

RUÏNES I COSES INÚTILS

CARLES GARRIGA
Universitat de Barcelona
cgarriga@ub.edu

RESUM

Els objectes d'art i de cultura necessiten algun context per tal de ser intel·ligibles. Quan el context es perd, l'acció de diverses institucions pot recuperar-lo, però dissortadament en les circumstàncies actuals és molt difícil un accés a la cultura políticament raonable.

PARAULES CLAU: Ruïnes, Walter Benjamin, Heidegger, cultura, art.

RUINS AND USELESS THINGS

ABSTRACT

Art and culture objects need some context in order to be intelligible. When the context is lost, the action of different institutions can recover it, but, unfortunately, in present circumstances it is very difficult an access to culture politically reasonable.

KEY WORDS: Ruins, Benjamin, Heidegger, culture, art.

A l'Agamèmnon d'Èsquil, un herald arriba a Argos. Certifica que Troia ha caigut a mans de l'aliança grega, i imagina que en el futur es recordarà com cadascun dels capitosts vencedors haurà penjat al seu casal la part que li correspon del botí de la ciutat saquejada: «conqueridors de Troia, a l'últim un estol d'argius ha clavat per als déus en llurs casals arreu de Grècia aquestes despulles, antic ornament» (Ag. 577-579 Τροίαν ἐλόντες δήποτ' Ἀργείων στόλος / θεοῖς λάφυρα ταῦτα τοῖς καθ' Ἑλλάδα / δόμοις ἐπασσάλευσαν ἀρχαῖον γάνος).¹ En el text grec, aquestes paraules són tres trímetres iàmbics que imiten la forma de les inscripcions dedicatòries; l'herald, doncs, preveu l'epigrama que haurà d'acompanyar l'exposició dels objectes arrabassats als troians, i el text, així, implica el reconeixement d'una pràctica institucionalitzada dins de la qual s'espera que els temps venidors interpretaran aquelles despulles de la mateixa manera que els contemporanis les entenen, és a dir, perquè aquests contemporanis també entenen les que els han arribat del passat; al mateix temps, exhibeix el seu caràcter ornamental, ja que simplement s'afegeix a les ofrenes sense donar cap informació addicional, que, en un context tan transparent com és el de l'exposició ritual d'objectes, seria del tot innecessària.

¹ Traducció Riba (1934, 35).

El fragment –que podria ser un poema complet– 140 V. d'Alceu² és un bell exemple de la manera com es lliga la possessió d'espolis amb la comprensió del seu significat. Aquí també els γενέθλια λάφυρα, els espolis posseïts pels clans aristocràtics, són un memorial de les antigues victòries i alhora una incitació a successives expedicions. Alceu descriu aquests objectes, probablement dipositats en un temple consagrat a Ares, enumerant les diferents peces de què es compon l'arreu d'un combatent per concloure amb una crida a la guerra, com si el mateix poema, havent invocat la presència de l'armament, obrís el camí a noves empreses bèl·liques.

Els objectes arrabassats per pillatge són, en principi, arrencats del seu lloc d'origen i per tant han perdut la seva funció original, sigui la de decoració d'una sala, la d'armar esplèndidament un guerrer, la d'objecte de culte, etc. Però quan la pràctica del pillatge és una institució en el si d'una societat estable aleshores aquells objectes passen a ser ja intercanviables, generalitzables i inscrits en un codi que els dota de significat; per això, l'herald de l'*Agamèmnon* pot tenir la confiança que en el futur perdurarà la mateixa pràctica que Alceu reconeix en les despulles arribades del passat. Aquests objectes, per tant, poden tenir sentit a condició que no s'hagi produït cap interrupció en la continuïtat institucional i cultural.

Però les coses no sempre funcionen bé. Al cant XXIII de la *Iliada*, en els funerals en honor de Patrocle, Nèstor aconsella el seu fill Antíloc sobre la manera com ha de conduir el carro en la cursa i fer el gir de la tornada. Un tronc i unes pedres, diu Nèstor, són la marca que Aquil·les ha establert per indicar on cal girar, però sap que no era aquesta la seva funció original, sinó que ἡ τευ σῆμα βροτοῖο πάλαι κατατεθνηῶτος, / ἦ τό γε νύσσα τέτυκτο ἐπὶ προτέρων ἀνθρώπων (II. XXIII 331-332) «és potser d'un caigut en temps antics el sepulcre, / o una monjoia bastida pels homes d'una era passada» (trad. Peix 1978, 497). Nèstor, tot i ser capaç sovint de conèixer històries del passat ignorades per companys

