

ñ. EPÍLOGOS¹

(tesoros, museos, etcéteras, *parergón*)

*“el exceso de riqueza es un depósito sagrado”*²

*“lo más importante [...] no es el almacenaje de la experiencia pasada, sino la recuperación de lo que resulta relevante de alguna forma aprovechable.”*³

El tesoro es la fantasía de promisión, la ilusión de una tierra prometida, sin responsabilidad, sin coste. Es el espejismo de la apuesta máxima, del encuentro afortunado de los mayores bienes. El tesoro es la fantasía de una economía trascendental: todo por nada. Es lo oscuro, lo que ha quedado olvidado, oculto, y es lo que se encuentra, lo que promete un encuentro, una fortuna. Es aquello que se encuentra, que viene dado, que no es remuneración ni salario, aquella magia que, inesperadamente, desbarata la crueldad de un destino marcado por la estratigrafía de las economías de valor.

Un tesoro es una concentración de riqueza. Todo lo que tiene que ver con esos depósitos -piedras, alimentos, obras de arte, monedas, joyas, maravillas-, involucra la cuestión de la riqueza, su obtención y su valor, y el contexto de pobreza sobre el que la riqueza se convierte en figura. La economía de la propiedad es una economía del consumo patrimonial, pues la propiedad es una paradoja termodinámica: Las riquezas ocultan el empobrecimiento desplazado que corresponde a su precio. El tesoro oculta su origen y administra su acceso, estableciendo un límite entre lo público y lo privado⁴, que funda el Estado moderno y su economía, mediante la distinción entre el buen y el mal dinero⁵; desde el siglo XVI, el discurso del capitalismo se teje en un doble discurso: un discurso de lo rico que asocia lo pobre a la corrupción y la bajeza; y un discurso de lo pobre, que sospecha en el lujo una corrupción y reconoce lo rico como apestoso.

Obtenido por producción o intercambio, recaudado mediante tributos o expolios, desde el *aerarium* romano, el *tesoro público*, identifica no una propiedad no privada, sino lo común ajeno a la propiedad ... Si bien esta noción sólo cobra su pleno sentido en la era moderna, cuando por primera vez el poder público se legitima mediante sistemas de representación ciudadana, y no mediante instancias extrasociales de carácter religioso, genealógico o impuesto. Lo público no es lo estatal, más bien el Estado es una delegación de lo público, una de sus formaciones imperfectas. La nación, el Estado, la

¹ Fragmento del “Tesoro público (economías de realidad)”. Juan Luis Moraza. ARTIUM 2013. ISBN: 978-84-942226-0-3.

² Carnegie, Adrew: “Wealth”. NorthAmerican Reviews, Junio de 1889.

³ Bruner, J.S. (1964) “The Course of Cognitive Growth”, en American Psychologist, 19: 2.

⁴ “La distinción, implícita al orden burgués, entre público y privado, es constitutiva de Estado moderno. Pues esta distinción se corresponde con aquella otra que opone la corrupción del mundo, el comercio – tanto el de la carne como el de las mercancías- (es decir, lo privado), a la pureza del poder de Estado (lo público), del que se sabe, por otra parte, que lo purifica todo, incluso el dinero.” Laporte, Dominique (1989) Historia de la mierda. Valencia. Pretextos. p. 50.

⁵ “entre el oro lustral y el oro como puta condenada; dentro de esta división, el Estado se sitúa en posición de alambique autorizando efectivamente a la Nación a enriquecerse, sin que ello suponga una marca demasiado evidente de la corrupción de los negocios. Es importante también que lo privado lleve el signo, absoluta e inequívocamente unívoco, de la mierda: es una condición para que el reino convierta en tesoro signos y abonos.” Ibid. p. 52

Iglesia, la Corporación, o cualquier formación institucional que en cierto momento pueda propiciar la institución de lo público, pueden también llegar a convertirse en un obstáculo para lo público conforme las propias instituciones se vuelven autónomas, amnésicas de su condición sin derecho, sin propiedad. La emergencia moderna del carácter social del tesoro público no ha impedido la persistencia de un sistema de desigualdades basado en el derecho privado. Esta es la doble faz del liberalismo: la igualdad de oportunidades, y la prevalencia del interés privado sobre el público. De acuerdo a Marx, en las relaciones de intercambio entre vendedor, comprador, mercancía y dinero, el *plus-valor* corresponde a lo que no se intercambia, sino que se capitaliza: entre los costes de producción y el precio de venta, los beneficios incluyen el valor del trabajo no remunerado. La evolución de la lógica del plus-valor atraviesa el paso de un capitalismo de producción (Keynes) a otros de consumo (Ford) y aún a otro de especulación (Soros) ... En esta cadena evolutiva el plus valor se convierte en el vector fundamental de la economía en las llamadas “sociedades del conocimiento”. Una de las consecuencias del desarrollo de esta lógica es la aparente indiscernibilidad de las fronteras entre lo público y lo privado, si bien en términos funcionales las diferencias son crecientes, pues la lógica del plus-valor no es aplicable al beneficio público: en efecto, en el liberalismo extremo, lo público está sometido a responsabilidades de inversión y protección, asumiendo como propios los riesgos y las deudas contraídas por los poderes privados, si bien éstos no se ven comprometidos a una redistribución de beneficios. Se produce así un doble proceso de privatización del beneficio y de socialización de las pérdidas.

