

El sorgiment de nous relats als museus a partir del fenomen del *Transhistorical Curating*.

Una aproximació als conceptes d'història, anacronisme,
transhistoricitat i imatge.

Autora: Laura Pera Català

Universitat de Barcelona

Tutor: Dr. Josep Casals Navas

Treball de Fi de Grau

Curs 2020-2021

Grau d'Història de l'Art

Sabemos bien que el pasado no es un precioso tesoro en un museo, sino que se alcanza únicamente por el presente.

–Walter Benjamin (1923)¹.

¹ CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015, p. 979.

Agraïments.

Aquest treball no hauria estat possible sense el suport d'amics i familiars que han sigut al meu costat, als qui dedico les línies següents.

Gràcies a la meua família, per ser-hi sempre, animant-me a continuar i a fer el que fos per garantir que dugués a terme aquesta recerca.

Gràcies al Waylen, qui tot i viure aquesta experiència des de la barrera lingüística, ha fet tots els possibles per donar-me suport i afecte quan més ho necessitava.

Gràcies al Pol, un gran amic sense qui aquest tema no s'hagués desenvolupat mai en un Treball de Fi de Grau, i el millor company per visitar algunes de les exposicions que han marcat el fil conductor de la recerca.

Gràcies a la Sònia, al Martí i a l'Ana per encoratjar-me a seguir endavant i pel seu suport incondicional.

Gràcies al Josep Casals per la seva paciència i suport en aquest projecte des del principi.

Abstract.

La pràctica del *Transhistorical Curating* té per objectiu tractar les obres d'art d'una col·lecció sense cenyir-les a un marc cronològic específic i explorar-les transcendent els límits històrics que la història de l'art pot imposar com a disciplina.

Aquest Treball de Fi de Grau pretén explorar aquest fenomen d'actualitat, present en diversos museus arreu d'Europa, sobretot a partir de connectar-lo al pensament de Walter Benjamin i d'Aby Warburg. S'intentarà aprofundir en figures com la del Drapaire i el Flâneur, presents en l'obra benjaminiana, així com explorar els conceptes d'història i anacronisme a partir de la lectura, també, de Georges Didi-Huberman.

Consegüentment, per a la recerca s'intentarà relacionar i connectar aquest recolliment d'idees amb el *Transhistorical Curating*.

Índex.

Presentació	Pàg. 6.
Justificació de la temàtica	Pàg. 6.
Objectius	Pàg. 7.
Metodologia	Pàg. 7.
Bloc I: Una aproximació a la imatge i a una història de l'art d'anacronismes.	Pàg. 9.
1. La història de l'art comença almenys dues vegades.	Pàg. 9.
2. La història de l'art com a disciplina anacrònica.	Pàg. 12.
2.1. La imatge com a centre neuràlgic del trencaclosques del temps.	Pàg. 12.
3. Una història de l'art de <i>supervivències</i> i <i>pathosformeln</i>.	Pàg. 19.
3.1. <i>Atlas Mnemosyne</i> .	Pàg. 19.
4. Una història de l'art de vestigis.	Pàg. 24.
4.1. Història, Temps i Muntatge.	Pàg. 24.
4.2. L'historiador com a Drapaire.	Pàg. 27.
Bloc II: Nous relats als museus: l'auge del <i>Transhistorical Curating</i>.	Pàg. 31.
1. Apunts terminològics.	Pàg. 31.
2. El Museu Transhistòric.	Pàg. 35.
3. La pràctica transhistòrica en col·leccions permanents i exposicions temporals.	Pàg. 36.
3.1. Un cas local: el Museu Nacional d'Art de Catalunya.	Pàg. 41.
3.1.1. <i>Diàlegs Intrusos</i> .	Pàg. 42.
3.2. Un cas europeu: el Kunsthistorisches Museum de Viena.	Pàg. 43.
Conclusions	Pàg. 49.
Bibliografia	Pàg. 51.

Presentació.

Justificació de la temàtica.

L'objecte d'estudi d'aquest treball sorgeix de l'interès personal per la curadoria i la museologia, així com de la voluntat de comprendre i conèixer millor el pensament d'autors com Walter Benjamin i Aby Warburg.

La curiositat i determinació per basar aquesta primera aproximació al fenomen del *Transhistorical Curating* és fruit de l'experiència personal visitant diversos museus europeus. Els anys previs a l'obertura al Museu Nacional de Catalunya de l'ala de Renaixement i Barroc –organitzada amb criteris adjacents a la transhistoricitat–, algunes institucions europees ja havien començat a capgirar les seves col·leccions permanents.

L'assistència a museus com el Boijmans van Beuningen (Rotterdam, Països Baixos) i el Kunsthistorisches Museum (Viena, Àustria) va ser catapultadora d'una voluntat per entendre millor què comportava anacronitzar la disposició de les peces d'una col·lecció permanent a les sales de les institucions. Alhora, la compareixença a una sèrie de conferències sobre *Nous Relats als museus*, promogudes per la voluntat de Josep Serra i Villalba d'atorgar una mirada innovadora a les exposicions permanents, va potenciar la idea que el fenomen transhistòric s'anava establint com a tendència a diverses institucions europees.

La consciència de l'existència d'aquestes pràctiques a l'inici no anava més enllà de l'experiència, fins que les assignatures del Grau «Teoria de l'Art» i «Història de l'Estètica Moderna i Contemporània» van col·laborar a complementar la museografia amb un corpus teòric. Les nocions del pensament de Walter Benjamin, Theodor Adorno i Aby Warburg eren properes gràcies a l'estudi del Grau de Comunicació i Indústries Culturals de la Universitat de Barcelona. Tanmateix, les assignatures d'estètica i teoria de l'art van procurar un rerefons molt més sòlid de les disciplines, així com l'apropament a unes figures clau per al fenomen transhistòric: el Flâneur i el Drapaire.

El *Transhistorical Curating* no té –encara– un corpus teòric consistent, com es fa palès a *The Transhistorical Museum*, un volum en el qual hi intervenen els professionals de referència que han dut a terme aquesta pràctica curatorial. Tanmateix, les reflexions que aquesta temàtica comporta sobre com es conceben la imatge, l'obra d'art, el temps i la història, són de gran interès, sobretot tenint en compte el ritme dinàmic de la societat actual i la constant reflexió –des d'organitzacions de referència com l'ICOM– sobre què s'entén per museu actualment i quin rol desenvolupa en la societat.

Objectius.

Aquest treball té per finalitat poder establir un pont de connexió entre algunes idees estètiques de Walter Benjamin i Aby Warburg –complementades pels estudis de Georges Didi-Huberman– i la pràctica del *Transhistorical Curating*.

El llibre *The Transhistorical Museum* actua com a un cert estat de la qüestió pel que fa al corpus teòric lligat a aquesta pràctica curatorial. Des de reflexions sobre el mateix concepte de «transhistoricitat» fins a l'anàlisi de què comporta establir un model no basat en la jerarquia i classificació tradicionals del model d'història de l'art noucentista.

Molts dels professionals que intervenen en aquest volum ja prenen per referència a Aby Warburg i l'*Atlas Mnemosyne*, un projecte que ressona força amb les premisses de moment establertes per a la pràctica del *Transhistorical Curating*. Alhora, també es poden trobar lligams amb algunes idees de Walter Benjamin sobre la història, concretament la seva conformació a partir de vestigis.

Un primer objectiu d'aquest treball és poder aprofundir en el pensament dels autors mencionats per tal de marcar un estat de la qüestió sobre conceptes com imatge, temps, anacronisme, història, transhistoricitat. Seguidament, també s'intentarà poder aportar tals idees a les ja plantejades per professionals actuals sobre el *Transhistorical Curating*, tot reflexionant sobre les conseqüències de dur a terme determinada pràctica.

Metodologia.

Prenent de referència els objectius marcats, l'estructura del treball consta de dos blocs: el primer, dedicat al recolliment de les idees estètiques sobre la imatge, la història i el temps; el segon, destinat a l'anàlisi de la pràctica del *Transhistorical Curating* amb la finalitat d'establir una connexió amb els conceptes del primer bloc.

Així doncs, el procediment d'estudi per al primer bloc ha consistit a la lectura d'obres clau de Walter Benjamin –*Sobre el concepte d'història*; la *PassagenWerk*– i Aby Warburg –*Atlas Mnemosyne*–, a partir de les interpretacions i anàlisis de Georges Didi-Huberman –*Ante el tiempo*, *La imagen superviviente*, *La imagen mariposa*. Les idees extretes s'han complementat amb el pensament d'altres autors de referència com Giorgio Agamben, George Kubler, André Malraux i John Berger, entre d'altres.

El segon bloc s'ha configurat a partir de considerar *The Transhistorical Museum* com a centre neuràlgic i estat de la qüestió sobre aquesta pràctica curatorial. Les principals idees i reflexions recollides al volum s'han vinculat a exemples reals d'exposicions temporals i col·leccions permanents de diverses institucions europees –a la majoria de les quals s'hi ha assistit

presencialment–, que també han servit de referència per establir el pont amb les reflexions estètiques de Walter Benjamin i Aby Warburg.

Bloc I: Una aproximació a la imatge i a una història de l'art d'anacronismes.

1. La història de l'art comença almenys dues vegades.

La publicació de *Les Vides* de Giorgio Vasari (1550) marca un inici de la història de l'art²: configura un discurs construït a partir del desenvolupament successiu de diverses edats –les *maniere* primera, segona i tercera³. Dos segles més endavant, Johann Joachim Winckelmann presenta un «segon inici» de la disciplina a partir d'un discurs modern que va més enllà de la *crònica* pliniana i vasariana⁴: desenvolupa un mètode històric, pel qual l'historiador analitza, classifica, aproxima i compara els seus objectes d'estudi. Aquesta metodologia comporta l'establiment d'analogies i, per tant, de successions. És a partir d'aquests sistemes, que la història de l'art esdevé una anàlisi cronològica dels temps⁵.

L'obra de Winckelmann està dedicada a l'art de l'Antiguitat, concebut com un passat remot que no pot retornar. Aquesta perspectiva implica que la funció de l'historiador és mirar enrere, cap al passat, convertint la història de l'art en una disciplina que comença quan l'objecte es dona per mort, i que per tant, no en tindrà en compte les seves supervivències. Conseqüentment, l'historiador modern evoca el passat, treballant en un sistema limitat pels pols de la grandesa i la decadència.

Aquest sistema sembla haver arrelat en l'estudi de la disciplina al llarg dels segles. Tanmateix, aproximadament al segle XX, podem considerar alguns autors que no combreguen amb aquest model. George Kubler, a *La Configuración del Tiempo*, exposa com la classificació de les obres d'art per part de l'historiador en escoles i estils és purament il·lusori, ja que significa imposar un denominador comú entre els objectes i els artistes analitzats. En canvi, proposa considerar que no hi ha limitacions cronològiques perquè el tret comú de les obres pot configurar-se en temps i localitzacions diverses⁶.

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015, pp. 102-103.

³ CHECA, Fernando. «La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)» A: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2019, p. 139 (pp. 135 - 154).

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2018, pp. 10-11.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ KUBLER, George. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988, pp. 58-62.

La reflexió de Kubler no roman allunyada de la de Walter Benjamin al *Libro de los Pasajes*, on medita sobre la història, les heterocronies, l'obra d'art i el mètode dialectal⁷; o del pensament d'Aby Warburg, qui concep el seu *Bilderatlas* com una exploració de les supervivències dels vestigis de l'Antiguitat en el Quattrocento italià i el Renaixement dels països nòrdics.

André Malraux, a *El Museo Imaginario*, ja planteja una història de l'art alternativa a partir d'allunyar-se de les genealogies pròpies de la disciplina i establir noves analogies basades en la manipulació de les imatges. Una de les qüestions centrals que planteja Malraux rau en la construcció de nous relats gràcies a les diverses possibilitats de visualització que ofereix la fotografia. Els punts de vista proporcionats per aquesta pràctica i l'auge de la reproductibilitat tècnica –tal com ja havia promulgat Benjamin en el seu famós escrit⁸– propicia una revisió del cànon establert, així com un qüestionament dels estils i escoles fixats per la història de l'art⁹.

Aquest nou paradigma no deixa de tenir un lligam amb la reflexió sobre els *modes de visualització*, tal com estudiaria John Berger al mediàtic programa televisiu *Ways of Seeing*, que després es publicaria en format d'assaig¹⁰. El discurs de Berger, a part de posar en diàleg tota una sèrie d'imatges d'obres separades temporalment, posa èmfasi en *qui* observa, en l'espectador, tal com faran la majoria de professionals que han col·laborat a *The Transhistorical Museum*.

Autors com Georges Didi-Huberman es proposen realitzar un estudi crític sobre com la disciplina de la història de l'art ha utilitzat els models de temps¹¹. En comptes de pensar que la tasca de l'historiador de l'art és estudiar els objectes, es dedica a investigar les relacions entre els objectes per tal d'atorgar-los significat¹². Es tracta de col·locar la imatge al centre de la història, per tal de fer una anàlisi de les diferencials de temps que hi són presents en cadascuna, raó per la qual és necessari abandonar el mètode d'estudi que respon a l'artista i el seu temps.

Aquest apropament a la disciplina comporta un canvi de paradigma pel que fa a les concepcions d'art i temps, que alhora és causa d'una interpretació diferent sobre la relació entre passat i present. Josep Casals ho demostra a *Constelación de Pasaje*, una obra que –tal com indica el seu títol–, col·loca la imatge –i el cinema– al centre per tal de configurar-se com una sèrie de multiplicitats relacionals entre diversos punts d'ancoratge, a tall d'una constel·lació. Conseqüentment, el contingut de l'obra no és contingent a un sol marc ni se supedita a una linealitat

⁷ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2017, p. 475 ([N 9, 6]).

⁸ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.

⁹ MALRAUX, André. *El Museo Imaginario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017, p. 13.

¹⁰ BERGER, John. *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, p. 35.

¹² *Ibid.*, p. 101.

cronològica, tractant temes afins a la història de l'art, però a partir de juxtaposicions i connexions que s'estableixen des dels salts i les discontinuïtats¹³.

En definitiva, la reflexió principal d'aquest treball rau a plantejar si la història de l'art és una disciplina anacrònica¹⁴, en quina és la relació que la imatge estableix entre el temps i la història, i quines conseqüències això genera per la disciplina de la història de l'art, així com per la pràctica curatorial. A continuació examinarem què s'entén exactament per anacronisme, així com el trencament que el seu model temporal suposa davant els sistemes de temps més habituals a la història de l'art.

¹³ CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje...op.cit.*, pp. 9-10.

¹⁴ Ens referim a «anacrònic» com a un model de temps complex, tal com s'analitzarà al llarg de tot el Bloc I d'aquest treball. En cap cas utilitzem el terme de forma pejorativa.