² [...] . . . [

μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος
 χάλκῳ, παῖσα δ' Ἄρηι κεκόσμηται στέγα
 λάμπραισιν κυνίασι, κατ
 τᾶν λεῦκοι κατέπερθεν ἵππιοι λόφοι 5
 νεύοισιν, κεφάλαισιν ἄν-
 δρων ἀγάλματα· χάλκῃαι δὲ πασ<σ>άλοις
 κρύπτοισιν περικείμεναι
 λάμπραι κνάμιδες, ἔρκος ἰσχύρω βέλεος,
 θόρακές τε νέω λίνω 10
 κόιλαι τε κατ' ἄσπιδες βεβλήμεναι
 παρ δὲ Χαλκίδικαι σπάθαι,
 παρ δὲ ζώματα πόλλα καὶ κυπάσσιδες.
 τῶν οὐκ ἔστι λάθεσθ' ἐπεὶ
 δὴ πρότιςτ' ὑπὰ τῶργον ἔσταμεν τόδε 15

seus més joves i inexperts, es troba que no sap decidir què havien estat aquelles restes que ara serviran de punt de demarcació. El seu dubte indica que hi ha hagut una interrupció de la continuïtat cultural o, dit d'una altra manera, el poeta de la *Ilíada* posa en boca de Nèstor la seva pròpia perplexitat i ignorància davant d'uns objectes del passat que han arribat sense transmetre informació fiable.

Quan una societat és incapaç de determinar amb claredat i sense esforç de què servia un objecte del passat, està obrint la porta a l'ús de les ruïnes. Perquè l'ús sigui complet només cal que, a més, sigui conscient de la seva incapacitat de reprendre'l o fins i tot de conèixer-lo.

Horaci era ben conscient de la necessitat imperiosa de la continuïtat cultural perquè els objectes del passat siguin compresos. Els versos decisius del famós *Exegi monumentum* són aquests: *usque ego postera / crescam laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex* (Hor. *Carm.* 3. 30. 7-9). L'objecte al qual en darrer terme es refereix Horaci, la seva pròpia poesia, ell mateix l'ha comparat, seguint una antiga tradició, a un monument, *monumentum*,³ que en el nom porta associat el concepte de 'memòria'; i el que ens està dient és que la memòria només és possible si les institucions romanes perduren. D'aquesta manera, una civilització es podria definir com el conjunt de pràctiques institucionals que serveixen per enllaçar el passat amb el futur: no és una casualitat que per regla general els conqueridors pretenguin trencar l'ànima i la voluntat dels pobles sotmesos enfosquant-los la llibertat de saber la pròpia història.

La ciutat de Roma –i l'imperi que representa– restarà així lligada al destí dels objectes que produeix, des dels tècnics als artístics, materials o immaterials. A mesura que la civilització romana va llanguint es multipliquen les restes misterioses, estranyes ja a la vida de les generacions successives. Acaba sent un tòpic literari associar la caducitat de les coses humanes a la fi d'aquella ciutat que semblava indestructible i que encara s'anomena 'eterna'. Així durant segles, i fins al XIXè, quan Chateaubriand podia escriure:

tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence. Il s'y joint en outre une idée qui console notre petitesse, en voyant que des peuples entiers, des hommes quelquefois si fameux, n'ont pu vivre cependant au delà du peu de jours assignés à notre obscurité.⁴

Segons Chateaubriand l'atracció es produeix per la identificació entre dues caducitats, la humana i la dels imperis; a més, veure com aquests, tan poderosos, han acabat sucumbint serveix de consol quan ens entristim en

³ Per a les fonts i llocs paral·lels d'aquesta i d'altres imatges sobre les quals es construeix el poema, vegeu Nisbet, Rudd (2004, 364-378).

⁴ Chateaubriand (1802, III, 163-164).

pensar que la nostra vida és limitada en el temps. No sé si els motius adduïts per Chateaubriand són intel·ligibles en termes de psicologia; més aviat crec que intenta transposar a la psicologia el tòpic literari o moral, vell de segles, que volia fer recordar la petitesa de les coses humanes tot posant com a exemple la decadència de les meravelles del passat. I d'altra banda, la generalització a tota la humanitat del sentiment és discutible, perquè l'interès per les ruïnes sembla exclusiu de la civilització europea.