El plus-valor nunca beneficia a lo público. Pues esta lógica económica absorbe también el funcionamiento de la política: la legitimidad popular de los poderes públicos tiende a convertirse en un recurso escénico heredado de la modernidad, que sostiene y encubre lo real de un sistema de poderes fácticos estrictamente privados. La clase política, que representaría a los ciudadanos, más bien actúa como mediadora de los intereses de lobbies privados. Los fondos públicos son así gestionados para intereses privados. A partir de ahí, el tesoro público queda devaluado en botín disponible, en una mercancía más, en un almacén de la privación, en lo contrario al tesoro.

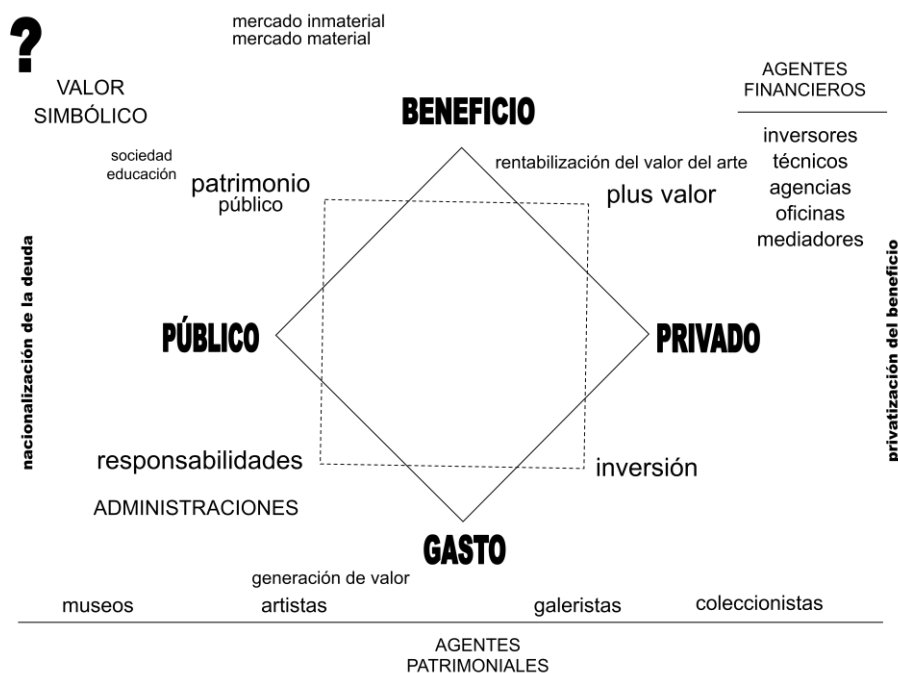


Fig. 6. Lo público define una política de cuidado e incremento patrimonial, derivada de la memoria de una donación primordial y continua: una *economnesis* de usufructo responsable. La apropiación apunta a una política de descuido y consumo patrimonial derivada de una resistencia a la redistribución, y del incremento del plus-valor: una *eco-anomía* de irresponsabilidad propietaria.

La extensión de la economía del plus-valor, tiende a convertir la cultura en un recurso, las obras de arte en unidades de valor territorial (identitario) o industrial (económico), y los museos de arte en archivos y centros cívicos. En términos económicos, el tesoro público queda sojuzgado bajo las exigencias de la deuda pública; en términos artísticos, los museos quedan reducidos a políticas culturales de “obra social”. La administración pública se financia de forma comunitaria, pero se gestiona como una corporación privada. Y los museos públicos tienden a organizar su funcionamiento según el patrón de las empresas privadas, preocupándose por la administración de sus archivos por “la gestión dinámica de su capital inmaterial”⁶. El museo público no necesariamente tendría que someter sus políticas a los procesos de industrialización, pero la mundialización del arte y de la cultura, la competitividad entre ciudades concebidas ya como corporaciones, la acelerada circulación de productos culturales a escala planetaria, el flujo coordinado del capital financiero y la itinerancia de exposiciones, de artistas, hace que el patrimonio museológico se deslocalice en un sistema de préstamos permanentes, certámenes internacionales, y sobrepuestas en casa de subastas que modifican activamente tanto los mercados como los criterios de valor de las obras.

Un museo público es el testimonio de la reivindicación de la riqueza natural. No es simplemente un almacén de obras de arte, ni siquiera solamente una institución legitimadora. Lo que como institución un museo instituye es la pertinencia de la riqueza no-privada, del tesoro público, de la cosa pública (república). Así, lo público tiene responsabilidades patrimoniales que son independientes de la titularidad –pública o privada- de la propiedad de las obras. Incluso cuando las obras pertenecen a propietarios privados, estos detentan derechos de intercambio de un patrimonio que debe ser protegido frente a cualquier envite del desarrollo o la especulación. Los acuerdos internacionales exigen una intervención pública en beneficio de aquellos productos culturales, que como las obras artísticas o el patrimonio, se consideran como bienes colectivos, de los que toda la población tiene derecho a conocer y disfrutar. La conciencia patrimonial justifica que todo lo que afecta a un Museo Público no deba circunscribirse a una política de gasto sino de inversión pública, pues estaría más ligada a políticas patrimoniales que a políticas culturales. Incluso si el museo incluye entre sus actuaciones actividades de producción propias de un centro artístico, o actividades didácticas o promocionales, toda esa diversidad de tareas, constituyen facetas ligadas a la adquisición, conservación, valoración y promoción del patrimonio público, de lo público como patrimonio.