2. La història de l'art com a disciplina anacrònica.

L'anacronisme sorgeix de la relació entre imatge i història: fer història implica remuntar-se al passat, utilitzant els coneixements que un té en el present.¹⁵ S'accepta que l'historiador projecti el seu present en la seva construcció de l'objecte passat. Benjamin, precisament, considera que aquest fenomen és el motiu pel qual es fa impossible una «exposició contínua de la història»¹⁶. Per tant, fer història és fer anacronisme.

Elaborar un discurs històric és un procés que depèn de la memòria, és a dir, d'un muntatge impur del temps, ja que la disciplina depèn d'una organització no científica¹⁷. La memòria utilitza una forma de muntatge anacrònic per entreteixir el temps, un mètode que se sosté en l'inconscient¹⁸. Aquest sistema sobre els models de temps és, en el fons, una *obertura a la història*, ja que l'establiment d'un model històric no eucrònic i, consegüentment, ple d'heterocronies, comporta una nova comprensió respecte a l'obra d'art. Concretament, l'obertura a la història que l'anacronisme facilita és possible gràcies a una resignificació de la imatge, que se situa al bell mig d'un corpus teòric dedicat al temps.

2.1. La imatge com a centre neuràlgic del trencaclosques del temps.

Seguint el pensament de Walter Benjamin i d'Aby Warburg, així com de Didi-Huberman, considerem l'obra d'art no com un objecte tancat sobre la mateixa història, sinó com un punt de trobada dinàmic d'instàncies històriques heterogènies¹⁹. A continuació explorarem la imatge segons l'entenien Aby Warburg, Walter Benjamin i Didi-Huberman, per tal de, posteriorment, desenvolupar una anàlisi de les supervivències –pel que fa a Warburg– i del temps, el muntatge i la història pel que fa a Benjamin.

Davant d'una imatge, el present i el passat no deixen de reconfigurar-se. Una imatge ens sobreviurà: nosaltres som transitoris i ella és permanent, per això té més memòria que qui l'observa²⁰. Tal com afirmava André Malraux, «Las obras de arte resucitan en nuestro entorno artístico, no en el suyo»²¹.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, p. 55.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes...op.cit.*, p. 473 ([N 7a, 2]).

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, p. 59.

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...op.cit.*, p. 44.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, p. 32.

²¹ MALRAUX, André. *El Museo Imaginario...op.cit.*, p. 13.

Que les imatges tinguin la capacitat d'emergir en el present provoca un qüestionament del mètode tradicional de la història de l'art, que és incapaç d'explicar aquest fenomen²².

Aby Warburg, al llarg de tota la seva obra, descompon la història de l'art vasariana i winckelmanniana perquè substitueix el model natural dels cicles entre la grandesa i la decadència – un model *biogràfic*, en termes kuberians²³– per un model cultural. Els temps ja no s'expressen de forma lineal, sinó com a rizoma –en termes de Deleuze. Es tracta d'un model fantasmal en tant que els temps s'expressen per supervivències (*Nachleben*) i per reaparicions de les formes (*Pathosformel*): un procés de transmissió de formes que no ha de ser pensat cronològicament, sinó acronològicament²⁴.

Alhora, el que proposa Warburg és un model simptomàtic: l'esdevenir de les formes sorgeix d'un conjunt de processos tensos. Les imatges tindran un caràcter de supervivència i per tant, defugen de qualsevol finalitat eucrònica²⁵: Warburg no desenvolupa cap sistema que s'adhereixi a la concepció lineal de la història –fet que criticava i rebutjava del model de Winckelmann. Warburg planteja una ciència de la imatge més enllà de qualsevol simplificació estètica-formal, historio-cronològica o iconogràfica, essent *Mnemosyne* una sèrie de constel·lacions que té per centre l'exploració de la imatge, independentment de si es tracta de *high art* o *low art*²⁶. Aquesta relativització de les distàncies entre arts «majors» i «menors» també és present en l'obra de Malraux, en el seu cas catapultada pels muntatges diversos que ofería la fotografia i la separació de l'obra de la seva funció o, en aquest cas, de l'obra i de la seva imatge²⁷.

Warburg estava especialment interessat a explorar les imatges a partir de les supervivències de l'Antiguitat en obres del Renaixement, tal com es fa palès en la seva interpretació de la *nimfa* de Ghirlandaio²⁸. Domenico de Piacenza, al tractat *De la arte di ballare et danzare* (segle XV), explora

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, p. 34.

²³ KUBLER, George. *La configuración del tiempo...op.cit.*, p. 194.

²⁴ CHECA, Fernando. «La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)»...*op.cit.*, p. 139 (pp. 135 - 154).

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...op.cit.*, pp. 24-26.

²⁶ CHECA, Fernando. «La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)»...*op.cit.*, p. 154 (pp. 135 - 154).

²⁷ MALRAUX, André. *El Museo Imaginario...op.cit.*, p. 23.

²⁸ A mode d'exemple, Warburg i Jolles interpreten la figura femenina de l'obra religiosa de Domenico Ghirlandaio, *Naixement de Sant Joan Baptista* a la capella Tornabuoni del cor de l'església de Santa Maria Novella a Florència, com una nimfa, de caràcter pagà. Aquesta identificació mostra des de quina perspectiva Warburg explorava les supervivències de les *Pathosformeln* antigues en el Renaixement. Vegeu: CHECA, Fernando. «La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)»...*op.cit.*, p. 147 (pp. 135 - 154).

la relació entre el temps i les imatges. Utilitza el terme *fantasmata* per descriure una aturada plena de tensió entre dos moviments que hi permet la concentració de tota una sèrie coreogràfica²⁹. La concepció warburgiana de la imatge com a *Pathosformel* és força semblant a la de la *fantasmata*³⁰ en el sentit que concep la nimfa com l'encarnació del moviment i n'emfasitza la seva gestualitat i vitalitat –termes que podem lligar amb una dansa coreografiada³¹–, però també per ser, com afirma Agamben, la imatge de la imatge, el *Pathosformel* transmès al llarg de generacions³².

Aquesta noció del *Pathosformel* es pot trobar, per exemple, a la placa 46 de l'*Atlas Mnemosyne*. Warburg hi situa aproximadament vint-i-sis imatges on apareix la figura femenina de la nimfa, però sense cap ànim de determinar quina d'elles és la real, ni de reduir la nimfa a un arquetip. Per Warburg, cap de les imatges és l'original, ni cap és una còpia.

En el seu tractat sobre esperits elementals, Paracels reflexiona sobre la figura de la nimfa. Considera que aquestes criatures no tenen ànima –per la qual cosa no són considerades humans ni animals– però tampoc són esperits pròpiament perquè tenen cos. Ara bé, les nimfes poden obtenir una ànima a partir d'establir relacions sexuals amb humans. Són creades en referència als homes, no a imatge de Déu, constituint així un *imago* d'aquests. Com a ombres, acompanyen els mortals i desitgen allò del que són imatge. És només en el retrobament amb l'home, que adquireixen vida. La relació entre els homes i les nimfes és anàloga a la relació entre els homes i les seves imatges³³.

La nimfa warburgiana desplaça la imatge a un pla històric i col·lectiu, rescatant la interpretació que Dante realitza a *De Monarchia* sobre l'averroisme. Si l'home es defineix per la seva possibilitat de pensar, aquesta acció no pot ser duta a terme a càrrec individual, sinó que es necessita una multitud a través de l'espai i el temps. Conseqüentment, treballar amb imatges és explorar la transició del que és individual al que és col·lectiu³⁴.

Les imatges són un element històric, però tenint en compte la concepció benjaminiana sobre la vida i la història, les imatges també estan vives. Segons Paracels, les nimfes no tenen ànima –no estan *vives*– però l'aconsegueixen només quan un subjecte –un home– hi intervé. En el transcurs de la història les imatges esdevenen fantasmes que retenen els homes: d'aquí que Warburg es refereixi al seu atlas com a «històries de fantasmes per a adults». La historiografia proposada per Warburg

²⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 14.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

³¹ CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje...op.cit.*, p. 260; pp. 717-718.

³² AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas...op.cit.*, p. 52.

³³ *Ibid.*, p. 40-44.

³⁴ *Ibid.*, pp. 50-51.

explora la tradició i la memòria de les imatges, però també l'intent de la humanitat d'alliberar-se d'aquests espectres³⁵.

Walter Benjamin també resignifica la imatge, però a partir dels termes *origen* i *història*: es planteja la *història* com a *origen*. Aquest no es concep com a *font* –en termes convencionals dins la història de l'art, és a dir, com allò que roman per sobre de tot i que ho precedeix–, sinó com a *remolí* present en cada objecte històric, el qual pot aparèixer en qualsevol moment i interrompre el curs del riu³⁶.

Proposa una història de l'art que abandoni la idea de gènesi i es posicioni a banda de l'origen: assolir una disciplina que tingui en compte els remolins i que sobrevingui el relat històric, que forgi nous llindars teòrics³⁷. Benjamin considera que el moment de revelació històrica es produeix precisament quan apareix com a articulació dialèctica: en un plec entre el somni i el despertar³⁸. Casualment, la que inicia aquest despertar és la imatge. Per això la història de l'art torna a començar, perquè la imatge en forma el seu centre neuràlgic, en el nucli originari del procés històric, i no té una posició fixa en la història, sinó que es mou.

Alhora, el *despertar* psíquic requereix un llindar, pensat en aquest context com una dialèctica de la imatge que permet el desplegament d'una constel·lació, fenomen sobre el qual l'historiador està obligat a parar-hi atenció³⁹. La imatge és –en Benjamin– l'inici de cada presentació de la història⁴⁰ perquè és dialèctica, i per tant, presenta una tensió: té poder, però també és fràgil, ja que la seva força rau en la dicotomia del moment de col·lisió, en què els temps xoquen i com a conseqüència es disgreguen.

Georges Didi-Huberman, a *La imagen mariposa* explora el concepte d'imatge utilitzant una analogia amb les papallones, concretament la falena. La papallona ens permet explorar la relació entre els moviments de la imatge i els de la realitat: és difícil visualitzar-la mentre fa bategar les seves ales, i és així com passa davant nostre. Té un caràcter efímer que pot aplicar-se al de les

³⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas...op.cit.*, pp. 52-53.

³⁶ Citant a Walter Benjamin. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, pp. 127-128.

³⁷ *Ibid.*, pp. 128-129.

³⁸ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes...op.cit.*, p. 467 ([N 4, 3]).

³⁹ *Ibid.*, p. 467 ([N 4, 4]).

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, pp. 167-168.

imatges tal com les concep Benjamin⁴¹. Igual que les ales d'una papallona, l'aparició és un moviment continu de tancament i obertura; un batec, un ritme⁴².

Seguint una metodologia tradicional basada en l'observació i la classificació, una papallona només pot ser estudiada un cop cristal·litzada i, per tant, morta. D'aquí la paradoxa: estudiem un ésser viu mort. Didi-Huberman es pregunta si no val més la pena estudiar una papallona viva, per molt que es mogui i això dificulti l'extracció de coneixement total, tot recolzant-se en la màxima aristotèlica de Soló⁴³. En sabem poc, doncs, de les papallones vives i passatgeres, de la mateixa forma que escasseja el nostre coneixement sobre les imatges enteses com a fenòmens errants. La imatge, en aquest sentit, *papalloneja* i és per això que és crucial estudiar-la sent conscients dels moviments i les migracions que la integren⁴⁴. De la mateixa manera, Josep Casals defuig d'una concepció fixa i global de la imatge per abraçar un valor d'aquesta relacionada amb el moviment i el principi de muntatge cinematogràfic⁴⁵.

Aquest moviment, per Benjamin, es fonamenta en la noció dialèctica de la imatge, el fenomen originari de la història. Es tracta del concepte de llampec de la imatge, que en el moment de l'impacte genera l'única llum que ens permet observar la historicitat autèntica de les coses: és discontinuïtat, és dialèctica en suspens⁴⁶. L'aparició de la imatge en el present és l'exemple de la relació entre l'Ara (el llampec) i el Temps Passat (la latència), un fenomen que també tindrà en compte Malraux per tal de realitzar una relectura de la història⁴⁷, i que John Berger associarà directament a l'acte de mirar⁴⁸.

Tanmateix, la condició de llampec provoca que la imatge sigui fugissera. Un cop apareix, se submergeix en la seva desaparició. L'historiador pot mantenir el record de tal aparició, però no per sempre, ja que només emergeix durant uns instants. És per aquesta raó que la història de l'art sempre tornarà a començar⁴⁹.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditó & Co., 2007, p. 10.

⁴² *Ibid.*, pp. 9-10.

⁴³ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵ CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje...op.cit.*, p. 11.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes...op.cit.*, p. 464 ([N 2a, 3]).

⁴⁷ Per Malraux, la tensió que genera l'emergència de l'art modern permet prescindir de la classificació convencional en escoles nacionals per crear noves perspectives i relats. Per exemple, estudiar com Manet s'havia inspirat en Goya i Velázquez permet no només afegir contingut respecte a Manet, sinó establir noves lectures sobre el passat. MALRAUX, André. *El Museo Imaginario... op.cit.*, p. 10.

⁴⁸ Berger considera que l'acte de mirar és el que permet que el període històric de l'obra aparegui en el nostre present. BERGER, John. *Modos de Ver...op.cit.*, p. 31.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepto d'història*. Barcelona: Flâneur, 2019, p. 37.

Segons Agamben, les imatges dialèctiques es caracteritzen per la marca històrica que les remet a l'actualitat. El corpus teòric benjaminian no contempla essències, sinó imatges que es defineixen a partir d'un moviment dialèctic només apreciat en el moment de suspensió (*Stillstand*)⁵⁰ –qüestió que va obsessionar a Aby Warburg⁵¹ i que ens remetria a la *fantasmata* de Domenico de Piacenza– que no consisteix a un moviment continu, sinó precisament a una aturada carregada de tensions⁵².

En la Tesi XVII de *Sobre el concepte d'història*, concretament, Benjamin postula la importància de la immobilització de l'acte de pensar, aconseguint que el pensament s'aturi en una constel·lació carregada de tensions en forma de mònada. Aquest acostament a l'objecte històric permet fer esclatar la successió homogènia de la història –a tall d'una matrioixca– i arrencar-ne un període concret, del qual n'extreu una vida i, d'aquesta, una obra determinada. Així, en l'obra hi queda arreplegada una vida, en la vida una època, i en l'època, la història sencera⁵³. I de fet, el mateix *Libro de los Pasajes* pot considerar-se una «obra-fragment», un assemblatge de cites que construeixen un laberint a múltiples nivells on el fet de fluir del temps s'espacialitza en imatges «monàdiques»⁵⁴.