Pocs anys després, Stendhal parlava de les ruïnes des d'un punt de vista ben diferent. A les *Promenades dans Rome* deia això del Coliseu i de les

restes de cet édifice immense, plus beau peut-être aujourd'hui qu'il tombe en ruines, qu'il ne le fut jamais dans toute sa splendeur, (alors ce n'était qu'un théâtre, aujourd'hui c'est le plus beau vestige du peuple romain).⁵

A diferència del que deia Chateaubriand, per Stendhal les ruïnes ja no són simplement una metàfora de la fugacitat de la vida sinó que apareixen com un objecte de bellesa en la mesura que s'hi pot contemplar l'existència d'una civilització sencera. A més, la recuperació del contacte amb la civilització del passat està lligada amb la disposició cultural del present:

à mesure que nous connaîtrons mieux l'histoire ancienne, que de rois ne trouverons-nous pas plus puissans qu'Agamemnon; que de guerriers aussi braves qu'Achille! Mais ces noms nouveaux seront pour nous sans émotions. (...)

Le Colysée est sublime pour nous, parce que c'est un vestige vivant de ces Romains dont l'histoire a occupé toute notre enfance.⁶

Dit d'una altra manera: l'ús i la retòrica de les ruïnes són un acte de voluntat, de suplència d'allò que hi manca i de reinterpretació activa del conjunt. El resultat és estètic, doncs, no només en virtut de l'efecte produït per la contemplació dels objectes sinó del caràcter dialèctic de la política de les ruïnes, que per ser preservades i interpretades han d'haver estat prèviament considerades com a objectes inanes i desarticulats.

Des de Renaixement s'havia anat consolidant la idea que el món clàssic era ja definitivament conlòs, i que per recuperar-lo calia alguna cosa més que continuar-ne l'ensenyança. Calia, per dir-ho d'alguna manera, reconstruir-lo amb les ciències i amb la filologia. L'operació es troba esplèndidament representada, com recorda Salvattore Settis,⁷ en un gravat de Joachim von Sandrart, inspirat en un dibuix de Rubens i posat com a frontispici de la seva *Iconologia deorum* del 1680. A l'esquerra, a dalt, la Mort i el Temps enderroquen els antics déus que, caiguts com estàtues rompudes, són recollits, ja a la part inferior dreta, per Mercuri, que en lliura les peces a les deesses de la Pintura i l'Escultura; més amunt, a la dreta, Hèrcules les dona a Minerva, deessa de la

⁵ Stendhal (1829, 23-24).

⁶ Stendhal (1829, 34).

⁷ Settis 2011, 730.

Intel·ligència i de les Arts. Asseguda al seu tron, té a la seva dreta, i al centre del gravat, el bust del *Poëta laureatus*, que és la imatge en la qual convergeix tot el cicle.

Fins aquí, doncs, tot en ordre. Horaci trobava la garantia del sentit de la seva obra en la continuïtat de l'imperi romà; quan l'imperi desapareix es pot reconstruir el passat a través de la ciència i de les arts, de manera que un objecte del passat pot ser recobert pels estudis de l'antiguitat i així posat de nou en relació amb els altres objectes també sotmesos a la mateixa operació de restauració. En efecte, encara avui dia la ciència de l'antiguitat és una vasta activitat primer de recontextualització de les restes que ens han pervingut i després de redistribució i conservació en les diverses institucions actuals que les acullen amb més o menys entusiasme o encert: centres d'ensenyament, museus, dipòsits, biblioteques, mercats i subhastes, plataformes de divulgació, etc. Aquelles restes antigues, arribades sense sentit ni utilitat precisos, acaben disposades i distribuïdes en contenidors que satisfan la doble necessitat d'interpretació i de preservació. Això, és clar, si les coses van bé. Però com que ni la ciència ni les disciplines humanístiques poden garantir –ni potser haurien de pretendre– que els objectes que presenten a la societat convenientment catalogats tinguin cap utilitat ni molt menys algun sentit entre els que se'ls exigeix per part de qui té el poder per fer-ho, la temptació de trobar refugi en l'objecte en si és sempre present. Se'n celebra la bellesa i l'excepcionalitat, amb la qual cosa se l'eximeix del compromís del contacte amb altres manifestacions culturals d'altres èpoques. L'ambigüitat que aquesta forma de pensament trasllada a l'apreciació d'aquells objectes va més enllà de la trivial queixa a propòsit de la utilitat de les humanitats; és una descripció de la manera com una civilització sencera es comporta en relació amb el seu passat.

