arts fictícies" perquè poden modificar l'escala d'allò que reproduïxen (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. 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. És imaginari el museu en tant que pura possibilitat que ja no es distingeix de cap realitat. 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 sentit estricte perquè no hi ha una verdadera 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. És imaginari el museu que no es pot anomenar imaginari en el~~

~~sentit estricta, 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, 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. 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 història de l'art i que cohesiona el museu imaginari, 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"? 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,-~~

~~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. ~~¿Es possible reconèixer la privació sense negar-la mitjançant una dialèctica?~~ ~~¿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 hom va a admirar els tresors de la cultura o a adquirir uns coneixements,~~ ~~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 i roda~~ ~~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;~~ ~~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 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; 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.

"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."

~~¿Pots portar el teu museu?—~~

~~¿Es portable el teu museu?<sup>10</sup> (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."<sup>11</sup> (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~~

---

<sup>10</sup> "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 Tèniers 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."

<sup>11</sup> "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."

Beschauen lohnt, weil sie dem Phänomenologen als eine Sammlung spiegelnd fundierter noematischer 'Sinne' stillsteht, abseits und kurios wie die Bilder in der Galerie [...]. 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."<sup>12</sup> (Adorno)

---

<sup>12</sup> "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?*

Comparació de les versions preliminar i definitiva

Alexander García Düttmann

¿FINS A QUIN PUNT ÉS PORTABLE EL TEU MUSEU?

Collages

"Je me sens devenir affreusement sincère."<sup>1</sup>

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 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

---

<sup>1</sup> "Sento que em torno terriblement sincer."

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 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 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 les seves filles, ~~però les són; 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 en què les separa del pare i d'elles mateixes;~~ ~~en la mesura que en què les separa del pare i del mateix museu,~~ 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. 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 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 cor; 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'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 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, 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 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'ensems, 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'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, 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

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."<sup>2</sup> (Bataille, 240) Autoreflex i autoreflexió del 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

---

<sup>2</sup> "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."

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, ~~si el passat i el futur es troben en el present d'un ordre social nou, 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 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 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,~~ ~~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.

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.~~

~~Obres la maleta i trobes un rodet. 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. 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;~~ ~~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 pugui tornar el trio a la família o a la tradició;~~ ~~trenca les línies de demarcació entre objecte exposat i observador de l'exposició i no deixa un rastre que les pugui conduir de nou 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 esclots peregrina d'una exposició a una altra", per exemple aquella de van Gogh que representa uns esclots 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 intenció és de posar de manifest l'actitud natural enfront de l'obra d'art, 9) amb la 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 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. el món de representacions mentals en el qual es pot moure "la dona de fer feines" dins del museu, que no pot tocar 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 són objecte de consideració en tant que coses, 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 capdavant, ~~esdevingin sense objecte i distorsiona al mateix temps l'accés a la diferència que impregna l'ésser de les coses. esdevingin sense objecte i distorsiona al mateix temps 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 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'orfanat 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."<sup>3</sup> (*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

---

<sup>3</sup> "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. no arriba més enllà del ser cosa de les obres."

~~a l'observador en tant que objectes, 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 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, cínics 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 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, és insinuada per Heidegger en els cursos sobre el fonament que va dictar en la dècada dels anys cinquanta. Posat 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 consisteix a privar l'ésser 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 [Entkunstung] 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. ~~Es com si la banda a part o el trio de marginats s'hagués posat els esclips de van Gogh, Es com si el trio de marginats s'hagués posat els esclips 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. L'exposició d'art com a "total fer se present" 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 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 a la seva obra fotogràfica, ~~l'exposició de la qual va desencadenar brots de violència política i intents de repressió als Estats Units,~~ ~~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: "This Mapplethorpe fellow was an acknowledged homosexual. He's dead now, but the homosexual theme goes throughout his work."<sup>4</sup> (Crimp, 10)

~~¿Encara estàs familiaritzat amb els museus? 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.~~ ~~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 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,

---

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

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 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 reificació o cosificació i on l'objecte es realitza com a mercaderia~~ ~~és una forma de 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, séparat 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 en primer lloc una jugada en l'enfrontament del museu i contra el museu ("seuls contre tant d'art");~~ ~~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~~

---

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



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, Després,~~ però, la terrible sinceritat de Valéry marca també un punt zero: ~~és una assimilació mimètica, 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. 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 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, 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..."<sup>6</sup> (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.~~ En el seu assaig "Valéry Proust Museum" Adorno posava 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, 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 infortunada. Sens dubte, cada obra pretén la mort de l'altra: "Ce tableau, dit-on quelques fois, TUE tous les autres autour de lui"<sup>7</sup>. Amb tot, ~~es pot generalitzar aquesta afirmació al~~

---

<sup>6</sup> "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..."

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

~~seu torn i dir que l'alineació d'allò irreconciliable en el museu fa palès l'enfrontament a vida o mort, 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, de ser 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 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) 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"<sup>8</sup> (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~~ - 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 que sigui manipulada: "Wie man es auch hängt, das

---

<sup>8</sup> "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 icaré."

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."<sup>9</sup> (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~~ ~~una religió 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

---

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

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 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, pantalles,~~ les conserva per un temps, ~~n'exposa els trossos i contrau un matrimoni esporàdic,~~ ~~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.~~ ~~museu sense façana però 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."<sup>10</sup>

(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."<sup>11</sup> (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

---

<sup>10</sup> "En el moment d'anomenar-lo, un nom ens recorda la galeria d'art de Dresde i la darrera visita que hi vàrem fer; ~~er; <sup>10</sup> "Un nom ens recorda la Galeria d'art de Dresde i laarrera visita que hi vàrem fer; recorrem les sales, ens aturem avant d'un quadre de Teniers que representa una galeria de quadres. ens aturem davant d'un quadre de Teniers que representa na galeria de quadres. Afegim-hi per exemple que alguns quadres 'aquesta darrera, al seu torn, representen quadres, que al seu orn representen inscripcions legibles, etc., i copsarem fins a uin punt podem crear imbricacions de representacions i ediacions d'allò objectiu que captem. i copsarem fins a quin unt podem crear imbricacions de representacions i mediacions de a realitat palpable dels objectes."~~

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

dem Phänomenologen als eine Sammlung spiegelnd fundierter noematischer 'Sinne' stillsteht, abseits und kurios wie die Bilder in der Galerie [...] 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."<sup>12</sup> (Adorno)

---

<sup>12</sup> "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."





Servei de Biblioteques

Reg. 1500491516

Sig. TUAB/3467

Ref. 12500