Per Benjamin, doncs, és essencial el moment de l'aturada entre dues forces oposades. Es tracta d'un tipus de dialèctica de mecanisme analògic⁵⁵, pel qual el coneixement del que és universal es produeix per analogia del que és particular en el moment de la seva aturada. Benjamin situava el fenomen de l'aturada del pensament en una constel·lació dialèctica, capaç de relacionar el passat amb el present⁵⁶.

És el llampec de la imatge dialèctica el que ens permet percebre supervivències, ja que el xoc que es produeix en la imatge allibera totes les modalitats de temps. La història es descompon en imatges, no en relats. Col·locar la imatge en el centre de la historicitat és desmuntar la història. És fugir de l'absolut per trobar-se amb una corda desfilada de moltes imatges, a partir de les quals es construeixen i deconstrueixen els relats. El procés ja no es conforma en transitar del que és general al fet particular, sinó que es disgrega per tot arreu⁵⁷. Benjamin compara anàlogament la noció de

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas...op.cit.*, p. 30.

⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

⁵² *Ibid.*, p. 30.

⁵³ BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepte d'història...op.cit.*, p. 65.

⁵⁴ CASALS, Josep. *Constel·lació de Pasaje...op.cit.*, p. 981.

⁵⁵ Es tracta d'un mètode ja analitzat per Aristòtil en un passatge dels *Segons analítics*. El filòsof descriu l'aturada del pensament espontània comparant-la amb un exèrcit en fuga en què de cop s'atura un soldat i la resta en segueixen el seu exemple. La multiplicitat dels soldats i la seva fugida desordenada de cop esdevé unitat. Vegeu: AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas...op.cit.*, pp. 32-33.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, p. 172.

causalitat en l'historicisme amb l'acte de passar el rosari, contraposat a la constel·lació que suposa el materialisme històric⁵⁸. *Papallonejar* consisteix a desentrellar coherències i relacions que es teixeixen entre imatge i imatge. És posar en moviment els objectes del saber⁵⁹.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepte d'història...op.cit.*, p. 69.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa...op.cit.*, p. 85.

3. Una història de l'art de *supervivències i pathosformeln*.

La paraula Mnemosyne –el terme grec que designa la memòria– es troba gravada en majúscules sobre la porta de l'entrada de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg –la biblioteca d'Aby Warburg– a Hamburg. En certa manera, l'entrada a la biblioteca era l'entrada a un altre temps⁶⁰: la supervivència –*Nachleben*, en alemany–, un terme que connecta les disciplines d'història de l'art i l'antropologia per tal de reconèixer nous models d'estudi i de temps. Warburg, qui va dedicar part de la seva investigació acadèmica als vestigis de l'Antiguitat en el Renaixement italià, explorarà l'àmbit de la història de l'art des dels estudis culturals, entenent que una cultura és constituïda per l'anacronisme i la simptomatologia que aquesta genera⁶¹.

Per Warburg, els vestigis de l'Antiguitat clàssica eren uns rastres no només materials, sinó que també eren formals, estilístics i psíquics, d'aquí les seves reflexions sobre el *Pathosformel*. Les supervivències, en aquest cas, serien manifestacions simptomàtiques i fantasmals⁶² que provoquen desorientació temporal perquè sobreviuen a la seva pròpia mort refugiant-se en la memòria col·lectiva i retornen de forma inesperada⁶³. El sol reconeixement de l'existència dels fenòmens de supervivència ja suposa una ruptura i una deconstrucció respecte a les nocions de progrés i desenvolupament històric lineals.

Tenim present que la concepció warburgiana del *Nachleben* es produeix en un moment històric concret: el Quattrocento italià, i en segona instància, el Renaixement dels països nòrdics. Tanmateix, considerem significatiu explorar aquesta noció de supervivència anant més enllà d'aquest marc històric.

3.1. *Atlas Mnemosyne*.

El 29 de novembre del 1929, enmig de la cerca d'un títol adequat per al seu projecte, Warburg proposa les línies següents: «*Mnemosyne*: series de imágenes acerca de la investigación de la función preacñadora de los antiguos valores de expresión en la representación de la vida en movimiento en el arte del Renacimiento europeo.»⁶⁴

L'objectiu de l'atles era poder explicar a través d'un repertori ampli d'imatges i poc text el procés històric de creació artística al *Quattrocento* florentí i els seus fonaments en l'Antiguitat. Es

⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...op.cit.*, p. 44.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁶² *Ibid.*, pp. 50-52.

⁶³ *Ibid.*, pp. 58-60.

⁶⁴ CHECA, Fernando. «La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)»...*op.cit.*, p. 153 (pp. 135 - 154).

tractava d'un projecte que rau en la memòria i que es proposava explorar aquest procés a través d'imatges⁶⁵.

Warburg concep la memòria com un espai mental entre el Jo i l'objecte, que és precisament on es produeix la creació. De la mateixa manera que Walter Benjamin entén la imatge com a dialèctica, Warburg considera la memòria com un espai de polaritats: la raó (pol apol·lini) i el moviment (pol dionisiac). La memòria i la creació s'inclinen cap al segon, i d'aquí sorgeix el malestar. L'objectiu de l'autor de l'*Atlas Mnemosyne* és estudiar les imatges per tal de comprendre aquest malestar generat en l'acte de creació artística, i ho fa fixant-se sobretot en la gestualitat i expressivitat d'aquestes. Considera que és en aquests elements on s'expressen millor les fòbies mnèsiques i concep la història de l'art com un estudi de les imatges que mostren com l'home se n'allibera.

Alhora, un segon objectiu del projecte és veure com es conserven aquests valors en la memòria. Per tal d'explicar-ho, duu a terme una analogia amb les llengües indogermàniques: la introducció d'una arrel diversa en els adjectius, per a realitzar una comparació, per exemple, intensifica el significat originari de la paraula tot i haver-ne canviat l'arrel. Warburg considera que a les imatges hi succeeix el mateix fenomen⁶⁶.

Es tracta d'un procés psicològic on cal col·locar els testimonis de la cultura figurativa, que oscil·len entre els dos moments de la creació com una tensió entre imaginació i raó: no pas de forma cronològica i lineal. Un dels objectius de *Mnemosyne* era poder crear un inventari de formes ja establertes⁶⁷. Warburg troba en el Renaixement florentí del segle XV la manifestació més prestigiosa del *Nachleben* de l'art de l'Antiguitat. Interpretar l'Antiguitat en funció de l'expressió dinàmica del patetisme –que lligava amb la idea dionisiaca de Nietzsche– era una concepció totalment oposada a la de la imatge al segle XVIII, supeditada al pensament de Winckelmann⁶⁸.

Cal entendre, però, que per Warburg no es tracta de la simple resurrecció de l'Antiguitat al present del Renaixement, sinó que s'ha de valorar la riquesa de l'anacronisme que suposa la Itàlia del segle XV en relació amb el *retorn* del passat i les diferències que això suposa, ja que no es tracta d'altra cosa que l'aplec d'un seguici de supervivències⁶⁹. Benjamin també reflexionarà sobre les polaritats presents en aquest sistema, pel qual el fet històric s'exposa de forma dialèctica i esdevé un

⁶⁵ WARBURG, Aby. «Mnemosyne. Introducción.» A: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, p. 3.

⁶⁶ CHECA, Fernando. «La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)»...*op.cit.*, p. 139 (pp. 135 - 154).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 139 (pp. 135 - 154).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 146 (pp. 135 - 154).

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...**op.cit.*, p. 71.

camp de forces on hi té lloc el conflicte entre passat i futur. Així és com el fet històric es polaritza, i cada vegada de forma diferent i nova, en l'actualitat de cada present⁷⁰.

Aquest fenomen farà que Warburg consideri el Renaixement com a impur, en tant que es configura d'una constant dialèctica de tensions i una barreja d'elements heterogenis⁷¹. La noció de *Nachleben* de Warburg aporta un model de temps més propi de les imatges que desorienta la història perquè és una noció transversal a tota visió cronològica. És així perquè es considera que cada període conté els seus anacronismes i tensions.⁷²

Aquesta anacronització de la història desmenteix el *Zeitgeist*, ja que el present també queda anacronitzat. Warburg sovint citava la següent frase de Goethe: «Lo que llamáis el espíritu de los tiempos es en el fondo el espíritu de los señores, en el que los tiempos se miran como en un espejo»⁷³, per tal de mostrar com la metodologia fins el moment no ha procurat derivar l'esperit dels temps de les mateixes veus dels temps⁷⁴. Per Warburg, una obra d'art era valorada en funció de la seva resistència a l'esperit de la seva època. Supeditar la història de les imatges a les nocions de vida, mort, renaixement, progrés i decadència ja no és suficient per a explorar les connotacions simptomàtiques de la historicitat de les imatges⁷⁵.

De forma semblant a Benjamin⁷⁶, Warburg comprèn la història com un remolí, un debat de la *vida* al llarg de les cultures. La història de les imatges és una qüestió de vida, de supervivències. És un concepte que s'allunya del biomorfisme de Vasari i Winckelmann perquè la *vida* no pot existir sense la noció de cultura ni sense el toc d'impuresa que exigeix el temps històric. Cal entendre com la història positivista només es concentra en el fet cronològic, i la història idealista –hegeliana– només procura elevar l'enunciat a veritats absolutes i abstractes. Ambdues neguen la complexitat del temps. La tercera via que es proposa és la de rebutjar les teleologies i absolutismes per reconèixer l'existència (*Leben*) històrica de les cultures i la seva complexitat⁷⁷.

Parlar de vida històrica és parlar del temps com un joc de forces o de *potències*, que impliquen l'existència d'un temps històric de latències. I tota latència intenta ressorgir a la

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes...op.cit.*, p. 472 ([N 7 a, 1]).

⁷¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...op.cit.*, p. 72.

⁷² *Ibid.*, pp. 75-76.

⁷³ WARBURG, Aby. «Conferencia sobre Rembrandt (mayo de 1926)» A: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2019, p. 173 (pp. 173 - 178).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 173 (pp. 173 - 178).

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...op.cit.*, pp. 79-80.

⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, p. 147.

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...op.cit.*, p. 94.

superfície. Ens referim, doncs, a una anàlisi d'un inconscient del temps.⁷⁸ Warburg relaciona el joc temporal de les latències amb ones de la memòria. Es tracta d'una ona de supervivències que genera un xoc que només és capaç de captar un *sismògraf*.⁷⁹ L'historiador-sismògraf és capaç d'inscriure els moviments invisibles que sobreviuen en el nostre temps, que es troben en estat de latència esperant el moment adient per a manifestar-se.

Warburg es presenta com un historiador de la cultura, preocupat per les latències i crisis que suposen les patologies del temps, així com interessat pels objectes singulars, el col·leccionisme d'imatges i llibres, i determinat a estudiar les impureses del temps. Així el passat deixa de ser inaccessible per posar-se en moviment: cal fixar la supervivència per tal de posar en moviment a les imatges, de la mateixa manera que l'historiador ha d'atrapar la vida pòstuma de les *Pathosformel* per restaurar-ne la temporalitat⁸⁰. Els sismogrames de l'historiador, doncs, tenen a veure amb la *fórmula* i el *pathos*, un ritme necessari per traçar els moviments invisibles provocats per les latències, les crisis i els símptomes generats per les supervivències⁸¹.

L'historiador es troba davant l'obra d'art com davant d'una força vital, quelcom que no pot ser reduït a fets objectius i que requereix una implicació impossible de refusar. Aquesta premissa contradiu el desinterès kantian⁸² i schillerian⁸³ com a noció principal de l'obra d'art. La negació de Warburg en considerar una història de l'art estetitzant rau en la seva voluntat d'integrar-hi els elements impurs, de dolor i de mort, una noció de tragèdia i supervivència que planta la seva llavor amb Nietzsche. Tal com argumenta a *El naixement de la tragèdia*, el plaer en el qual és tràgic prové del dolor originari, que alhora és la raó de la tensió i la polaritat que evoluciona, de la contradicció entre Apol·lo i Dionís.

En aquesta formulació dels models de temps hi rau la voluntat d'expressar com és possible la relació entre els temps sense evocar l'element de la imitació –premissa en la qual es basa Winckelmann– i evitant l'idealisme kantian. És aquesta finalitat la que fa ressorgir en Warburg el model apol·lini i dionisiac de Nietzsche, aplicat a la concepció de les imatges en tant que no en valora només el seu vessant apol·lini sinó que hi incorpora el vessant dionisiac. Tanmateix, ho fa

⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...op.cit.*, pp. 97-100.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas...op.cit.*, pp. 26-27.

⁸¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...op.cit.*, pp. 119-122.

⁸² SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Estètica, 2017, pp. 208-209.

⁸³ SCHILLER, Friedrich. *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*. Martorell: Adesiara, 2018, p. 114.

basant-se en la noció més antropològica del pensament de Burckhardt: Apol·lo i Dionís són inseparables, fenomen que estudiarà a partir del concepte *Pathosformel*.⁸⁴

Tal com succeeix amb les imatges dialèctiques de Benjamin, les *Pathosformeln* es reben en un estat «d'ambivalència latent no polaritzada», i només en la trobada amb un individu viu, poden retornar a la polaritat i la vida. Aquest punt de trobada, aquest centre, és una noció dialèctica. L'*Atlas Mnemosyne* de Warburg és una estació de despolarització i repolarització, en què les imatges del passat sobreviuen com a fantasmes i es mantenen en la penombra fins que el subjecte històric s'hi enfronta en un estat entre el somni i la vigília. Aquest enfrontament provoca el retorn a la vida de les imatges, però també el seu despertar⁸⁵.

⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente...op.cit.*, pp. 130-133.

⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas...op.cit.*, pp. 36-37.

4. Una història de l'art de vestigis.

4.1. Història, Temps i Muntatge.

Si bé la condició de la societat actual, immersa en un flux continu d'imatges, ha fet ressorgir l'interès en autors com André Malraux –per la seva concepció sobre el fet de fluir del passat en el present– i d'Aby Warburg⁸⁶, l'obra de Walter Benjamin ha sigut gran objecte d'interès al llarg del temps. Tal com exposa Josep Casals, però, l'allau de cites que ha rebut l'autor no significa que s'hagi entès la seva obra en conjunt, ja que la seva ambivalència i vaivé entre pols contraris dificulta la comprensió global del seu pensament⁸⁷. Conseqüentment, aquest treball no pretén fer una anàlisi en profunditat de tot el corpus teòric benjaminiana, sinó realitzar-ne una primera incursió per tal d'extreure els fils de pensament més rellevants pel que fa a la temàtica de la recerca, relacionada amb la història, la imatge i el temps.

L'historiador que imagina Benjamin comprèn que la història és complexa i cal raspallar-la a contrapèl⁸⁸, és a dir, realitzant un moviment contrari a l'evolució cronològica lineal per tal de trobar una ruptura⁸⁹. Es considera que el moviment de l'objecte històric és complex, és dialèctic: està compost de la tensió de les coses, dels temps i de la psique.