Diverses fonts atribueixen al pintor Pierre Puvis de Chavannes la reflexió: “il y a quelque chose de plus beau encore qu'une belle chose: ce sont les ruines d'une belle chose”. Altres fonts l'ofereixen amb algunes petites diferències; jo l'he tret del llibre de poemes de Jeroni Zanné *Assaigs estètics*, de 1905. L'esteticització de les ruïnes es pot llegir com un símptoma més de les orientacions finals del parnassianisme vers el decadentisme simbolista, però les forces socials i culturals que hi empenyien són dignes de consideració.

En una societat com la moderna la proliferació dels objectes ha estat enorme, i ha causat un impacte formidable a l'art i, en general, a la producció cultural. Walter Benjamin, l'autor que amb més intel·ligència va observar el fenomen, ja va anotar que amb la reproductibilitat tècnica de les obres d'art decau en principi el criteri de l'autenticitat, amb la qual cosa es transforma absolutament la funció de l'art, que, per comptes de fonamentar-se en el ritual instaura la seva fonamentació en una altra praxi, la de la política.⁸ És a dir, que els objectes de

⁸ Benjamin 1974 (1936), 442: “das reproduzierte Kunstwerk ist in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks. Von der photographischen

cultura, tots, i no només els del passat, es troben mancats de context i de funció definits, i per tant ja no tenen ni un sentit obtingut sense esforç ni una utilitat reconeguda. Són, en principi, objectes inútils, que han d'entrar en el camp del polític per ser viables d'alguna manera. L'art i la cultura ja no són quelcom que ve donat sinó que ha de ser el resultat de la seva inserció en l'activitat i si cal la discussió política.

És precisament la constatació que en les societats modernes l'art ha de ser sotmès al veredict de la política el que crea els corresponents anticossos esteticitzadors –que se sumen així a la temptació esteticitzant en l'apreciació dels objectes del passat–, amb intents renovats de preservar l'art i els productes culturals de la contaminació de la realitat social immediata. El context polític i econòmic inaugurat al segle XIX amb la industrialització i la producció massiva sota criteris monetaris comporta el procés de fetitxització de les mercaderies, com va assenyalar Marx en la famosa secció quarta del capítol primer de *Das Kapital*. El fenomen el va comentar Theodor Adorno posant-lo en relació amb la cerca de l'autenticitat, ella també un fetitx, en aquest cas compensatori en resposta a la producció industrial en massa:

die Entdeckung der Echtheit als letzten Bollwerks der individualistischen Ethik ist ein Reflex der industriellen Massenproduktion. Erst indem ungezählte standardisierte Güter um des Profits willen vorspiegeln, ein Einmaliges zu sein, bildet sich als Antithese dazu, doch nach den gleichen Kriterien, die Idee des nicht zu Vervielfältigenden als des eigentlich Echten. (...) Der Trug der Echtheit geht zurück auf die bürgerliche Verblendung dem Tauschvorgang gegenüber. Echt erscheint, worauf die Waren und anderen Tauschmittel reduziert werden, Gold zumal. Wie das Gold aber wird die von seinem Feingehalt abstrahierte Echtheit zum Fetisch. Beide werden behandelt, als wären sie das Substrat, das doch in Wahrheit ein gesellschaftliches Verhältnis ist, während Gold und Echtheit gerade nur Fungibilität, die Vergleichbarkeit der Sachen ausdrücken; gerade sie sind nicht an sich, sondern für anderes. Die Unechtheit des Echten rührt daher, daß es in der vom Tausch beherrschten Gesellschaft präntendieren muß, das zu sein, wofür es einsteht, ohne es doch je sein zu können.⁹

Aplicat a l'art, el fetitx de l'autenticitat condueix a la veneració de l'obra presa com a quelcom d'essencial i a l'èmfasi ontològicador. Heidegger, que era ben conscient del fet que una obra d'art antic separada del seu entorn inicial perdia

Platte zum Beispiel ist eine Vielheit von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual ist ihre Fundierung auf eine andere Praxis getreten: nämlich ihre Fundierung auf Politik".