(n-1). Museo como tesoro.

*“Moneda, madre de las musas, llamada también Mnemosine, es monumento, acontecimiento. Si Moneda era, en esencia, una morada, una permanencia, el museo es, esencialmente, casa de la moneda: economía y ecología. [...] un zoológico de inquietudes, más que un templo de númenes.”*⁷

⁶ Clair, Jean (2007) *Malaise dans les Musées*. París. Flammarion. p. 56

⁷ Moraza, J.L. “Moneda musa”. DIARIO 16. Sábado 5 de Febrero de 1994.

Si cada obra es una condensación de energía (*ergon*), el tesoro que la cobija es condensador de energía (*parergon*). La vida de una obra comienza cuando el autor la da por concluida⁸. Y como presente, se suma a los dones de todos los artistas, enriqueciendo un tesoro sin propiedad, que es el campo artístico, un gran depósito de experiencias, un banco de valores, un depósito de tesoros experienciales y simbólicos. Si cada obra es un presente, el tesoro opera como un gran mecanismo de intensificación.

Atesorar es incompatible con la inversión y con la circulación monetaria; pertenece más a la economía feudal que a los modos de producción del capitalismo avanzado. Atesorar es extraer ciertos bienes de la circulación, reservar algo apreciado fuera de la economía. Desde la cámara del tesoro en el templo griego⁹, hasta los tesoros patrimonio de la humanidad, pasando por los tesoros imperiales o las propiedades eclesiásticas, los tesoros no habrán pertenecido exclusivamente a ningún ciudadano, por muy poderoso que fuera, ni siquiera habrán sido reservas de riqueza para tiempos de infortunio. Y si se dice que pertenece a una comunidad, a una casta, a un pueblo, a la humanidad o a la divinidad, es para garantizar, en cada caso, su carácter indiscutiblemente ajeno a la posesión, en función de lo indiscutible de su propietario genérico (nación, humanidad, dios...). La cámara del tesoro estará accesible a cualquier ciudadano, pero no está disponible para ningún uso, pues es menos un depósito de riqueza que un ofrecimiento, una reserva metafísica que garantiza la memoria de la participación, la memoria del don.

Una genealogía del museo¹⁰ descendería a los impulsos coleccionistas en el ámbito animal. Como estrategias ahorradoras que reservan bienes a la espera de malos tiempos (lo que convendría más bien al almacenamiento y al depósito), o más bien como auténticas exhibiciones de bienes preciosos con fines suntuarios, como sucede con los pájaros jardineros, que atesoran diferentes tipos de objetos preciosos -conchas, piedras, adornos, incluso clasificados por colores, tamaños y formas- en espacios monumentales, muy visibles, que dan cuenta de su laboriosidad, fortaleza, empeño e ingenio. Son espacios proporcionalmente grandes en relación al tamaño de su cuerpo, mediante los cuales los machos consiguen hacerse más atractivos para las hembras. La derivación antropológica de estas conductas encuentra en el arte monumental una referencia ineludible. Bien como objetos de culto, bien como ofrendas mortuorias, como exvotos o exorcismos, como testimonios de una victoria, o como señales de ostentación, ciertos espacios serán reservados por las culturas humanas para hacer presentes estos objetos preciosos por su belleza, por su origen, por su rareza, por su memoria, por sus cualidades o sus implicaciones. Y el ansia de atesorar, tenga origen en el juego infantil o la “privatización del excremento”¹¹, en el miedo a la penuria, o en la usura, recorre la historia de las culturas sin excepción, aunque en modalidades diversas.

Las cámaras del tesoro, desde los trofeos neolíticos, los mausoleos mesopotámicos, los templos griegos, las basílicas y las arcas imperiales, son la proyección hacia el exterior del concepto de la propiedad entendida como adorno. El tesoro antecede al arte, pero no al objeto precioso. Antes de que se fabricasen objetos especialmente destinados para formar parte de una colección, las colecciones contenían ya objetos extraídos de otros

⁸ Cfr. Yourcenar, M. (1989) *El tiempo gran escultor*. Madrid. Alfaguara.

⁹ “entre los helenos es primariamente una verdadera posesión pública [...] y la cámara del templo y su recinto son en cierto sentido el museo público antiguo” Schlosser, Julius (1988) *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Barcelona, Akal. p. 11.

¹⁰ Impey, O. y MacGregor, A.(eds.) (1985) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth & Seventeenth Century Europe*. Oxford University Press.

¹¹ Laporte, D. (1989) *Historia de la mierda*. Valencia. Pretextos. p. 62.

contextos, “ya hechos” (*ready-mades*), recontextualizados en un nuevo hábitat, donde recibían un nuevo sentido, una nueva apreciación: meteoritos, fósiles, monstruosidades y virtuosismos, caprichos de la naturaleza, cosas que por su rareza o por su virtuosismo, excedían al uso, a la significación; pero también otros procedentes de conquistas, de caza, de guerra, de mercado. La genealogía del museo, incluye los gabinetes de maravillas¹², y curiosidades, en los que grandes viajeros y personajes estafalarios acumulaban todo tipo de cosas extraordinarias, todo aquello que no tenía ni una explicación, ni un origen, ni una clara función. La presencia irrefutable de lo que no podía ser comprendido y que apenas podía ser creído, producía el efecto de la maravilla¹³. Funcionaban como un almacén simbólico compensatorio de la estabilidad civilizada de la vida cotidiana.