Aquest cúmul de tensions és una qüestió de la memòria entesa com a procés. En l'obra de Benjamin, la història es concep com una dialèctica entre la consciència i l'inconscient, entre el despertar i el somni⁹⁰. Precisament, a *Infancia Berlinesa*, Benjamin descriu un record de la seva infància en què l'acte de caçar una papallona esdevé un exemple paradigmàtic de la noció dialèctica de la imatge. L'autor constata les oscil·lacions respecte a qui és mirat, qui observa, i la sensació que es té davant d'una imatge com davant d'una papallona. Tanmateix, és fins i tot més interessant la reflexió que efectua sobre què succeeix un cop acaba la caça, moment en què és conscient de la destrucció ocasionada.

Benjamin mostra la polaritat entre els dos successos: la fascinació que primerament sent per la papallona i la consciència posterior als estralls causats per tal d'adquirir-la. Es tracta d'un procés dialèctic, però va més enllà, en el sentit que és la nostra memòria la que conserva els dos fets en un

⁸⁶ WECHSLER, Diana. «Prólogo. Una metamorfosis de la mirada» A: MALRAUX, André. *El Museo Imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017, p. 9.

⁸⁷ CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje...op.cit.*, pp. 9-18 (p. 17).

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepto d'història...op.cit.*, pp. 42-43.

⁸⁹ CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje...op.cit.*, p. 979.

⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, pp. 164-165.

conjunt⁹¹. Benjamin, a través d'aquest fragment, descriu la doble condició de la mirada davant la imatge⁹².

Aquest record de la infància no deixa d'emmarcar una de les qüestions centrals sobre la noció de la història per Benjamin: «La veritable imatge del passat *fui*g com una exhalació. El passat només es pot retenir com una imatge que llamegueja en l'instant de la seva cognoscibilitat i desapareix per sempre més.»⁹³

L'escena descrita sobre la caça de la papallona ofereix aquesta visió de la naturalesa pulsional i dialèctica, que és justament recognoscible en el moment de consciència de la destrucció causada. És quan les paraules poden captar la fugacitat de la imatge, que el seu significat esdevé llegible⁹⁴. En un text breu publicat el 1932 titulat «Excavar i Recordar»⁹⁵, Benjamin explora aquest fenomen a partir de la relació entre el llenguatge, la memòria i l'arqueologia.

En el pensament benjaminià, la memòria és entesa com el mitjà per conèixer el passat, com a mitjà del qual és viscut. La funció de qui vol explorar i estudiar el seu passat és la d'esdevenir un arqueòleg que no dubta en retornar al mateix objecte d'estudi i seguir excavant fins a descobrir plenament les imatges, ara separades del seu context, que seran útils pel seu coneixement posterior. El que és realment imprescindible, és que els objectes trobats no només informin, sinó que també indiquin les capes que va ser necessari travessar per tal de trobar-los. Només així podrem trobar el record real, que ha de proporcionar una imatge de totes les capes que ha calgut travessar fins arribar-hi, a mode d'informe arqueològic⁹⁶.

El comportament de la imatge –que se separa, però que alhora es reconstitueix– es pot expressar com l'acte de *desmuntar*. La imatge desmunta la història de la mateixa manera que un desmunta un rellotge: es despleguen les peces d'un mecanisme. Aleshores el rellotge deixa de funcionar, queda suspès, però això comporta un coneixement que no podria emergir de cap altra manera. Podem aturar les manetes d'un rellotge per deixar de sentir-ne el *tic-tac*, però també per arribar a entendre millor com funciona⁹⁷.

Abans de construir, però, cal disgregar allò que es construeix. Això el que comporta és *remuntar*. Reiniciar la història, en aquest sentit, és apostar per un coneixement que, a través del

⁹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa...op.cit.*, p. 61.

⁹² *Ibid.*, pp. 85-86.

⁹³ BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepto d'història...op.cit.*, p. 37.

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa...op.cit.*, p. 61.

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *Obras*. Madrid: Abada Editores, 2017, p. 93.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, pp. 173-174.

muntatge, col·loqui la imatge en el centre neuràlgic. En aquest sentit són imprescindibles el seu valor de llampec⁹⁸ –la imatge és el fenomen originari de la història– i el rol de la imaginació com a muntadora per antonomàsia: disgrega la continuïtat per tal de crear noves relacions entre punts d'ancoratge.

Aquesta és la paradoxa de l'historiador, ja que la imatge és «font de pecat» per ser anacrònica, de contingut imaginari, entre d'altres; però també és «font de coneixement», resultat del desmuntatge de la història i muntatge de la historicitat. La imatge dialèctica com a *imatge-malícia* es troba de forma recurrent en l'obra benjaminiana, sobretot fent referència a les arts visuals. Un exemple en seria el quadre de Paul Klee, *Angelus Novus* (1920), la figura central del qual encarna, per Benjamin, l'Àngel de la Història. Aquest dirigeix la mirada al passat mentre comprèn que la cadena d'esdeveniments que se'ns plantegen en un futur no són més que una catàstrofe, contraposada a la idea de progrés⁹⁹, ja que es veu «arrossegat a la catàstrofe del que és quotidià»¹⁰⁰. Es tracta d'un àngel que tant ofereix com treu, que avisa alhora de la pèrdua com del paradís¹⁰¹.

És a partir d'aquest muntatge contradictori que Benjamin crearà tota la dialèctica temporal del progrés i la catàstrofe¹⁰². Per Benjamin, el nen, igual que l'Àngel de la Història, evita dirigir la seva mirada cap a la realitat, però segueix formant-ne part. D'aquí que consideri el nen com la manifestació d'una consciència que mira al que disgrega la història, on hi ha la salvació¹⁰³.

De fet, el nen –tal com exposa Charles Baudelaire al text *Moral de la Joguina*¹⁰⁴– i l'acte de jugar són clau per tal de generar coneixement. La joguina és originària si es concep com a remolí que trenca amb el continu de la història, com una mena d'objecte articulador del doble vessant temporal de la imatge referents al desmuntatge de la història i muntatge del temps per a construir coneixement¹⁰⁵. El calidoscopi és una de les joguines que projecta aquesta noció dialèctica de la imatge, ja que ofereix configuracions visuals entretallades però també un origen. Les imatges que

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes...op.cit.*, p. 459 ([N 1, 1]).

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepto d'història...op.cit.*, p. 47.

¹⁰⁰ CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje...op.cit.*, p. 945.

¹⁰¹ A *Walter Benjamin y su ángel*, Scholem explica que Benjamin comprèn l'Angelus Novus segons una idea cabalística de l'àngel. *Ibid.*, p. 1001.

¹⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, pp. 180-181.

¹⁰³ CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje...op.cit.*, p. 980.

¹⁰⁴ Didi-Huberman analitza el text de Charles Baudelaire per tal d'explorar la noció dialèctica de la imatge en Benjamin. Vegeu: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, pp. 182-183.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 185-186.

genera són enteses per Benjamin com a deixalles, una tasca associada al drapaire (*Lumpensammler*)¹⁰⁶.

En definitiva, l'historiador benjaminianà explora les impureses i els vestigis de la història, adoptant la funció d'un drapaire –com analitzarem a continuació– però també la d'un nen que juga i amb aquest acte, crea la història. I és que la pila de draps que és la història no és només material, sinó psíquica. El nen juga i remou els draps, desxifrant-los, però també s'hi adorm a sobre, despertant sobre nous paradigmes.

4.2. L'historiador com a Drapaire.

Benjamin va explorar la idea d'una revolució copernicana de la història. De fet, aconsegueix posar la història en moviment per tal d'establir una concepció més dinàmica –i no lineal– de la disciplina. Tal com s'ha anat reiterant al llarg d'aquest treball, la proposta de Benjamin pren fonament en la dialèctica i la irrupció, en el despertar com a esquinçament del vel que permet que el passat ressorgeixi en el present. En definitiva, incita a prendre la història a contrapèl.

Per aconseguir aquest contra-ritme cal invertir el punt de vista. Didi-Huberman ho explica a partir d'una analogia amb els estudis de l'òptica: la teoria primerenca sobre el raig visual que emetia l'ull és desplaçada per la comprensió que és la llum la que pot arribar a l'ull¹⁰⁷. Per Benjamin, la història torna a començar en funció d'aquest moviment a contrapèl amb què l'historiador s'apropa al passat. És imprescindible, doncs, reflexionar i explorar com el passat arriba a l'historiador en el seu present, i aleshores, entendre aquest present com a reminiscent.

El model dialèctic és l'única via per tal d'evitar la noció tradicional de passat fix, ja que la història no és quelcom immòbil, però tampoc un procés continu, ni tan sols un relat basat en la causalitat. Si considerem una història configurada a partir d'irrupcions en l'esdevenir, cal eliminar la idea de progrés històric. En la proposta benjaminiana –així com hem observat amb la warburgiana– les relacions són omnidireccionals, on la línia de progrés queda substituïda per rizomes –en termes de Deleuze– i bifurcacions presents en cada objecte del passat.

Caldrà que l'historiador adapti el seu saber als anacronismes del temps. I d'aquí la necessitat de contemplar el model dialèctic com a possibilitador d'una millor comprensió de l'experiència del temps. La revolució copernicana de la història s'hauria produït si s'hagués rebutjat la idea de passat com a fet objectiu per entendre'l com a memòria i en moviment. Es tracta d'un model d'història que es conforma a partir del moviment que recorda els fets passats i els construeix l'historiador en el seu present. Per tant, la història existeix des de l'actualitat, i les llacunes que puguin existir troben el seu

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, pp. 187-189.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 152-153.

refugi en l'inconscient del temps, desxifrat per la memòria, la qual l'historiador ha de poder rebre i interpretar. Altra vegada, l'única manera de dur-ho a terme és seguint un model dialèctic¹⁰⁸.

L'historiador –igual que Benjamin al *Libro de los Pasajes*– es dedicaria a estudiar les restes, allò que la historiografia havia menyspreat i supeditat a certes jerarquies¹⁰⁹; cal abraçar els fets titllats d'insignificants i que s'adhereixi a una arqueologia material que li permeti estudiar meticulosament cada detall. L'historiador s'ha de convertir en un drapaire, entenent que la història ha de considerar absolutament tots els fets, i no perdre'n cap: «El cronista que narra els esdeveniments sense distingir entre grans i petits té en compte la veritat segons la qual res del que mai s'hagi esdevingut no pot donar-se per perdut per a la història.»¹¹⁰

Així doncs, el drapaire s'encarrega de recollir els draps i deixalles per recol·locar-los en un muntatge únic que aconsegueixi que cobrin sentit¹¹¹. Benjamin ho explica amb una analogia sobre espelmes: «Para el dialéctico se trata de captar en las velas el viento de la historia universal. Para él, pensar es colocar las velas. Cómo se disponen es importante. Las palabras son sus velas. Lo que hace de ellas concepto es el modo en que se disponen.»¹¹²

La voluntat de trencar amb els grans relats històrics i construir una història a tall de comentari rau a parar atenció al que és singular per tal de copsar l'esdeveniment completament¹¹³. De fet, Benjamin presenta el *Libro de los Pasajes* com a una col·lecció de deixalles, un pla on convergeixen el col·leccionista i el drapaire¹¹⁴.

D'aquí la idea de considerar l'historiador com a col·leccionista (*Sammler*) de totes les coses, però sobretot de draps (*Lumpensammler*). La deixalla, per Benjamin, és símptoma d'un temps reprimat de la història, però també el contingut i treball de les coses. En certa manera, allò que no és familiar esdevé quotidià i viceversa, produint així un xoc que permet que emergeixi el que és nou. Es tracta d'abraçar la idea de la multiplicitat de fragments, d'acumular quincalla de tot arreu i ajuntar-la com si es tractés d'un *collage* o muntatge cinematogràfic heterogeni, un assemblatge de cites que s'allunya de la projecció del jo¹¹⁵. El drapaire és la personificació d'una manera diferent

¹⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, pp. 153-154.

¹⁰⁹ TIEDEMANN, Rolf. «Introducción del editor». A: BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2017, pp. 7-37 (p. 13).

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepto d'història...op.cit.*, p. 33.

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes...op.cit.*, p. 462 ([N 1a, 8]).

¹¹² *Ibid.*, p. 475 ([N 9, 6]).

¹¹³ *Ibid.*, p. 463 ([N 2, 6]).

¹¹⁴ CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje...op.cit.*, p. 973.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 977-978.

d'escriure la història, recopilant retalls de rebuig i rejuntant-los per tal de produir imatges dialèctiques, que d'altra manera no s'haguessin vist mai.

El flâneur, per la seva banda, també representa una tipologia similar d'experiència històrica, ja que es concentra en una relació discontinua entre el passat i el present, donant més importància al fragment que a la totalitat¹¹⁶. En termes leibnizians, el flâneur i el drapaire agafen el fragment monàdic en comptes de la visió absoluta com a fonament, ja que és un fenomen inevitable en el procés dialèctic¹¹⁷.

Dit d'altra manera, el flâneur passeja per la ciutat tot interpretant-la, i és en aquest acte que el record històric es fa present en la seva experiència històrica. Per referir-se a aquest fenomen, Benjamin utilitza el terme *intoxicació anamnèsica*¹¹⁸, la qual cosa comporta el retorn de quelcom que ha existit en el passat, però que s'ha perdut o oblidat. «La embriaguez anamnésica con la que el flâneur marcha por la ciudad no sólo se nutre de lo que a éste se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que a menudo se apropia del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido.»¹¹⁹

És així, doncs, que la separació entre passat i present es dilueix, creant una superposició d'ambdós. Tal com afirma Le Roy, la simultaneïtat pren el lloc de la cronologia, provocant que el flâneur experimenti la ciutat com una amalgama de fragments¹²⁰. Ara bé, el flâneur és passiu, només es dedica a passejar pels carrers de París i observar-ne els esdeveniments, integrant dins seu els pols dialèctics interior-exterior: davant del flâneur, la ciutat «Se le abre como paisaje, le rodea como habitación.»¹²¹ Dit d'altra manera, el flâneur es dilueix en la massa essent simultàniament objecte i subjecte de la mirada¹²².

Contràriament, el drapaire assumeix un rol actiu en el seu recorregut per la ciutat: camina a la recerca de les deixalles per tal de crear un assemblatge de rememoracions històriques. El drapaire és clau per fer ressorgir a la llum els fragments oblidats de la història¹²³. En la seva tasca, el drapaire fa

¹¹⁶ LE ROY, Frederik. *Ragpickers and Leftover Performances* [en línia], *Performance Research*, 22:8, 127-134. Disponibilitat i accés: <<https://doi.org/10.1080/13528165.2017.1433391>>. p. 128.