⁹ Adorno 1951, 294-295.

el seu caràcter,¹⁰ es va esforçar a trobar un ancoratge per a l'obra d'art que no hagués de dependre de la intrínseca inestabilitat derivada de la politització, és a dir, de la història i del caràcter efímer del moment. Per això girava els ulls amb més força que mai vers l'objecte –de fet, no només l'objecte d'art sinó qualsevol altre– a fi de remarcar la seva essencialitat:

Errichten sagt: Öffnen das Rechte im Sinne des entlang weisenden Maßes, als welches das Wesenhafte die Weisungen gibt. Warum aber ist die Aufstellung des Werkes eine weihend-rühmende Errichtung? Weil das Werk in seinem Werksein dieses fordert. Wie kommt das Werk zur Forderung einer solchen Aufstellung? Weil es selbst in seinem Werksein aufstellend ist. Was stellt das Werk als Werk auf? In-sich-aufragend eröffnet das Werk eine Welt und hält diese im waltenden Verbleib.¹¹

No cal comentar com aquest *Errichten* 'erigir' és del tot aliè al *Exegi monumentum* horacià.

Per il·lustrar la seva idea, Heidegger presentava diferents exemples. El primer, que és el més famós, és el del calçat de la camperola de Van Gogh, sobre el qual va escriure notòriament Derrida. Més endavant hi ha tres exemples més, on es veu bé la manera de pensar de Heidegger. Un temple, una estàtua i, com no podia ser altrament, la tragèdia grega: en tots tres hi ha un replegament de l'obra en si mateixa, una essencialització que estalvia el significat i una immediatesa que els ve de la seva originarietat:

der Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst. Diese Sicht bleibt so lange offen, als das Werk ein Werk ist, so lange als der Gott nicht aus ihm geflohen. So steht es auch mit dem Bildwerk des Gottes, das ihm der Sieger im Kampfspiel weiht. Es ist kein Abbild, damit man an ihm leichter zur Kenntnis nehme, wie der Gott aussieht, aber es ist ein Werk, das den Gott selbst anwesen läßt und so der Gott selbst *ist*. Dasselbe gilt vom Sprachwerk. In der Tragödie wird nichts auf- und vorgeführt, sondern der Kampf der neuen Götter gegen die alten wird gekämpft. Indem das Sprachwerk im Sagen des Volkes aufsteht, redet es nicht über diesen Kampf, sondern verwandelt das Sagen des Volkes dahin, daß jetzt jedes wesentliche Wort diesen Kampf führt und zur Entscheidung stellt, was

¹⁰ Heidegger 1984 [1935 / 36], 30: «Weltentzug und Weltzerfall sind nie 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 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».

¹¹ Heidegger 1984 [1935 / 36], 33.

heilig ist und was unheilig, was groß und was klein, was wacker und was feig, was edel und was flüchtig, was Herr und was Knecht.¹²

El llenguatge pompós¹³ no ens ha de fer distreure del realment important. El temple, l'estàtua i la tragèdia són els tres objectes emblemàtics de la civilització antiga passada convenientment per la poderosa ideologització de l'idealisme. Segons aquesta perspectiva, tots tres són ens essencials per ells mateixos, autònoms, només expressió d'una apertura del món lliurada pura a la mirada humana. Naturalment, un punt de vista com aquest s'aproxima a la fetitxització de l'obra d'art; i sembla com si Heidegger, tot i haver constatat que els objectes de l'antiguitat han perdut el seu moment –la qual cosa hauria de portar raonablement a fonamentar l'art en la política una vegada que se n'ha perdut la funció original– hagués decidit esteticitzar-los revestint-los d'un blindatge retòric.

Heidegger posa un èmfasi especial en la 'naturalitat' de l'entorn del temple; encara més: associa el temple amb la *phúsis*, una 'natura', però, molt diferent de la dels grecs. No la relaciona, com seria correcte, amb la noció de creixement i de procés evolutiu sinó amb el concepte de l'aparició de l'essència de les coses; d'aquesta manera, la *phúsis* és definida com allò en què els humans edifiquen la seva llar, és a dir, la *terra*, entenent per 'terra' un espai on s'erigeixen sòlides les realitats essencials: es compèn així que Heidegger situï el temple damunt d'una base rocallosa, com si volgués posar èmfasi en la seva immobilitat i d'aquesta manera allunyar-lo de qualsevol possibilitat d'inserir-lo en la variabilitat de les activitats humanes.