El museo moderno es heredero del misterio de las cámaras de maravillas, pero también del impulso analítico y neutralizador de la academia ilustrada. De hecho, la Revolución Francesa, quiso convertir el Museo en la encarnación de la herencia cultural del espíritu humano accesible al pueblo, de acuerdo a un modelo más cercano a las cámaras de maravillas del Renacimiento, pero el ánimo enciclopédico fue matizado por la Convención Nacional (1792-95), que decidió especializar los museos de acuerdo a la refundación de los campos del conocimiento (Historia Natural, Ciencias, Artes...), y estipular unas funciones de catalogación y organización cartesiana. Bajo estos auspicios se comienzan a instituir los grandes Museos Nacionales, las colecciones abiertas a la ciudadanía y los museos públicos. Aún restringidos a un dominio de índole nacional o estatal, la fundación de los primeros museos públicos coincide con la eclosión de la modernidad, como movimiento cultural que privilegia una legitimidad pública: mediante la colección pública, una sociedad se representará a sí misma por delegación de su espíritu en la sensibilidad intensificada de sus artistas. Si las obras representan el valor, la colección pública representa el patrimonio social (material, técnico, emocional, intelectual, simbólico). Desde la excavación del XIX a la exposición del XX, la sociedad moderna ha procurado fabricar la realidad de una autorepresentación que se manifiesta en el Museo de Arte Moderno. Y todas las riquezas, excesos, paradojas que pueden encontrarse en estos Museos Públicos condensan las complejidades de la cultura contemporánea. El museo es un lugar democrático de la razón razonable¹⁴, pero también un lugar convulso de lo intratable. Es menos jardín o parque temático¹⁵, que una selva que desconcierta y que exige.

¹² *wunderkammern*. Cfr. Christine Davenne (2011) *Cabinets of Wonder*. Nueva York, Abrahams.

¹³ Cfr. Weschler, L. (2001) *El gabinete de las maravillas de Mr. Wilson*. Barcelona. Seix-Barral. p. 79

¹⁴ “*museo como espacio democrático donde se presentan historias culturales y se debate sobre ellas, donde se establece un diálogo entre la memoria y la historia para caer en el mito de una cultura única y trascendental*” Guilbart, S. (2009) “*Museum ad Nauseam? Os Museos no laberinto postmoderno.*” En M^a Luisa Sobrino (ed.) *Creación artística e identidades culturales*. Santiago. Consello de Cultura Galega. P. 22

¹⁵ “*los turistas buscan libertad, pero una libertad negativa que les permite evadirse de lo cotidiano, de la rutina, de las obligaciones, para dar cabida a su placer y su curiosidad. Con todo, esto siempre se hace sobre un fondo de seguridad, que lleva al turista a intentar el exotismo en la repetición del cliché*” Michaud, Y.: cit. en Serge Guilbart (2009) *Museum ad Nauseam? Os Museos no laberinto postmoderno*. En M^a Luisa Sobrino (ed.) *Creación artística e identidades culturales*. op. cit.. P. 27



Fig. 7. Thomas Struth. "Paradise 24", (1998).

(n-2). Arte como vínculo.

*"el mundo no perecerá por falta de maravillas, sino por la incapacidad para maravillarse"*¹⁶
*"la indagación o la investigación necesitan una colección"*¹⁷

Desde Alejandría, el *ΜΥΣΕΙΟΝ* es lugar de estudio y santuario de las musas, protectoras de la memoria y las artes. La *mnesis* es memoria, pero también atención y cuidado. El museo es una reserva de la economía del don. Es el tiempo que protege las artes de las exigencias perentorias de la cultura.

Como tesoro público, un museo no es siquiera nacional, ni mucho menos étnico. No pertenece a una clase, ni a una casta, ni a una época. Corresponde, precisamente a un "más allá de las culturas", no desde la perspectiva de una supuesta "universalidad", sino más bien desde la perspectiva de la diversidad, es decir, de las relaciones instituyentes que fundan las diferencias, de las distinciones que fundan los vínculos interculturales, y de la memoria del regalo.

¹⁶ J.B.S., cit. por L. Eschker, en Eco, U. (2009) El vértigo de las listas. Mondadori. p. 148

¹⁷ Lugli, Adalgisa. "Inquiry as Collection: The Athanasius Kircher Museum in Rome" *RES: Anthropology and Aesthetics*. No. 12 (Autumn, 1986), pp. 109-124.



Figs. 8 y 9. Panel de Atlas Mnemosyne (izda.) y fotografía de una fragmento del archivo de Aby Warburg.

Ni lista, ni serie, ni orden, ni colección, el Museo no es un agregado homogéneo de cosas, sino una multiplicación heterogénea de maravillas (*mirabilia*), cúmulo de presentes, transhistórico, transcultural; La tarea característica de la historia del arte y la crítica, promueve un sistema de protocolos o “métodos” para hacer las obras elementos interpretables, hacerlas causa de discurso¹⁸; para que su exceso sea coherente¹⁹ simplifica, o elude ciertos elementos que pudieran hacer la tarea excesivamente compleja... La Historia prefiere la claridad a la exactitud... el museo no completa “el tiempo”²⁰, lo ofrece como incompletud²¹; no puede pretender una medida del tiempo, ni siquiera una cronología, sino hacer presentes los presentes, sin aspiración cronológica. En la copresencia de presentes, hace presente la irreferencialidad de cada

¹⁸ “El discurso de la disciplina de la historia de la arte es él mismo, un simulacro de las topologías del espacio museológico, de sus geometrías ideales, fabricadas como metonimias que trabajan perpetuamente en la producción de una triunfante metáfora básica -que el arte es al Hombre como el mundo es a Dios (o más exactamente), que el arte es a los hombres como el mundo es a dios.” Preziosi, D. (1994) “Modernity again: The Museum as Trompe L’Oeil”, en Brunette, P. & Wills, D. (eds) *Deconstruction and the visual Arts*. N.Y. Cambridge University Press. P. 143

¹⁹ Eco, U (2009) *El vértigo de las listas*. op.cit. p. 281.