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes...op.cit.*, p. 478 ([N 11, 4]).

¹¹⁸ Traduït directament de l'anglès *anamnestic intoxication*. També es podria parlar d'intoxicació de reminiscències.

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes...op.cit.*, p. 422 ([M 11, 5]).

¹²⁰ LE ROY, Frederik. *Ragpickers and Leftover Performances...op.cit.*, p. 129.

¹²¹ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes...op.cit.*, p. 422 ([M 1, 4]).

¹²² CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje...op.cit.*, p. 969.

¹²³ LE ROY, Frederik. *Ragpickers and Leftover Performances...op.cit.*, p. 129.

puzles. Recull fragments de tot arreu i a mesura que els troba els ajunta amb els que ja té per veure si funcionen conjuntament. En aquest procés, es produeix el que Benjamin anomena *Eingedenken*, és a dir, l'abrupte ressorgiment del passat en el present, una memoració¹²⁴. Aleshores, un retall de la història adquireix valor d'actualitat quan és posat al costat de fragments del present¹²⁵. Es tracta de concebre que en un objecte històric hi convergeixen tots els temps¹²⁶.

En definitiva, el que Benjamin proposa és actualitzar l'estructura genealògica per tal que aquesta es transformi en una estructura de superposicions i anacronismes, on tots els temps convisquin alhora¹²⁷.

¹²⁴ CASALS, Josep. *Constelación de Pasaje...op.cit.*, p. 972.

¹²⁵ LE ROY, Frederik. *Ragpickers and Leftover Performances...op.cit.*, p. 131

¹²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, p. 66.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 160.

Bloc II: Nous relats als museus: l'auge del *Transhistorical Curating*.

1. Apunts terminològics.

Algunes de les paraules clau d'aquesta recerca són «Anacronisme» i «Transhistoricitat». S'ha considerat adient fer un incís reflexiu sobre el significat d'aquests termes, ja que alguns no tenen un consens clar i generen debat en els àmbits acadèmic i professional. L'objectiu dels paràgrafs següents és poder establir un estat de la qüestió sobre què entenen els professionals i acadèmics de la pràctica transhistòrica per «Anacronisme» i «Transhistoricitat».

Nicola Setari defensa que hi ha una tensió dialèctica entre els conceptes positiu i negatiu del terme «transhistoricitat». El primer fa referència a una noció acadèmica, teòrica, propera a les humanitats; el segon, a la pràctica curatorial. Considera que la transhistoricitat s'utilitza massa sovint amb la sola finalitat de reactivar obres del passat que la història ha enterrat, només a partir de col·locar-les en relació amb obres contemporànies. El que cal, doncs, és emfasitzar la noció positiva del terme per tal d'aconseguir una pràctica curatorial que abraçi aquesta línia de pensament¹²⁸.

Acadèmics com Charles Martindale emfasitzen més la noció transhistòrica oposant-la a l'universalisme kantian. Per Martindale, el transhistoricisme s'allunya de l'universalisme dels grans relats per actuar com una experiència que ens fa capaços d'entendre els textos del passat. Per transhistoricisme entén la cerca d'elements fugitius compartits per la humanitat a través de la història, que només emergeixen en el camp de la recepció. Una idea que combrega més amb la història de vestigis de Benjamin i la concepció de la història no com a linialitat, sinó una constel·lació: la transhistoricitat sosté la premissa que el que és antic i modern poden dialogar amb la finalitat d'atorgar-se més significat respectivament, en un moviment que no és unidireccional¹²⁹.

Paul Crowther, a *The Transhistorical Image*¹³⁰, aposta per una visió formalista de les imatges, que abraça el transhistoricisme. La qualitat que permet que una obra ressalti respecte a les altres és la seva representació visual, en un sentit fenomenològic: comporta un enfortiment de les

¹²⁸ SETARI, Nicola. «Notes on Transhistoricity. Between Art Theory and Curatorial Practice». A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 24-36 (pp. 26-28).

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 24-36 (p. 31).

¹³⁰ CROWTHER, Paul. *The Transhistorical Image: Philosophizing Art and Its History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

nocions temporal i espacials d'aquesta. Això ens permet traspassar els límits històrics de l'obra per tal d'atorgar-li un sentit transhistòric¹³¹.

Hanneke Grootenboer estudia a la Universitat d'Oxford com les obres primerenques d'art modern poden ser mirades des d'una perspectiva teòrica i artística contemporània. Considera que les obres d'art no pertanyen al seu període de producció, sinó que viuen una vida on constantment s'encaren a audiències diverses. En comptes d'estudiar una obra d'art explorant el període i context en què va ser creada, és interessant pensar quines qüestions filosòfiques i teòriques genera avui. Pren a Aby Warburg com a referent per la seva comprensió de les formes visuals com a formes vives i amb memòria pròpia. El *Bilderatlas* és una constel·lació d'imatges que permet observar les connexions entre elles, independentment de la seva època de creació. Warburg presenta l'art visual des d'una perspectiva transhistòrica¹³².

La paraula 'transhistòric' forma part dels termes creats a partir dels prefixos 'inter-, multi-, trans-, de-, anti-, in-, meta i post-'. Ruth Noack considera que els prefixos contenen simptomatologies de problemes del passat; exemplifiquen la posició ambivalent quan s'és conscient de les fal·làcies del passat, però no es troba manera d'escapar-ne, només a partir de canviar el llenguatge amb prefixos¹³³.

Acadèmics com Mieke Bal especulen que en el terme 'transhistoricitat' es perd la noció de relació, de connexió. Oblidar aquest objectiu comporta una associació arbitrària i formalista d'obres, que esdevé temàticament repetitiva. 'Trans' significa 'a través de', en tant que 'passar a través' sense aturar-se ni canviar de perspectiva, ni ser afectat per allò que es travessa. D'aquí que Bal proposi substituir el terme 'transhistorical' per 'inter-ship', ja que 'ship' –en anglès– obliga a pensar en relacions i connexions, i 'inter', que significa 'enmig', denota la voluntat d'intercanviar de forma equitativa¹³⁴.

Per a Walter Benjamin, la història –i també la història de l'art–, és una forma de traducció (*translation*, en anglès), i no pas una reconstrucció del passat o una identificació amb aquest. Aquí la preposició 'trans' té sentit i lliga amb la idea de museu com a institució plena d'heterocronies.

¹³¹ SETARI, Nicola. «Notes on Transhistoricity. Between Art Theory and Curatorial Practice»...*op.cit.*, pp. 24-36 (p. 31).

¹³² BÜHLER, Melanie. «(Re)Discovering Art History's Philosophical Foundations. An Interview with Hanneke Grootenboer». A: A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 40-47 (pp. 40-42).

¹³³ NOACK, Ruth. «'Migration of Form' at documenta 12». A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 172-179 (p. 172).

¹³⁴ BAL, Mieke. «Towards a Relational Iner-Temporality». A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 50-63 (pp. 56-58).

Benjamin concep la traducció com un alliberament, una transformació i una revelació: com un fenomen que produeix originalitat més que no pas un fenomen que hi està supeditat¹³⁵.

La Tesi V de Benjamin a *Sobre el concepte d'història*¹³⁶ també permet reflexionar sobre el fet que el passat és sempre amb nosaltres, però no per això cal convertir-lo en fetitxe. L'art no contemporani té la seva pròpia contemporaneïtat, i és aquesta la que cal que conservem. Per Bal, l'anacronisme serveix com a guia per tractar la lleialtat i debat entre l'art contemporani i els seus predecessors, considerant aquests com a fonts o orígens, o no.

La necessitat de relacionar i la consciència del rol del passat en el present són la diferència clau entre l'anacronisme positiu i el negatiu. Els historiadors solen oposar-se a l'anacronisme, entenent-lo com una forma de menyspreu cap a la història i el temps, que aporta consideracions irrellevants i desvia el coneixement real del passat. Ara bé, Bal considera que l'anacronisme pot col·locar-nos més a prop de les obres més velles, i no entenent-les com a patrimoni del passat, sinó com a elements clau per entendre què és important de la cultura contemporània. Si la història té per missió explicar i atorgar significat als canvis al llarg del temps, l'anacronisme és imprescindible per dur a terme aquesta tasca¹³⁷.

Cal que hi hagi relacions entre les obres, i aquesta és la finalitat del museu transhistòric, al qual Bal proposa anomenar «inter-historical museum.»¹³⁸ Per María Íñigo i Olga Fernández, 'inter' i 'trans' han començat a substituir el prefix 'post', els quals indiquen la presència de temporalitats múltiples, així com l'encreuament de disciplines i metodologies, un fenomen que consideren que ha estat potenciat pel corpus teòric postcolonial¹³⁹.

Per a Alexander Nagel, el terme 'transhistòric' és un símptoma dels temps actuals. Considera que suggereix la transgressió del sistema utilitzat des del segle XIX. Cal trobar una manera de procedir que no impliqui vulnerar les normes o límits històrics, sinó que sigui una forma de pensament autònoma. De fet, 'anacronisme' és un element inherent en l'art. Significa 'anar en contra del temps'. El prefix 'ana' vol dir 'anar enrere', la qual cosa pot significar 'anar enrere en el temps' (p.e. en la representació d'un episodi històric o mitològic). També pot significar anar enrere en el temps a un nivell estructural (p.e. en la reproducció d'una obra d'art anterior que participa del seu temps). Altrament, pot comportar anar enrere en contra de la cronologia. Les obres d'art actuen

¹³⁵ BAL, Mieke. «Towards a Relational Iner-Temporality»...*op.cit.*, pp. 50-63 (p. 59).

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepte d'història*...*op.cit.*, p. 37.

¹³⁷ BAL, Mieke. «Towards a Relational Iner-Temporality»...*op.cit.*, pp. 50-63 (p. 61).

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 50-63 (p. 62).

¹³⁹ ÍÑIGO CLAVO, María; FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga. «Transhistorical Display and Colonial (Dis)Encounters». A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 66-78 (p. 66).

anacrònicament en tots aquests nivells. Es mouen a través del temps i qüestionen la nostra lògica del temps¹⁴⁰.

Hi ha obres que tenen un anacronisme més intens que d'altres. A vegades es relaciona la transhistorietat amb l'atemporalitat de les obres, entenent que posseeixen qualitats que són permanents al llarg del temps. Una representació transhistòrica relacionaria les obres de diferents èpoques a partir d'aquestes qualitats. Nagel, però, no creu tant en l'atemporalitat com en l'anacronisme, ja que considera que no rebutja l'existència del temps, però sí que ens permet veure la temporalitat de forma diferent, o si més no, observar a través del temps d'una forma nova.

Nagel considera que estem en un període de transició: no es creu en períodes històrics, però tampoc s'ha desenvolupat un altre mètode de pensament. D'aquí que ens trobem en una fase transhistòrica¹⁴¹.

Alhora, 'transhistoricisme' pot significar abastar un llarg període en el temps o juxtaposar diferents períodes temporals. Pot comportar l'extensió d'un context històric en una cronologia més àmplia, fins al punt que en comptes de ser transhistòric, és a-històric. Penelope Curtis –directora de la Tate Britain entre el 2010 i el 2015– està interessada en el transhistoricisme històric. Considera que el transhistoricisme no és res nou, ja que les persones –especialment els artistes i els col·leccionistes–, són transhistòriques. En comptes d'exposicions transhistòriques, proposa programes transhistòrics: un projecte que varii en l'ús de metodologies cronològiques i que fugi d'utilitzar sempre la mateixa. Totes les col·leccions i exposicions són transhistòriques, ja que ajunten en un espai obres d'arreu del món i d'èpoques diferents, que coexisteixen¹⁴².

Peter Carpreau defineix una presentació transhistòrica com almenys dues obres de dos contextos històrics diferents que entren en diàleg significatiu entre elles. Si es considera que la història comença quan es deixa de recordar, això succeeix quan moren els individus que van formar part de l'esdeveniment, aproximadament uns 50-75 anys després. Una presentació transhistòrica, doncs, es produeix quan el context de creació de les obres queda separat per aquest lapse de temps. De fet, un element clau de la transhistoricitat és la separació del significat d'una obra del seu

¹⁴⁰ BÜHLER, Melanie. «Undoing Time: Art's Anachronistic Capacities. An Interview with Alexander Nagel». A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 84-94 (pp. 84-85).

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 84-94 (pp. 87-88).

¹⁴² CURTIS, Penelope. «In & Out of Time». A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 98-107 (pp. 105-106).

context històric¹⁴³, que és rebuda per diferents audiències al llarg del temps. Al final és l'espectador qui dona forma al significat de l'obra i el que, consegüentment, fa possible la transhistoricitat¹⁴⁴.

2. El Museu Transhistòric.

El ritme dinàmic de les societats occidentals actuals, el *boom* del turisme i els avenços tecnològics han fet replantejar als museus quin és el seu rol com a institució. Alhora, la pandèmia de la Covid-19 també ha comportat un canvi en la forma d'entendre aquests centres: s'ha hagut de repensar com es plantegen les col·leccions permanents i com s'apropen al visitant, en un moment en què realitzar exposicions temporals destinades a públics massificats potser ja no és una opció per atreure més visitants.

En un intent de reflexionar sobre els museus i les seves col·leccions, el Museu Leuven i el Frans Hals Museum de Haarlem van llençar un projecte internacional de recerca: *The Transhistorical Museum: Objects, Narratives and Temporalities*. Fruit d'aquesta iniciativa, ja s'han realitzat dos congressos, un taller i una conferència¹⁴⁵. La primera publicació d'aquest projecte és *The Transhistorical Museum*, el volum que s'ha utilitzat per guiar el bloc d'aquest treball.

Havent reflexionat sobre les terminologies relatives a aquest objecte d'estudi – «transhistoricitat», «anacronisme»– és interessant plantejar què s'entén per un museu transhistòric. En termes generals, es tracta de considerar que passat, present i futur es troben connectats en les arts visuals i es retroalimenten positivament, enriquint el seu significat. La premissa és que si un museu es considera contemporani, cal que explori l'art del passat des d'una perspectiva contemporània, però que també trobi ancoratge històric per a l'art del present: cal trobar una forma de connectar –en una relació equitativa i omnidireccional– les obres, idees i artistes d'arreu del món i de diferents períodes temporals. El museu transhistòric pretén allunyar-se de la jerarquia i classificació duta a terme per la història de l'art europea occidental¹⁴⁶.

¹⁴³ CARPREAU, Peter. «The Paradox of the Value of Art. Constructing Meaning and the Boundaries of History». A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 110-117 (p. 112).

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 110-117 (p. 116).

¹⁴⁵ Museum Leuven. *The Transhistorical Museum* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.mleuven.be/en/transhistorical-museum#>>.

¹⁴⁶ WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et.al.). «Introduction». A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 12-19 (p. 12).