La voluntat de 'naturalitzar' l'art és remissiu, encara que amb propòsit molt diferent, del conegut pensament de Goethe «jedes gute und schlechte Kunstwerk, sobald es entstanden ist, gehört zur Natur. Die Antike gehört zur Natur, und zwar, wenn sie anspricht, zur natürlichsten Natur, und diese edle Natur sollen wir nicht studieren, aber die gemeine!»;¹⁴ ell, amb aquesta reflexió, pretenia superar els problemes derivats de la doctrina del *beau idéal*, que oposava realisme i idealisme, natura i intel·lecte. L'art, per Goethe, és una forma de Natura, de la natura més 'natural', i per tant forma part de la realitat; és més, l'art clàssic és l'expressió més noble de la realitat natural. Erwin Panofsky comentava aquest pensament de Goethe posant com a exemples típics de l'art antic alguns monuments excepcionals, com el temple d'Olímpia, el Partenó, el Mausoleu i l'altar de Pèrgam: «if we are careful to limit our conception of classical art to those of its manifestations which we are wont to consider as 'classical' in the narrower sense of the term (roughly speaking, its

¹² Heidegger 1984 [1935 / 36], 32.

¹³ Recordem que no gaires anys més tard al 1964, Theodor Adorno va escriure *El jargó de l'autenticitat (Jargon der Eigentlichkeit)* a propòsit sobretot de la manera sovint vàcua que Heidegger tenia d'expressar-se.

¹⁴ Goethe 1960, 636.

manifestations from the Temple of Olympia and the Parthenon to the Mausoleum and the Altar of Pergamon, and everything dependent thereon), we can well understand and, to a degree, accept what Goethe had in mind».¹⁵ Entenc que el decisiu és l'especificació que Panofsky aplica a la relació dels monuments: «everything dependent thereon»: no són els monuments sols en ells mateixos sinó que s'hi afegeix 'tot el que en depèn'. En depèn, sobretot, el cúmul d'imatges, d'experiència, de cultura, en suma el conjunt de pràctiques educacionals que construeixen històricament el concepte d'art clàssic i, en general, d'art. Més o menys com deia Stendhal, que trobava evident que el significat del Coliseu estigués lligat amb el de la història de Roma tal com l'havia estudiada des que era un infant.

Entre l'esteticització heideggeriana i la voluntat de contextualització dels objectes de cultura els estudiosos generalment es declaren partidaris fervorosos de la segona opció. És natural, si es té en compte que el mateix fet d'estudiar ja porta amb ell la pràctica de posar en relació uns objectes amb altres, de conèixer-ne la història i de catalogar-los adequadament. Es tracta, en fi, de col·leccionar-los d'alguna manera, és a dir, de fer-ne grups i de preservar-los. El mecanisme, efectivament, pot ser semblant al de la col·lecció, tal com explica Hartmut Böhme:

however insignificant things might be, as part of the collection they are more than just themselves. They 'acquire' a place in the series and chains, ideas and affinities, constellations and connections where they are located. They are thus no longer individual things, but 'collector's items'. This alone is a surplus value that things gain the moment they become elements placed in an ensemble. Whenever the collector 'shows' his things, he uses the "occasion" to remind himself where the things originated from. It is not just "his object but also [...] its entire past" that is important to the collector (Benjamin 1927–1940/ 1999, 207). In the orchestrated scene of 'showing', of talking, looking, touching, turning over, swapping, story telling; beneath this exoteric layer formed by accepted etiquette in the hospitable culture of collectors, is an esoteric layer of memorial. The objects are not only collector's items, but become media too: they are the material 'mediators' of memory. As Goethe writes, "the originators of the gifts rise repeatedly before the imagination". They are therefore the media of making present, of imagination. Thus things that appear dead acquire "a life", through which the present moment is "elevated and enriched". This exactly is the museum's function.¹⁶

¹⁵ Panofsky 1955, 267.

¹⁶ Böhme 2014, 288. La citació de Goethe és de *Dichtung und Wahrheit* (Goethe 1948, IX, 412 «die Urheber der Gaben steigen wiederholt vor der Einbildungskraft hervor»); la de Benjamin és de Benjamin 1991, 274 «nicht nur sein Objekt sondern auch dessen ganze Vergangenheit».