²⁰ La historia de las historias muestra todo tipo de modelos: *finalistas* (ligados a la fantasía de un irreductible progreso, o a la decepción de un agotamiento inevitable), *formalistas* (que presuponen la inmanencia de patrones estructurales o de lógicas cíclicas), *psicodinámicos* (que presuponen conspiraciones revolucionarias o reaccionarias, o beligerancias edíficas entre estilos ancestros y sus descendientes); modelos *prehistóricos* (basados en el mito adamita de un arte paleológico, intemporal, inconsciente de sus propias condiciones), modelos *históricos* (que suponen un reconocimiento de la condición gnoseológica del arte); y existen, en fin, modelos *posthistóricos* (basados en la supuesta desaparición de los grandes relatos, en el “fin de la historia”)... pero los modelos no agotan la historia por muy convincentes que sean los argumentos que configuran su relato. Cfr. Ramirez, J.A. (1994) *Ecosistema de las artes*. Madrid. Anagrama.

²¹ “En contraste, mucha literatura reciente sobre el museo tiende a centrarse en las ausencias museológicas: historia, política, mujeres, el otro, minorías, lo no-occidental. Las contradicciones y complejidades del(os)mundo(s) “reales” “fuera” del museo. La asunción han sido que si el museo es un instrumento para la producción de ilusión, entonces lo que está ausente es “real”. De acuerdo a ello, muchos ensayos críticos han sido cómplices con los efectos ilusorios de lo museológico, en tanto el efecto ha sido sobre todo la reacomodación de lo que había estado ausente en el espacio museológico, sin alterar los efectos historicistas y esteticistas del museo.” Preziosi, D. (1994) “Modernity again: The Museum as Trompe L’Oeil”, op. cit. p. 145.

uno de ellos al mismo tiempo que la imposibilidad del “tiempo” como un todo completo que pudiera ser compendiado. Si las obras son presentes, las colecciones son tiempos, siempre discontinuos, duraciones alternas, catastróficas. La consideración del museo como Tesoro no implica reducir el arte a un fetiche material²² -desconectado de los procesos que lo constituyeron e instituyeron-, ni a la historia a un relato legítimo y concluido, sino precisamente a activarlo como una fuente de actividad deconstructiva, a la posibilidad misma no de una imposible redención, sino de una imprescindible puesta en crisis. No importa el recuerdo, ni establecer el pasado como prólogo de nuestro presente, sino la negociación del presente²³.

El Museo, entonces, no se presupone como un espacio contenedor, sino como un sistema de vínculos en el que él mismo, como museo, no tiene importancia. El museo no es autoevidente, no requiere protagonismo. El Museo no es un depósito de objetos mobiliarios, ni una colección ordenada de matrices u otros documentos autorizados y guardados por un notario o escribano. El Museo no es archivo, aquejado de su propio mal. No es un comienzo, ni un mandato, no prioriza la catalogación y la medida. El museo es más bien un espacio de vínculos.

Si el Museo es *mnésico*, el archivo es “hipomnésico”²⁴; si éste remite a la repetición de todo lo expuesto a la destrucción, y a una exterioridad interpretante, aquél explora la incompletud y la contingencia de presencias que favorecen la regeneración, la interpretación. Si el archivo es económico -conservación o ahorro e institución o administración-²⁵, el museo es memoria, atención y cuidado a lo que queda reservado, fuera de la economía, privado de lo privado. Si el museo es lugar de la memoria, el archivo es un espacio de recuerdos²⁶. Si éste es el espacio del documento, aquél hace presencia y presente el monumento –no el del propio edificio, sino el de las obras que contiene. En el archivo, “lo uno se guarda de lo otro”²⁷, no existe comunicación entre los documentos. En el Museo, lo uno se alimenta de lo otro, y se produce inevitablemente una comunicación transversal entre las obras. Como ecosistema de obras, el museo es también el espacio del campo artístico, es decir, de los vínculos entre las obras. En el museo las obras no mantienen sólo relaciones de copresencia o de contingüidad. No es un todo distributivo, sino atributivo. Los vínculos entre obras: de origen, de morfología, de época, de autor, de ...todas las dimensiones son vínculos. Como sinapsis, los vínculos establecen el campo artístico como tal.

Como un Atlas Mnemosyne²⁸ un museo no es un archivo, sino un tesoro analfabeto, es decir, una radical apuesta por la quiebra del curso de las significaciones, del curso de las épocas, del curso de la Historia, de cualquier curso discursivo, mediante la fuerza irrefutable de la copresencia activa de imágenes. La “función anticaótica”²⁹ de las acumulaciones de obras suspende y restituye la interpretación comenzando por atajar la correspondencia entre la obra y su significación cultural –época, estilo, autor,

²² Cfr. Guidieri, R. (1992) El museo y sus fetiches. Madrid. Tecnos. p. 57.