En el món acadèmic, aquesta concepció ja fa temps que es fa notar gràcies a la feina d'historiadors de l'art com Georges Didi-Huberman i Alexander Nagel¹⁴⁷. Només recentment, aquesta aproximació a la història de l'art s'ha fet notar en el camp de la curadoria: objectes i peces de diversos períodes i contextos culturals es disposen a les sales de forma conjunta per tal de desafiar els models tradicionals de linealitat, cronologia i mitjans¹⁴⁸.

Aquesta metodologia ofereix noves perspectives i relats, així com una millor comprensió dels objectes *per se*. El museu transhistòric ofereix un model per tal d'observar el passat a través del present o de qualsevol altre període històric, i viceversa. Aquest tipus de museu concep totes les seves obres com a transhistòriques: peces que han sobreviscut en el temps, que viatgen, i són recuperades i interpretades en un ambient cultural molt diferent del de la seva creació.

Conseqüentment, el seu rol a la societat es basa a traspasar els límits del temps, espai, cultura i geografia per tal d'aprofundir en nous significats i qualitats de les obres d'art. Tanmateix, aquesta finalitat és més una reflexió i un qüestionament de la metodologia mateixa, més que no pas una afirmació absoluta. El museu transhistòric simplement explora si jugar amb les obres i els seus contextos –i així transgredir la linealitat– és eficaç per tal de construir nous models educatius, connectar amb les audiències, reinventar la història de l'art cap al present i revisar el passat des d'una perspectiva diferent¹⁴⁹.

A continuació, es farà esment i s'analitzaran algunes metodologies curatorials que entronquen amb el transhistoricisme, tot procurant establir el lligam amb un corpus teòric que té les seves arrels en el pensament d'Aby Warburg i que s'aproxima al concepte d'història de Walter Benjamin.

3. La pràctica transhistòrica en col·leccions permanents i exposicions temporals.

De la mateixa forma que el terme «transhistoricisme» és interpretat des de vessants molt diversos, la seva posada en pràctica en l'àmbit curatorial també ho és. Forces institucions europees han apostat per aquest model en les últimes dècades, ja sigui per capgirar les seves col·leccions permanents o per crear exposicions temporals.

La Tate Britain, mentre Penelope Curtis en va ser directora (2010-2015), va apostar per utilitzar deliberadament models cronològics lineals com a complement per treballar models 'trans' o

¹⁴⁷ Vegeu NAGEL, Alexander. *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017.

¹⁴⁸ WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et.al.). «Introduction»...*op.cit.*, pp. 12-19 (p. 13).

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 12-19 (p. 15).

‘a-històrics’. S’explorava la col·lecció a partir d’ambdós models, en què la col·lecció permanent seguia una cronologia lineal per tal que el transhistoricisme destaqués en les exposicions temporals, com per exemple a *Migrations. Journeys into British Art* (2012)¹⁵⁰. Com més èmfasi es posava en els recorreguts cronològics, més impacte generaven els transhistòrics. Tot partint de la premissa que els discursos transhistòrics emfasitzen els significats ja inscrits en les percepcions comunes.

Per a l'exposició *A Walk through British Art*¹⁵¹ es va utilitzar l’allargada de l’edifici per afirmar el moviment a través del temps, amb llindars que marcaven les dates, de forma que un literalment caminava a través del temps¹⁵². Aquesta disposició cronològica forma part de l’organització de la col·lecció permanent de la Tate, marcant la diferència amb la disposició temàtica que regeix la presentació d’obres a les seves sales.

Una de les finalitats d’una exposició transhistòrica és connectar àrees artístiques, la qual cosa implica reafirmar continuïtats més que no pas construir dissonàncies. En aquest sentit, els models cronològics també poden servir als curadors per replantejar les possibilitats que ofereix la disciplina. L’exposició *Lines of Time*¹⁵³ explora la col·lecció de Calouste Gulbenkian –Museu del qual Curtis en va ser directora fins al 2020– a partir de la data d’adquisició de les obres. Gulbenkian va organitzar les peces de la seva col·lecció a partir de la seva estètica, però després el museu ho va reorganitzar tot segons criteris històrics. En replantejar la disposició de les peces a partir de la data d’adquisició, l’ordre canviava totalment, i al final hi havia una organització transhistòrica que, al cap i a la fi, no deixava de ser una exposició històrica.

Curtis aposta perquè les construccions curatorials contemplin una visió més àmplia de la història, ja que així es poden trobar significats més profunds. Cal que el prefix ‘trans’ s’aboqui més a crear continuïtats que no pas disruptions; amb menys pes sobre la història i més sobre l’art. El més eficient seria que les col·leccions permanents convissuessin amb els projectes específics i transhistòrics dels curadors. Pot ser molt fructífer fusionar diferents narratives, però encara ho és més permetre que n’apareguin de noves¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Tate. *Migrations. Journeys into British Art* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/migrations>>.

¹⁵¹ Tate. *Walk through British Art* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/display/walk-through-british-art>>.

¹⁵² CURTIS, Penelope. «In & Out of Time»...*op.cit.*, pp. 98-107 (pp. 102-103).

¹⁵³ The Gulbenkian Museum. *Lines of Time* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://gulbenkian.pt/museu/en/lines-of-time/>>.

¹⁵⁴ CURTIS, Penelope. «In & Out of Time»...*op.cit.*, pp. 98-107 (pp. 104-105).

Una exposició de referència en la pràctica transhistòrica és *Carambolages* (2016)¹⁵⁵ del Grand Palais de París, comissariada per Jean-Hubert Martin. Al dossier pedagògic la institució deixa clara la intenció de l'exposició: «décloisonner notre approche traditionnelle de l'art, dépasser les frontières des genres ou des époques et parler à l'imaginaire collectif. Plus de cent cinquante oeuvres d'art sont ainsi regroupées selon leurs affinités formelles ou mentales.»¹⁵⁶

Per tal de dur a terme aquesta proposta, Jean-Hubert Martin va utilitzar una metodologia basada en cinc pilars. Primerament, concebre els objectes des d'una perspectiva gairebé antropològica, per la qual les peces tenen personalitats i les seves pròpies biografies, una línia de pensament propera a la d'Aby Warburg al seu *Bilderatlas*. Seguidament, fer un assemblatge de totes les obres evitant categoritzar segons la cronologia, tècnica o linealitat, per així crear un discurs a partir d'analogies seqüencials: posar el pes del significat de la narrativa expositiva en l'espectador, un apropament que entronca amb les idees plantejades per Roland Barthes a *La Mort de l'Autor*¹⁵⁷. Per tal d'escollir les obres, Martin es proposava evitar caure en jerarquies sobre alta i baixa cultura, entenent que el judici estètic només es pot dur a terme per comparació, i que sempre és més interessant confrontar objectes heterogenis per tal de crear significats nous. Alhora, calia tenir en compte l'experiència d'exposicions transhistòriques prèvies, com *Theatre of the World* (2013)¹⁵⁸, realitzada al Mona (Hobart, Tasmània), un projecte concebut com un calidoscopi –entronca amb l'afinitat de Benjamin per aquest objecte– i basat purament en l'objecte com a poesia visual. Aquesta concepció lliga amb la idea del *visual thinking*, abraçada per Martin, per la qual l'experiència d'una exposició ha de ser visual i emocionalment rica per a l'espectador¹⁵⁹.

També és interessant reflexionar sobre la tria i col·locació de les obres en l'espai per tal de generar una narrativa. El mètode de selecció de les imatges tenia un criteri purament relacional: com s'entenien entre elles i com es podien agrupar temàticament amb la finalitat de generar seqüències. Es tracta d'un procés associatiu i seqüencial, que va influenciar la disposició de les peces a les sales i que va intrínsecament lligat amb el muntatge cinematogràfic, concretament a

¹⁵⁵ Grand Palais. *Carambolages* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.grandpalais.fr/en/node/16325>>.

¹⁵⁶ *Carambolages* [Dossier pedagògic de l'exposició]. París: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2016, p. 3.

¹⁵⁷ BARTHES, Roland. «The Death of the Author». A: BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana, 1977, pp. 142-148.

¹⁵⁸ Mona. *Theatre of the World* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://mona.net.au/museum/exhibitions/past-exhibitions/theatre-of-the-world>>.

¹⁵⁹ MARTIN, Jean-Hubert. «'Carambolages' at Grand Palais Paris». A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 148-156 (pp. 148-152).

l'efecte Kuleshov¹⁶⁰. El muntatge és un aspecte d'interès de Benjamin vinculat a un mètode de coneixement i que es fa notar al llarg de la seva obra¹⁶¹, però també un terme utilitzat per Didi-Huberman per explorar l'assemblatge de temps heterogenis i la formació d'anacronismes¹⁶². De fet, tal com fa palès a *Ante el Tiempo*, la concepció inicial de *Passagenwerk* és contemporània a l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg, i aquestes ho són alhora dels muntatges cinematogràfics d'Eisenstein¹⁶³.

Per tant, la premissa era que quan una associació entre dues peces genera una comparació interessant, es produeix una dialèctica. Quan això succeeix en més de dues peces, les idees circulen en direccions múltiples: s'esdevé una constel·lació¹⁶⁴. Així doncs, *Caramboulages* estava constituït d'un seguici d'analogies i associacions, no pas d'una narrativa real. El rol de l'espectador era construir el discurs a partir del seu propi coneixement, ja que no hi havia cartel·les informatives a les sales. Al mig de l'exposició hi havia un panell –gairebé a tall dels panells de l'*Atlas Mnemosyne*¹⁶⁵– amb totes les imatges exhibides per tal que els visitants construïssin la seva pròpia seqüència d'obres: una alternativa a la proposada pel comissari¹⁶⁶.

El Frans Hals Museum (Haarlem, Països Baixos), una de les institucions que han potenciat més la pràctica transhistòrica dels museus, entén la seva col·lecció i l'artista que li deu el seu nom com a transhistòrics. Considera que el diàleg entre l'art contemporani i l'art que el precedeix ajuda a potenciar el significat de les obres, però sobretot que el que converteix a una obra en contemporània no és la seva data de creació, sinó els seus elements que ens permeten explorar el nostre present. El

¹⁶⁰ Fenomen de muntatge cinematogràfic demostrat pel cineasta rus Lev Kuleshov la segona dècada del segle XX. Es tracta del significat generat a partir de col·locar en juxtaposició dos plans individuals en el mateix context, en un muntatge, i que no és inherent a cap dels fragments individuals que el componen. KONIGSBERG, Ira. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 186.

¹⁶¹ Benjamin explora el concepte de muntatge cinematogràfic a BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica...op.cit.*, p. 40. A BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes...op.cit.*, p. 460 ([N 1, 10]) l'autor deixa clar el rol del muntatge en la concepció de l'obra: «Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje.»

¹⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo...op.cit.*, p. 39.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 143-144.

¹⁶⁴ MARTIN, Jean-Hubert. «'Caramboulages' at Grand Palais Paris»...*op.cit.*, pp. 148-156 (p. 153).

¹⁶⁵ Arrel de l'exposició *Caramboulages* el Grand Palais va realitzar una sèrie de conferències sota el nom «Quel sera la musée de demain?», en què s'explorava el pensament d'Aby Warburg en relació a la seva aproximació antropològica a les obres i el recolzament en la idea dels arquetips visuals que circulen a través dels individus i civilitzacions. Vegeu: Grand Palais. *Quel sera la musée de demain? (2/3)* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.grandpalais.fr/fr/article/quel-sera-la-musee-de-demain-23-ce-mercredi-lauditorium>>.

¹⁶⁶ MARTIN, Jean-Hubert. «'Caramboulages' at Grand Palais Paris»...*op.cit.*, pp. 148-156 (p. 155).

fet de crear constel·lacions d'obres de diversos períodes històrics provoca nous relats i experiències visuals¹⁶⁷.

La voluntat d'oferir vivències enriquidores als visitants també sorgeix de concebre el museu com una institució que va més enllà de Frans Hals: d'aquí que la col·lecció permanent compti amb obres de múltiples artistes dels segles XVI i XVII. Conseqüentment, les exposicions temporals que s'hi realitzen pretenen explorar la figura de Hals alhora que s'intenta ampliar horitzons. L'exhibició més recent, *Haarlem Heroes: Other Masters* (2019 - 2022) és un exemple d'aquesta determinació: obres d'artistes dels segles XVI i XVII es presenten a les sales organitzades per temes com la religió i el gènere, però sobretot explorant com els discursos històrics hegemònics de les èpoques propicien que els artistes siguin més o menys lloats. Per tal de reflexionar-hi, disposen aquestes obres en diàleg amb d'altres d'actuals d'artistes com Tracey Emin o Barbara Visser¹⁶⁸.

També als Països Baixos, el Museu Boijmans van Beuningen (Rotterdam) va convidar a l'artista i professor emèrit Carel Blotkamp per tal que trobés una nova forma de disposar les obres de la col·lecció permanent¹⁶⁹. La institució, que té sota la seva possessió més de 150.000 peces d'entre el segle XIV fins a l'actualitat, només té espai per mostrar-ne aproximadament unes 500. L'objectiu de Blotkamp era poder fer entrar en diàleg obres dels Grans Mestres i d'artistes contemporanis, així com relacionar peces altament conegudes amb d'altres sobre les quals se'n té menys coneixement.

La disposició de les obres a les sales és cronològica, però amb la gran diferència que les peces estan agrupades per vuit blocs temporals diferents. Conseqüentment, el recorregut per la col·lecció és un vaivé entre passat i futur, entenent la història de l'art com una màquina del temps. La finalitat de Blotkamp a partir d'aquesta disposició era poder estimular la ment dels visitants, que emfasitzarien la seva atenció en les obres a través de les transicions abruptes entre períodes històrics. Alhora, aquest contrast també és potenciat per la museografia: cada espai temporal té un color determinat; les zones amb obres dels Grans Mestres tenen tons foscos, mentre que les contemporànies adquireixen tons clars¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Frans Hals Museum. *Our Mission* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.franshalsmuseum.nl/en/about/our-mission/>>.

¹⁶⁸ Frans Hals Museum. *Haarlem Heroes: Other Masters* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.franshalsmuseum.nl/en/event/haarlem-heroes-other-masters/>>.

¹⁶⁹ Disposició que va durar fins el gener del 2019, moment en què el museu va tancar les portes amb motiu d'una reestructuració i aixecament d'un nou edifici, que s'inaugurarà el 6 de novembre del 2021. Vegeu: Boijmans van Beuningen. *Rehousing of the collection to Depot Boijmans van Beuningen* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.boijmans.nl/en/rehousing/>>.

¹⁷⁰ Boijmans van Beuningen. *The collection as time machine* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/the-collection-as-time-machine/>>.