Aquesta reflexió es troba dins del capítol "Inalienable things: collections, museums, memory" (Böhme 2014, 279-295). Böhme s'hi esforça a separar el col·leccionisme dels comportaments fetixístics –el fetixisme del consum necessita ignorar el passat dels objectes– (Böhme 2014, 289: «the fetishism of consumption can only speak by silencing the past»), però també és veritat que l'esforç per construir una permanència per sobre del pas del temps i per donar sentit als objectes aveïna el col·leccionisme i el fetixisme: «fetishism and the cult form of the collection, which envelop the collected things in aura and meaning, are the attempt to artificially, ritually construct permanence in spite of passing time, and a focus which allows mental reflection in spite of fragmenting space» (Böhme 2014, 292).

Si, malgrat tot, no sembla apropiat al caràcter i a la funció dels estudiosos ignorar les sèries de significació en què es constitueixen els objectes d'estudi –en realitat també l'estudiant col·lecciona: cf. Benjamin 1991, 278: «das Sammeln ist ein Urphänomen des Studiums: der Student sammelt Wissen»–, el patrimoni cultural passat i present només es pot fer socialment visible com al resultat de la intervenció d'especialistes i d'institucions. Que aquest sigui un estat de coses acceptable i que els resultats es corresponguin amb els desitjos és, també, un fet de política, que, almenys imaginàriament, es pot orientar de diferents maneres; però la producció i la presentació es van mantenint, encara que sigui per la inèrcia que dona l'hàbit.

Només hi ha el detall, potser inquietant, que la formació i el consum d'aquests productes es troben molt allunyats l'una de l'altre. Com deia encara Walter Benjamin, entre un museu –i podríem dir qualsevol altra institució de cultura com les que he esmentat més amunt: centres d'ensenyament, dipòsits, biblioteques, mercats i subhastes, plataformes de divulgació, etc.– i un gran magatzem hi ha el bazar com a terme de mediació; i les obres aplegades al museu s'ofereixen al visitant d'una manera que aquest creu que li'n toca una part.¹⁷ Quan el destinatari de cultura no té accés al sentit d'allò que rep perquè només se li reconeix la condició de consumidor és comprensible que, en un context de mercantilització sense límits, cregui que no té cap més dret intel·lectual i moral llevat del de consumir la cultura en relació directa i única amb els seus propis ingressos monetaris.

¹⁷ Benjamin 1991, 522: «es gibt Beziehungen zwischen Warenhaus und Museum, zwischen den <en> der Bazar ein vermittelndes Glied schafft. Die Massierung der Kunstwerke im Museum nähert sie den Waren an, die, wo sie sich dem Passanten in Massen darbieten, die Vorstellung in ihm wecken, auch auf ihn müsse ein Anteil daran entfallen».

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. (1951), "Goldprobe", a *Minima Moralia*, Frankfurt am Main, 287-295.
- BENJAMIN, W. (1974 [1936]), "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)", a Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (edd.) *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I, 1*, Frankfurt am Main, 431-469.
- BENJAMIN, W. (1991 [1928-1929, 1934-1940]), "Der Sammler", a Rolf Tiedemann (ed.) *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften V, 1 (Das Passagen-Werk)*, Frankfurt am Main.
- BÖHME, H. (2014 [ed. alemanya 2006]), *Fetishism and Culture*, Berlin-Boston.
- CHATEAUBRIAND, F.R. (1802), *Le génie du Christianisme*, París.
- GOETHE, J. W. VON (1948 sg.) *Hamburger Ausgabe*, Band 9, Hamburg.
- GOETHE, J. W. VON (1960 sg.) *Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen* [Band 17-22], Band 18, Berlín.
- HEIDEGGER, M. (1977 [1935-1936]), "Der Ursprung des Kunstwerkes", a *Holzwege, Gesamtausgabe V*, Frankfurt am Main, 7-68.
- NISBET, R. G. M., RUDD, N. (2004), *Horace: Odes. Book III*, Oxford.
- PANOFSKY, E. (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y.
- RIBA, C. (1934), *Èsquil. Tragèdies III. Orestea*, Barcelona.
- SETTIS, S. (2011), "Nécessité des ruines: les enjeux du classique", *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 18: 5-6, 717-740.
- STENDHAL [HENRI BEYLE] (1829), *Promenades dans Rome*, Paris.