²³ “*lo que está en juego no es la representación de las obras en el contexto de la época en que surgieron, sino dar cuenta de la época que las percibe -nuestra época- en su época.*” Benjamini, W. (1931) “Literary History and the Study of Literature” (“Historia y Teoría Literaria”).

²⁴ Derrida, J.. (1997) Mal de archivo. Madrid, Trotta. p. 19

²⁵ “*Todo archivo es a la vez instituyente y conservador. Revolucionario y tradicional. Archivo económico en este doble sentido: guarda, pone en conserva, ahorra, más de un modo no natural, es decir, haciendo la ley (nomós) o haciendo respetar la ley.*” Ibid. p. 15

²⁶ De acuerdo a Lou-Andreas-Salomé, el recuerdo es una externalidad que depositaria de un resto de experiencia, ocluye el acceso a la memoria. Cfr. Salomé, Lou-Andreas (1982) El narcisismo como doble dirección. Barcelona. Tusquets.

²⁷ J. Derida (1997) Mal de archivo. op. cit. p. 91

²⁸ Cfr. Warburg, A. (2010) Introducción a Atlas Mnemosyne. Barcelona. Akal.

²⁹ Ibid. p 3.

temática-... pero al mismo tiempo es la apertura al espacio de vínculos entre ellas. La visibilidad de los vínculos aflora en cuanto se les permite comparecer juntas, en mosaico, en cúmulo. No sólo es contigüidad, pues en cuanto está una junto a otra, se desata en la percepción la diseminación de los sentidos.

Las obras, únicas, autónomas, no concebidas como partes de un retablo, no son mónadas invariables. Son afectuosas, pues se ven afectadas irremediamente por la presencia del espectador, por el espacio y el contexto en el que se hacen presentes, e indudablemente por el resto de obras que presentes o no, pertenecen a su campo. Las singularidades de una obra son además sus valencias, es decir, sus valores libres dispuestos a los vínculos. Sea su autor el mismo u otro, entre una obra y otra, discurre un tránsito, un cruce, una distancia, un vínculo, un intervalo infinito, independientemente de su proximidad (estilística, temática, material). El intervalo participa de uno y otro, pero a ninguno pertenece³⁰. La experiencia de la obra implica en sí la infinitud del intervalo y la potencialidad de un “continuum” de percepciones; pero también es cierto que la sustancialidad de las obras no por ello queda en tela de juicio: el ser inmanente está dado al conocimiento de una obra únicamente en cuanto límite, ya que exige un proceso de acercamiento, una aproximación activa que no coincide con un análisis de partes, sino con un “entrar en flujo” que se produce como contingencia. Sin el conocimiento de otras obras, de otras incógnitas³¹...su percepción no podría ser planteada. El arte es un museo de experiencias e intervalos que hacen posible³² el reconocimiento de la obra como experiencia y como intervalo. Y es justamente la precognición del continuum del arte, lo que empuja al arte hacia una elaboración cada vez más compleja de la infinita multiplicidad de las obras. Es cierto que la maravilla suspende el juicio, dejando suspendido el objeto en un espacio semántico y funcional indeterminado³³. Pero al constatar lo irreferente, del objeto, al evidenciar su ausencia de relación con ningún otro, nos recuerda la percepción original de lo maravilloso, nos retrotrae a una mirada ajena al sentido y al uso, y así contagia de esa irreferencialidad al resto de objetos, abriendo el espacio de los vínculos.

Desde la fantasía higiénica de la clasificación y el archivo, se pretenderá dignificar las obras intentando evitar cualquier contaminación perceptiva, otorgándoles un espacio neutral, un cubo blanco³⁴ compendio de templo, hospital y cámara de seguridad³⁵. Ese impulso enciclopédico considerará que cada obra espera la inexistencia

³⁰ “El medio, el hilo, la unión, el tránsito, el paso, el cruce, el intervalo, la distancia, el vínculo, el contacto de dos o más cosas son misteriosos, porque radican en el continuo, en el infinito. El intervalo que discurre entre una idea y una idea, una cosa y una cosa es infinito, y sólo puede superarlo el acto creador. [...] El continuo y el intervalo son misteriosos, por infinitos.” Broch, H. (1965). *Acción y Conocimiento*. Tr. it. Milán 1965.p.160

³¹ *Ibid.* p.180

³² “Cuando juzgas un cuadro, ¿no lo imaginas acaso junto a otros cuadros? ¿Y no quiere decir eso que los cuadros al lado de los cuales tú colocas el que estás juzgando están fuera de todo juicio? ¿No ocurre que, esos cuadros, ya no son cuadros que deban ser valorados sino que son cuadros que tienen un determinado valor? ¿Acaso no actúas así?: tienes en la mente ciertos cuadros de los que has dejado de medir su valor; esos cuadros se han transformado en la regla con la cual juzgas los otros cuadros.” Salvo (1989) *De la pintura*. Valencia. Pre-textos. p. 46.

³³ “La maravilla es una categoría meta-histórica y se extiende hasta el final del siglo XVIII. Es definida primariamente en su sentido didáctico, como una forma de aprendizaje –un estado intermedio, sumamente particular, como una suerte de suspensión de la mente entre la ignorancia y la iluminación que marca el final del desconocimiento y el inicio del saber. Esto era, además, en este periodo, el resultado de un mingling de categorías estéticas con diferentes campos de estudio que thereafter se convirtió en una reserva exclusiva de la ciencia.” Lugli, A. “Inquiry as Collection” op. cit. pp. 109-124.