Un altre fet a destacar és la voluntat de posar èmfasi en obres menys conegudes o disciplines que consideren que han quedat marginades per la història de l'art. Seguint l'organització de Blotkamp, les sales contenen obres d'artistes reputats com Paul Cézanne o Anselm Kiefer, en diàleg amb d'altres d'artistes menys coneguts com Suze Robertson o Kees Timmer. En certa manera, l'objectiu és poder treure a la llum peces que durant anys havien estat destinades als magatzems per tal de crear nous relats¹⁷¹. Aquesta concepció entronca amb la història de vestigis proposada per Benjamin: si l'historiador-drapaire ha de posar en ús els draps de la història, l'historiador de l'art –o el comissari– ha de tenir en compte aquelles obres i disciplines que han quedat supeditades als discursos hegemònics.

3.1. Un cas local: el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Josep Serra i Villalba (Barcelona, 1969), l'actual director del MNAC, forma part d'aquest seguici de professionals que tenen la voluntat de reflexionar sobre com es presenten les col·leccions als museus. Fruit d'aquesta consideració es va programar –el 22 de novembre del 2018– una jornada sota el nom «Museus i Nous relats»¹⁷². Va consistir en un matí de conferències sobre el rol del museu en la societat actual, tot amb motiu de la presentació de la nova col·lecció de Renaixement i Barroc, la qual és exhibida de forma no cronològica.

La nova ala del MNAC s'ha ordenat per temes, no per períodes històrics, amb l'objectiu que el museu tingui la possibilitat de renovar-se contínuament i, per tant, presentar els temes des de punts de vista múltiples. Serra i Villalba –qui va fer l'última intervenció de la jornada– assegura que el museu ja no té el mateix rol que al segle XIX. Ara aquesta institució ha de ser un espai crític i de diàleg, on el visitant sigui un actor que generi contingut: hi ha d'haver reciprocitat entre públics i obres, ja que d'aquesta forma sorgeixen nous significats que d'altra manera no haguessin vist la llum. A manera de síntesi, i en paraules de Serra i Villalba, «no hi ha obres bones o dolentes, només unes obres per explicar unes històries o unes altres.»¹⁷³

Arran d'aquesta concepció, neix el projecte *Diàlegs Intrusos* –en col·laboració amb la Fundació Suñol–, amb l'objectiu de renovar les narratives de la col·lecció del museu i obrir les peces a una selecció d'obres d'art contemporani¹⁷⁴.

¹⁷¹ Boijmans van Beuningen. *The collection as time machine* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/the-collection-as-time-machine>>.

¹⁷² Jornada que va tenir lloc el 22 de novembre del 2018. Vegeu: “Jornada ‘Museus i nous relats’”. Disponible a: <<https://www.museunacional.cat/ca/activitats/jornada-museus-i-nous-relats>>. [Consulta: 22 de maig del 2019].

¹⁷³ Frase de Josep Serra i Villalba durant la Jornada ‘Museus i nous relats’ del MNAC.

¹⁷⁴ *Diàlegs intrusos. Tot és present* [Dossier de Premsa]. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Fundació Suñol, 2020, p. 3.

3.1.1. Diàlegs intrusos.

La primera mostra dins el projecte *Diàlegs Intrusos*, comissariada per Alex Mitrani i Sergi Aguilar, col·loca dinou obres de la Fundació Suñol arreu de les sales de la col·lecció permanent del MNAC. Consegüentment, l'exposició s'emmarca en una cronologia d'aproximadament mil anys de creació artística. La finalitat –encara que no s'esmenti explícitament en cap document– és transhistòrica, és a dir, es pretén generar nous relats a partir del diàleg –de contrast o d'analogia– entre obres de diferents períodes històrics.

La voluntat de trencar amb la linealitat històrica comporta un nou apropament a la col·lecció permanent per tal d'explorar-la envers nous models de temps i així descobrir que hi ha temàtiques que són atemporals. Així doncs, les obres d'art de *Diàlegs Intrusos. Tot és present*, tot i separades per la seva data de creació, tracten conceptes semblants, tals com el patiment, la identitat o l'afecció¹⁷⁵.

Curiosament –i de forma semblant a la disposició de *Constellations* a la Tate Liverpool¹⁷⁶– el MNAC planteja una visita a aquest projecte sense haver creat un espai específic per l'exposició. Les obres novingudes s'han incorporat a les sales de la col·lecció permanent per col·locar-se al costat de les seves parelles no contemporànies. Així doncs, la visita comprèn un recorregut senyalitzat i marcat en un plànol per les sales d'Art Modern, Renaixement i Barroc, Gòtic i Art Romànic del museu¹⁷⁷.

Seguint les paraules d'Alex Mitrani –que entronquen amb la recerca de Hanneke Grootenboer¹⁷⁸– l'objectiu és replantejar el relat del museu per tal d'afegir una nova capa de lectura contemporània, que alhora se superposi al model cronològic. En l'àmbit museogràfic, l'objectiu és experimentar amb la relació entre les obres, fins al punt que el muntatge de l'exposició es considera una proposta artística en si¹⁷⁹.

Aquesta línia discursiva –que provoca la comparació reflexiva entre una obra del mateix Aguilar i l'Absis de Santa Maria d'Àneu, per exemple– genera diàlegs múltiples no només entre les obres, sinó que també entre el públic i les peces, i els professionals. Parafrasejant a Aguilar, les

¹⁷⁵ *Diàlegs intrusos. Tot és present...op.cit.*, p. 4.

¹⁷⁶ Des del 19 de maig del 2013, la Tate Liverpool disposa a les seves sales de col·lecció permanent una sèrie de *constel·lacions*, és a dir, un conjunt d'obres d'art de diferents períodes i localitzacions, la relació de les quals es troba potenciada per una obra clau. Vegeu: Tate Liverpool. *Constellations* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.tate.org.uk/visit/tate-liverpool/display/constellations>>.

¹⁷⁷ *Diàlegs intrusos. Tot és present...op.cit.*, p. 5.

¹⁷⁸ Vegeu la pàgina 32 d'aquest treball.

¹⁷⁹ 'Visita comentada a l'exposició' [Vídeo de Youtube]. Museu Nacional d'Art de Catalunya [en línia]. Disponibilitat i accés: <<https://www.youtube.com/watch?v=W0E90kyDNoU>>. [Consulta: 3 de juny del 2021].

trobades generen espurnes –així com el llampec benjaminià– i la imatge roman més enllà del seu període històric de creació –tal com exposa sovint Didi-Huberman. Pel que fa a la forma, l’obra no canvia, però sí que la seva diferent col·locació a les sales del museu pot potenciar la reflexió sobre la seva disposició en el temps, i presentar així al visitant el passat i el futur¹⁸⁰.

3.2. Un cas europeu: el Kunsthistorisches Museum de Viena.

El Museu d’Història de l’Art de Viena (Àustria) abasta una col·lecció que es desplega en un lapse de temps entre l’Antic Egipte i el segle XVIII. El fet que la institució albergui tantes peces –el museu acull la col·lecció reial dels Habsburg–, impossibilita l’adquisició de més obres. Per aquest motiu, el Kunsthistorisches Museum es va veure obligat a repensar com exhibia la seva col·lecció a les sales. Des del 2012 que la institució s’ha preocupat per exposar obres d’art modern i contemporani. Tal com expressa Jasper Sharp, el conservador d’art modern i contemporani del centre, el principal focus del Kunsthistorisches són les col·leccions històriques, però comprèn que una nova mirada a través del diàleg amb obres d’art contemporani és essencial per emfasitzar-ne la rellevància avui¹⁸¹.

Una de les primeres referències físiques a aquesta línia de pensament va ser l’exposició *The Shape of Time* (2018), comissariada per Jasper Sharp i basada en *La Configuración del Tiempo* de l’historiador de l’art George Kubler. La premissa sobre la qual girava tota l’exposició era la següent frase de Kubler: «the aim of the historian, regardless of his specialty in erudition, is to portray time.»¹⁸² Per a Kubler, l’historiador actua com a narrador, és a dir, que té el poder de decidir on talla la continuïtat; on comença el seu relat. D’aquí que l’historiador de l’art es dediqui a *tallar* la història en escoles i estils. Tanmateix, això és una fal·làcia, ja que aquesta organització és inestable i imposa un denominador comú entre les obres i artistes analitzats. La proposta de Kubler, doncs, és abandonar l’exploració i estudi biogràfic en la història de l’art per tal d’abraçar un discurs relacional, on les obres es troben distribuïdes en el temps i es comprenen com vestigis i versions recognoscibles de la mateixa classe d’accions¹⁸³. Aquesta línia de pensament no s’allunya del *Pathosformel* d’Aby Warburg ni de la història benjaminiana a partir de vestigis.

Fugir de les imperants convencions de la disciplina històrica implica desmarcar-se de la seva concepció cronològica, la qual cosa també comporta replantejar els fonaments del museu. Abraçar altres models temporals implica una descontextualització més acusada de les obres d’art acollides

¹⁸⁰ ‘Visita comentada a l’exposició’ [Vídeo de Youtube]. Museu Nacional d’Art de Catalunya [en línia]. Disponibilitat i accés: <<https://www.youtube.com/watch?v=W0E90kyDNoU>>. [Consulta: 3 de juny del 2021].

¹⁸¹ Kunsthistorisches Museum. *Why Modern and Contemporary Art?* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <https://www.khm.at/fileadmin/content/KHM/Contemporary/Jasper_ModerneKunst_engl.pdf>.

¹⁸² HIGGIE, Jennifer. *Variations on a Theme. George Kubler’s The Shape of Time*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2018, p. 1.

¹⁸³ KUBLER, George. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988, p. 194.

en aquestes institucions¹⁸⁴. André Malraux, a *El Museo Imaginario*, ja expressava el canvi de concepció de les peces exposades als museus, en el sentit que aquests centres han imposat una nova relació entre el visitant i l'obra d'art. Per Malraux, els objectes del museu són desproveïts de la seva funció, per passar a ser entesos com a imatges separades de les coses que representen, un factor que emforteix la raó de ser dels objectes del museu¹⁸⁵.

The Shape of Time exemplificava aquesta descontextualització. Tal com ho descrivia el seu comissari, Jasper Sharp, es tractava d'una exposició sobre certes idees, que curiosament ressorgien en diversos moments del temps i establien connexions entre obres de períodes diferents. L'exhibició, doncs, consistia a un diàleg entre peces separades en el temps, col·locades per parelles a les sales de la col·lecció permanent del museu –tal com ha plantejat *Diàlegs Intrusos. Tot és present* del MNAC– amb l'objectiu de mostrar als visitants aquestes connexions conceptuals. Així, *Helena Fourment amb abric de pells* de Peter Paul Rubens (c. 1636-1638) entrava en diàleg amb *Iris Standing* de Maria Lassnig (1972-1973); *Autoretrat* de Rembrandt van Rijn (1652) era col·locat al costat d'*Untitled* de Mark Rothko (1959-1960), entre d'altres.

Per Jasper Sharp, igual que per Carel Blotkamp, el museu és una màquina del temps, on un pot reflexionar sobre el present, el passat i el futur en un mateix espai. Alhora, coincidint amb molts dels contribuents a *The Transhistorical Museum*, posa èmfasi en el rol del visitant, ja que sense la seva presència no és possible establir diàlegs¹⁸⁶.

El replantejament del Kunsthistorisches Museum sobre la seva funció i presentació de la col·lecció als visitants va portar a posar en pràctica –tal com s'ha demostrat amb *The Shape of Time*– mètodes diferents amb l'objectiu de crear nous discursos a partir de modificar la disposició –i perspectiva– de les obres de la col·lecció permanent. Un referent va ser la National Gallery de Londres, una institució que tres dècades enrere havia iniciat el projecte *The Artist's Eye*, pel qual convidava a artistes¹⁸⁷ a capgirar la col·locació de les obres de les sales a la seva manera.

Des del 2012, el Kunsthistorisches Museum opta per seguir amb un projecte semblant: conviden a comissaris i professionals d'altres àmbits a seleccionar objectes de les col·leccions del

¹⁸⁴ D'aquí l'acurada frase de Theodore Adorno sobre els museus com a mausoleus de l'art. Vegeu: ADORNO, Theodor. «Valéry Proust Museum». A: ADORNO, Theodor. Londres: Neville Spearman, 1967.

¹⁸⁵ MALRAUX, André. *El Museo Imaginario...op.cit.*, pp. 23 – 24.

¹⁸⁶ Kunsthistorisches Museum. *The Shape of Time* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<http://theshapeoftime.khm.at/index.php?id=150&L=1>>.

¹⁸⁷ Alguns dels participants havien sigut Francis Bacon i David Hockney, per exemple. Vegeu, per exemple: The National Gallery. *Exhibition: The artist's eye - David Hockney [1 Jul-31 Aug 1981]* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-centre/archive/record/NG32/135>>.

museu, per crear exposicions temporals¹⁸⁸. El primer va ser Ed Ruscha amb *The Ancients Stole All Our Great Ideas*» (2012)¹⁸⁹, qui va seleccionar trenta-cinc peces corresponents a col·leccions diverses del museu –de la *Wunderkammer*, la Col·lecció Reial dels Habsburg– però també del Museu d’Història Natural de Viena, i obres creades pel mateix artista. Totes exposades a la mateixa sala i totalment descontextualitzades. L’objectiu del museu en apostar per aquest projecte era aconseguir generar una nova perspectiva en obres que ja es donaven per totalment enteses a partir de col·locar-les en un nou ambient i al costat de peces amb qui no s’hi relacionarien normalment. La intenció era no només emfasitzar el significat original de l’obra, sinó crear nous relats que es mantinguessin un cop l’objecte retornés a la seva posició habitual al museu.

La següent mostra del projecte va ser encarregada a Edmund de Waal, qui va configurar *During the Night* (2016)¹⁹⁰, una exposició inspirada per la representació d’un malson per part d’Albrecht Dürer en un llibre pertanyent a la *Kunstammer*, datat del 1525. De Waal va escollir objectes disposats a les sales del museu, però també dels magatzems, de les col·leccions d’art grec i romà, d’instruments, del Tresor Imperial i el Museu d’Història Natural, a part d’incloure obres del mateix artista. El nexa d’unió entre les peces eren la representació de conceptes tals com el somni, l’ansietat, la dissonància i la inquietud. Es tractava, doncs, d’un apropament transhistòric a la col·lecció, a partir d’establir una disposició de les obres guiada per conceptes. Un fet interessant que De Waal reivindica, és que el noranta per cent de les peces escollides feia anys que es trobaven als magatzems i que per tant, els visitants no hi havien tingut cap accés. Aquesta idea combrega amb la del *Lumpensammler* benjaminià, qui reivindica una història feta de vestigis. Alhora, contràriament a Adorno, De Waal rebutja la idea dels museus com a cementiris plens d’objectes difunts i abraça una concepció més esperançadora: les peces es troben esperant pacientment que nous relats emergeixin d’elles.