³⁴ O’Doherty, B. (1976) *The White Cube*. San Francisco. The Lapis Press.

³⁵ La narratividad museológica moderna parece haberse establecido en función de la coincidencia de diferentes fenómenos: (a) la propagación de la subjetividad burguesa en la novela decimonónica; (b) el

de las demás³⁶, justificando así la eliminación del intervalo como disponibilidad del vínculo. En nombre de la completud o la verdad, el museo simplifica, elude, evita ciertos elementos que pudieran hacer la tarea excesivamente compleja. La fábula de la historia y el archivo tienden a preferir, digamos, la claridad a la exactitud.

La fantasía romántica de una libertad sin límites -que vendría a metabolizar los excesos civilizatorios- tenderá a considerar el museo como cárcel y tanatorio en el que las obras pagan con la muerte el precio de la eternidad, quedando asociadas a un pasado muerto, reduciendo el valioso legado del pasado a un mero valor pecuniario y la historia de la cultura a un patrimonio de bienes. Pero esta visión romántica, que Benjamín comparte con Nietzsche, con Heine y tantos otros, elude la cuestión de la responsabilidad de la transmisión, que queda manifiesta en la noción de patrimonio público. Indudablemente la colección transforma su contenido, pero no menos que el flujo de acontecimientos de la vida. No es neutral, pero al menos garantiza un ecosistema más favorable que la vida cotidiana -sus intereses, sus conflictos, sus desmanes-. De hecho, muchas maravillas habrían desaparecido si no hubieran encontrado en el seno de una colección, un lugar protegido de existencia para la posteridad del usufructo. Dicho de otro modo, el museo es un ecosistema donde ciertas especies pueden garantizar su pervivencia.

El Museo es necesariamente equívoco, pues todas las voces son equivalentes. Unas u otras pueden imponerse desde sus fortalezas a uno u otro espectador, pero el cúmulo del tesoro contiene cualquier aspiración unilateral de exclusividad. En su proximidad, algo de su autonomía queda debilitada, a cambio de reforzar vínculos. Cada presencia se hace irrefutable. No hay obras superfluas. Algunas serán más brillantes, otras más herméticas, muchas incomprensibles; algunas parecerán torpes e incluso inconclusas. Pero todas forman parte de un patrimonio psicobiológico de la naturaleza y la cultura.

crecimiento y la estandarización del periodismo; (c) la fijación funcional de la organización espacial de la casa burguesa; (d) la reorganización “disciplinar” de la educación, del conocimiento y la investigación; (e) la fragmentación y mercantilización del trabajo y los procesos industriales y tecnológicos; (f) los procesos de “anormalización” de los trastornos e inadaptaciones en instituciones como hospitales, cárceles, manicomios... ; (g) la teatralización del estado-nación para el desarrollo y despliegue de la capitalización, la competición tecnológica y la violencia empresarial; y (h) el montaje masivo de nuevas ferias, exposiciones cívicas y nacionales, panoramas y otras celebraciones públicas, para el juego de la herencia nacional o étnica, y para la fabricación y puesta en acto de un “folklore”. Preziosi, D. (1994) “Modernity again: The Museum as Trompe L’Oeil”, en Brunette, P. & Wills, D. (eds) Deconstruction and the visual Arts. N.Y. Cambridge University Press. pp. 142.143

³⁶ “No me gustan demasiado los museos. Hay algunos admirables, pero ninguno es delicioso. Las ideas de clasificación, de conservación y de utilidad pública, que son justas y claras, tienen poco que ver con las delicias. [...] Me encuentro con una multitud de criaturas congeladas, cada una de las cuales exige, sin obtenerla, la inexistencia de todas las demás [...] Ante mí se desarrolla en el silencio un extraño desorden organizado. [...] ; Esta vecindad de maravillas independientes y enemigas, y más enemigas cuanto más se asemejan, es paradójico. [...] El oído no soportaría diez orquestas a la vez. El espíritu no puede seguir muchas operaciones distintas, no hay razonamientos simultáneos. Pero he aquí que el ojo [...] en el instante en que percibe, se ve obligado a admitir un retrato y una marina, una cocina y un triunfo, personajes en los estados y posturas más diversos, y no sólo esto, sino de acoger en la misma mirada armonías y formas de pintar que no son comparables [...] producciones que se devoran entre sí. [...] Pero nuestra herencia nos aplasta. El hombre moderno, extenuado por la enormidad de sus medios técnicos, se ha empobrecido por el propio exceso de sus riquezas. [...] un capital excesivo, y por tanto, inutilizable.” (Paul Valery, 1923. Cit. En M. Bolaños (ed.) 2002. La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000. Gijón. Trea.

(n-3). Museo transfinito.

“todo lo que produce la naturaleza podía ser incluido en un museo”³⁷

“O vuestra conciencia no corresponde a ningún contenido ni a ninguna mutación, o bien consiste en una perceptible porción de contenido y de mutación. Vuestro aprendizaje de la realidad se lleva a cabo literalmente mediante simientes y gotitas de percepción. intelectual e indirectamente podéis dividir las en componentes, pero en cuanto dadas inmediatamente, se presentan en su integridad, o bien no se presentan en absoluto”³⁸

El tesoro es una fantasía de infinito. Frente a la economía contable de una matematización cuantitativa (algebraico-diferencial), el tesoro público es la memoria viva de la inconmensurabilidad, de lo que no se puede contar.

Cada obra es un destello sin partes, es infinita por división. A diferencia de una máquina, en una obra no pueden distinguirse partes –formales, materiales o significativas, sin que su análisis infinitesimal no encuentre límite- y sin que su integridad desaparezca, pues es el todo el que hace a las partes³⁹. Es incorruptible, pues cualquier ensayo de descomposición analítica refleja especularmente las condiciones del análisis, generando una deconstrucción activa. La obra es una infinitud contenida en un límite (“progressus in infinitum”) y no conoce limitación de especie (“progressus in indefinitum”⁴⁰). La obra es preexistente a un análisis que no se alcanza, pero al mismo tiempo tiende a otras obras. Así, no sólo habría siempre algo más allá de lo que se ha logrado contar, sino que además hay algo a lo que no se llegará nunca, ni aún postulando la existencia de entidades límite, de obras conclusivas o definitivas. Cada obra es una incógnita más que una respuesta, una cifra de lo incontable⁴¹, más que una significación o un sentido. Es una entidad suspensiva...

Si toda colección es infinita no es por su número, siempre limitado, de obras, sino porque cada obra incluye un programa más o menos latente de incompletud, y ello a pesar de que todo lo que la convierte en obra, se dirige a confirmar que nada le falta, que nada le sobra. Esta programación de incompletud funda la naturaleza simbólica de la obra, e instituye además el campo al que pertenece. Digamos que instituye el arte al que pertenece: el arte es algo que “no tiene todo”, lo que confirma su infinitud en cada obra que admite.

La gratitud y la gratuidad remiten al grado 0 de la contabilidad, a la economnesis del regalo. Siendo las obras regalos, el museo formula una noción de infinito ligada a una razón de cero⁴². La división por nada es una cantidad indefinida, ilimitada e infinita, puesto

³⁷ Valentini (1716) “Historia Simplicium” cit. en Lugli, A. “Inquiry as Collection” op. cit. pp. 109-124.

³⁸ Whitehead. Cfr. A.N. (1969) Whitehead Process and Reality. N.Y. pág.53 op. cit. pág.84

³⁹ “es el poema el que hace las palabras” George Oppen. Cit. en Power, K. (1978) Una poética activa. Madrid. Editora Nacional. p. 88

⁴⁰ I. Kant (Dialéctica Trascendental, II, 2 secc. 8-9)

⁴¹ Incluso en la historia de la matemática, cuando un signo alude a lo inconmensurable, tiende a adoptar una cifra que posee niveles o articulaciones de lenguaje simultáneo: un nivel de tipo específico (numérico), otro nivel denotativo (icónico), otro nivel metafórico (teológico) y otro nivel simbólico (metafísico). Como el resultado de una “división por cero”, en la matemática hindú, es “ananta”, la famosa serpiente del infinito y la eternidad, que se muerde la cola, o que se dice a sí misma, que se engendra a sí misma por la boca, ligada a la figura de Ouroboros, y muy anterior a la aplicación del signo ∞ en occidente (Wallis, en 1655).

⁴² Para los matemáticos hindúes, ya en el siglo VII -tal como aparece en el Grahalahava (1558), habrá existido una formulación de la idea de infinito ligada a una razón de cero: kachheda (“la cantidad cuyo denominador es nulo”), khahara (“división por cero”). Cfr. Zellini, P.: *Breve Storia dell'infinito*. Adelphi Edizioni, S.P.A.1980.

que es imposible saber cuán grande es. Por lo demás, las grandes cifras se asocian también al resto o al vestigio tanto como al exceso y el prestigio.

El tesoro atrae por lo insondable. La incolmabilidad pasa de la obra como indefinición, al museo como transfinito⁴³: la circunstancia por la que después de cada obra hay otra (lo que definiría el sentido del arte como indefinido) se traspone a la análoga circunstancia que estipula tras una sucesión indefinida de obras cualquiera un término limitador que produce una nueva obra, y por consiguientes una infinitud innumerable a la anterior. Un museo es infinito *por suma*, pues por muchas obras que contenga, incluso aunque contengan todas las obras existentes, sigue sin completar un todo. Independientemente de su tamaño, cada museo es un incompleto etcétera. De hecho, concebido como tesoro público, sólo existe un museo, del que todos los museos serían manifestaciones parciales. De ese museo único y público, las colecciones privadas serían concesiones temporales. Es transfinito, infinito de infinitos, al que *no se puede asignar ningún tamaño*, que no se puede cuantificar. Y si la probabilidad se define como el todo en la parte, cada museo es la probabilidad misma del arte pues contiene todo el arte en los tesoros concretos que contiene. El museo evoca al arte en su inconmensurabilidad. Necesariamente lleno, pero no completo, en él hay muchas obras, muchos presentes. Es heterogéneo, heteróclito, heterodoxo. El museo es un etcétera abracadabra⁴⁴, lo incontable, “lo que no puede ser contado”...

⁴³ La noción de transfinito en Cantor es aplicada aquí al arte como serie de obras.

⁴⁴ Abracadabra, como cifra numérica, está emparentada con *asamkhyeya* (10^{140}), *abhabagamana* (10^{21}), *ababa* (10^{70}), *ahaha* (10^{77}), y otras grandes cifras de lo que no puede ser contado, de lo que es imposible de alcanzar.