La tercera mostra –i última, de moment– és especialment rellevant per aquesta recerca, ja que combrega amb la història de l’art de supervivències de Warburg i la de vestigis de Benjamin. *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* (2018-2019)¹⁹¹, comissariada pel cineasta Wes

¹⁸⁸ SHARP, Jasper. «The Book in Which We Learn to Read. Contemporary Artists and their Place within Historical Museums». A: WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018, pp. 136-144 (p. 140).

¹⁸⁹ Kunsthistorisches Museum. *The Ancients Stole All Our Great Ideas* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2012/ed-ruscha/>>.

¹⁹⁰ Kunsthistorisches Museum. *During the Night* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2017/edmund-de-waal/>>.

¹⁹¹ Kunsthistorisches Museum. *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2019/wesandersonandjumanmalouf2018/>>.

Anderson i la dissenyadora Juman Malouf, era una agrupació de 400 objectes extrets de totes les col·leccions del Kunsthistorisches Museum, dels quals 350 no estaven exposats a les sales, sinó guardats als magatzems; moltes de les peces van ser exhibides per primera vegada gràcies a l'exposició.

A l'entrada de la mostra¹⁹², el visitant rebia un pamflet de diverses pàgines amb la representació, en siluetes, dels objectes de cada sala. Les formes tenien associades un peu de pàgina, que indicava una breu fitxa tècnica sobre la peça en qüestió. A banda d'això, no hi havia més informació sobre el contingut del discurs comissarial o pistes sobre la relació entre les obres, ni de la temàtica de cada espai.

Començant per una anàlisi museogràfica, l'espai estava distribuït en menys de deu sales, cadascuna pintada d'un color diferent i dedicada a una temàtica concreta. Les obres –que ocupaven un lapse de temps des de l'Antic Egipte fins a l'època contemporània– no estaven disposades de forma convencional, sinó que estaven col·locades segons les seves característiques formals o temàtiques. Cada sala agrupava obres de diversos formats, tècniques, geografies i períodes.

Els espais que classificaven peces per les seves característiques formals, ho feien parant l'atenció al seu cromatisme: hi havia la sala de color verd o la de color vermell, que només mostraven objectes d'aquests colors dins les vitrines. Els espais que agrupaven per temàtica obligaven l'espectador a endevinar de quina es tractava a partir de les obres –d'èpoques diferents– de les vitrines. Alguns dels conceptes explorats per Anderson i Malouf van ser Infantesa o Poder, per exemple.

La disposició de les obres trencava amb el convencional: la col·locació de les vitrines ocupava tota l'alçada de les parets, i obligava el visitant a saltar o a estirar-se a terra per tal d'observar els objectes. Anderson i Malouf desafiaven així els rituals de comportament al museu establerts al llarg del segle XIX, però també –potser sense ser-ne conscients– evocaven museogràficament l'estructura de les plaques de l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg. Les peces escollides es trobaven col·locades una al costat de l'altra no per una raó de successió cronològica, sinó perquè entre elles s'advertien les *Pathosformeln* que havien sobreviscut a través dels temps.

Aquest format comportava la creació de nous relats i relacions entre les obres de la col·lecció, així com del públic que n'observava el seu diàleg. La seva descontextualització era el detonant per establir noves connexions, essent aquesta exposició un exemple del que ja havia anunciat Malraux: són importants les imatges de les coses o les coses en sí, però no el seu entorn original, ja que les obres d'art resorgeixen en el nostre context històric, no en el seu¹⁹³.

¹⁹² La descripció que se segueix a continuació sobre l'exposició prové de l'experiència personal com a visitant a la mostra.

¹⁹³ MALRAUX, André. *El Museo Imaginario...op.cit.*, p. 197.

El que converteix aquesta exposició en transhistòrica, doncs, és l'agrupament de 400 peces provinents de disciplines, geografies i èpoques diferents en un mateix espai. Malouf i Anderson s'allunyen de la linealitat cronològica per abraçar un discurs a tall de constel·lació, en què les obres es relacionen entre elles per les seves característiques formals o les temàtiques que representen. De fet, Jasper Sharp considera que aquest model d'exposicions tenen èxit perquè transgredeixen les metodologies tradicionals de disposició històrica i qüestionen el valor de certs objectes sobre d'altres. En definitiva, aquest trencament amb les convencions revela aspectes desconeguts sobre objectes familiars només per via d'alterar-ne el context i posició¹⁹⁴.

Un altre element interessant de *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* és la voluntat d'Anderson i Malouf d'escollir peces destinades gairebé de forma permanent als magatzems, per tal de donar-los protagonisme. Tal com afirmava Anderson en el text introductor de l'exposició: «our hope, however, is we will shed some light into corners that had previously been too dim for comfortable viewing»¹⁹⁵

El discurs d'Anderson i Malouf es crea a través d'obres d'art distanciades en el temps, però també a partir d'obres situades a la perifèria de la col·lecció del museu. Aquest fenomen es podria connectar amb la noció d'història i, per tant, del *Lumpensammler* de Benjamin. D'entrada, l'obra que atorga a l'exposició del seu títol¹⁹⁶ trasllada l'espectador i el museu a l'època de les *Wunderkammer*, moment en què s'exhibien obres d'art, pintures i objectes de la naturalesa de forma conjunta. Però és interessant perquè, tal com anuncia Jasper Sharp, probablement menys d'un u per cent dels visitants del museu hi hauran parat atenció. És una peça totalment marginada de la col·lecció, però el centre neuràlgic del relat d'Anderson i Malouf.

Alhora, ambdós van mostrar interès per les obres pertanyents a totes les col·leccions, però pel simple fet de quines emocions evocaven, no pas per la seva rellevància històrica, tècnica o estètica. Així doncs, les sales esdevenen una constel·lació d'objectes, sovint provinents de la perifèria del museu –com els retrats de *hairy-people*¹⁹⁷–, altres considerats rellevants pel seu

¹⁹⁴ SHARP, Jasper. «The Book in Which We Learn to Read. Contemporary Artists and their Place within Historical Museums»... *op.cit.*, pp. 136-144 (p. 142).

¹⁹⁵ ANDERSON, Wes. *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* [dossier que rep cada visitant a l'entrada de l'exposició]. Kunsthistorisches Museum: Viena, 2018.

¹⁹⁶ 'Spitzmaus' és, en alemany, una musaranya. L'obra en qüestió és el sarcòfag d'una musaranya, que data de l'Antic Egipte, època en què les musaranyes eren considerades com a animals sagrats. Vegeu: Kunsthistorisches Museum. *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2019/wesandersonandjumanmalouf2018/>>.

¹⁹⁷ Es tracta d'una sèrie de retrats individuals del segle XVI de la família de Petrus Gonsalvus, portadors d'una peculiaritat genètica que els cobria tot el cos i la cara. Kunsthistorisches Museum. *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2019/wesandersonandjumanmalouf2018/>>.

material de confecció –hi ha una sala dedicada a la fusta– o que traspassen les fronteres entre l’art i les ciències naturals –com és el cas de la sala on hi ha exhibit el sarcòfag de Spitzmaus. En definitiva, recollint nocions pròpies de les *Wunderkammer*.

Per tal d’emfasitzar més la importància atorgada als relats i obres no hegemònics, Anderson i Malouf van decidir exposar una vitrina buida, considerant-la com a objecte rellevant. Així, estableixen un joc entre la vitrina com a *capsa* on hi ha col·locades les peces i el museu com a *capsa* on es guareixen tots els objectes¹⁹⁸. De la mateixa manera que per Malraux la fotografia ocasionalment permet mostrar obres singulars que han quedat a la perifèria i perdudes als fons dels museus¹⁹⁹, Anderson i Malouf aconseguen que la pràctica curatorial sigui la responsable d’aquesta revelació.

¹⁹⁸ Kunsthistorisches Museum. *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2019/wesandersonandjumanmalouf2018/>>.

¹⁹⁹ MALRAUX, André. *El Museo Imaginario...op.cit.*, p. 97.

Conclusions.

Aby Warburg i Walter Benjamin són dues figures clau per entendre l'estètica, cultura i art de la nostra època, però també a una escala més global i atemporal. La lectura de les seves obres, així com la interpretació que en fan Georges Didi-Huberman i Josep Casals ha resultat molt enriquidora per tal d'aprofundir sobre la relació entre art, temps i imatge.

Tanmateix, realitzar una breu aproximació a aquesta temàtica, així com determinar les nocions de termes com «anacronisme» i «transhistoricitat» ha sigut una tasca complexa. Si bé és cert que aquesta recerca ha obert una infinitat de portes cap a nous discursos i temàtiques per a submergir-se més en l'objecte d'estudi, el poc espai per tal de desenvolupar-ho s'ha presentat com a inoportú.

Amb la voluntat de poder fer una síntesi de les idees principals d'aquests autors, s'ha procurat que el text fos el més concís possible. No obstant això, cal reiterar que tot el que s'ha escrit en aquest treball no és més que una primera aproximació a la temàtica: s'és conscient que hi ha molt més a explorar i estudiar, i l'interès per aquest camp no ha fet més que créixer a mesura que s'anava avançant la recerca.

La complexitat d'estudiar figures com Walter Benjamin, un autor a qui s'ha citat massivament al llarg dels anys, qui té un compendi d'obres de gran extensió, però que són d'un contingut que no deixa de mostrar polaritats en el seu pensament, ha sigut un repte. S'és conscient que tot el que s'ha anotat en aquesta recerca és només la punta de l'iceberg pel que fa al corpus teòric benjaminià, com també ho és del warburgià, però el seu contingut és proporcional al que s'esperava d'aquest treball: poder començar a comprendre millor aquestes dues figures.

Ahora, un element que ha resultat molt enriquidor i interessant durant el procés de recerca, ha sigut repensar els museus i les seves col·leccions, sobretot a partir de vincular la pràctica del *Transhistorical Curating* al pensament de Warburg i Benjamin, entre d'altres. Establir el pont entre el vessant estètic i la pràctica a les institucions semblava una tasca pràcticament impossible, però després de configurar el Bloc I, la següent secció va anar-se desenvolupant amb facilitat. Tot i que algunes de les relacions poden semblar forçades o provenir de reinterpretacions descontextualitzades del pensament de Warburg i Benjamin, s'ha de considerar que les reflexions extretes són producte de l'estudi i interès individual sobre una pràctica transhistòrica que encara no té un corpus teòric establert.

Algunes de les línies de pensament d'autors com Malraux, Warburg i Benjamin són recuperades en un moment en què la imatge esdevé hegemònica en la nostra cultura, però també en un context en què el dinamisme de la societat actual exigeix als museus reconsiderar com comuniquen les seves col·leccions a un públic cada vegada més exigent.

L'origen de la pràctica transhistòrica sorgeix precisament de la voluntat de qüestionar els sistemes hegemònics i d'explorar altres vies per tal de configurar nous relats. Si bé és un fenomen relativament recent, ja ha iniciat projectes interessants en institucions com la Tate, el Frans Hals Museum, el MNAC i el Kunsthistorisches Museum, entre d'altres. Tanmateix, que no existeixi un rerefons teòric consolidat complica l'èxit del seu format i pot provocar que el model s'expandeixi de forma superficial; en què realitzar una exposició transhistòrica només consisteixi a ajuntar obres de períodes diferents en una sala. Tal com afirmava contundentment Nicola Setari, fa falta emfasitzar la recerca acadèmica sobre el *Transhistorical Curating* per tal que la pràctica curatorial en segueixi els seus passos, i d'aquí en resultin exposicions plenes no només d'heterocronies, sinó de contingut.

Així doncs, després de traçar un pont entre la teoria i la pràctica –o si més no, d'intentar-ho–, tot i no haver-hi un desenvolupament clar o explícit de la influència de les supervivències i *Pathosformeln* d'Aby Warburg i de la història de vestigis de Walter Benjamin en la pràctica del *Transhistorical Curating*, es considera que, estudiant en profunditat, sí que hi ha un fil del qual estirar per tal de construir una connexió estable i sòlida entre els dos àmbits.

Poder realitzar aquesta recerca ha confirmat la voluntat de seguir estudiant i aprofundint en aquest àmbit temàtic. També ha fet palesa la necessitat de repensar els museus i com es presenten les seves col·leccions. Parafrasejant a André Malraux, potser cal abandonar la idea del museu com una afirmació per tal d'apropar-nos a aquesta institució com a interrogació²⁰⁰.

²⁰⁰ MALRAUX, André. *El Museo Imaginario...op.cit.*, p. 187.

Bibliografia.

ADORNO, Theodor. «Valéry Proust Museum». A: ADORNO, Theodor. Londres: Neville Spearman, 1967.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. València: Pre-Textos, 2010.

ANDERSON, Wes. *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* [dossier que rep cada visitant a l'entrada de l'exposició]. Kunsthistorisches Museum: Viena, 2018.

BARTHES, Roland. «The Death of the Author». A: BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana, 1977, pp. 142-148.

BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepte d'història*. Barcelona: Flâneur, 2019.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Obras*. Madrid: Abada, 2017.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018.

Caramboulages [Dossier pedagògic de l'exposició]. París: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2016.

CHECA, Fernando. «La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)». A: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, pp. 135 - 154.

CASALS, Josep. *Constel·lació de Pasaje*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.

CROWTHER, Paul. *The Transhistorical Image: Philosophizing Art and Its History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Diàlegs intrusos. Tot és present [Dossier de Premsa]. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Fundació Suñol, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & Co., 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2018.

HIGGIE, Jennifer. *Variations on a Theme. George Kubler's The Shape of Time*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2018.

KONIGSBERG, Ira. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

KUBLER, George. *La Configuración del Tiempo*. Madrid: Nerea, 1988.

LE ROY, Frederik. *Ragpickers and Leftover Performances* [en línia], *Performance Research*, 22:8, 127-134. Disponibilitat i accés: <<https://doi.org/10.1080/13528165.2017.1433391>>.

MALRAUX, André. *El Museo Imaginario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

NAGEL, Alexander. *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017.

SCHILLER, Friedrich. *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*. Martorell: Adesiara, 2018.

SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Estètica, 2017.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2019.

WARBURG, Aby. «The Franz Boll Lecture (1925)» A: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, pp. 165 - 172.

WARBURG, Aby. «Conferencia sobre Rembrandt (mayo de 1926)» A: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, pp. 173 - 178.

WARBURG, Aby. «Conferencia en la Hertziana (enero de 1929)» A: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, pp. 179 - 180.

WITTOCX, Eva; DEMEESTER, Ann (et. al.). *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam, Leuven, Haarlem: Valiz, 2018.

Webgrafia.

Boijmans van Beuningen. *Rehousing of the collection to Depot Boijmans van Beuningen* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.boijmans.nl/en/rehousing>>.

Boijmans van Beuningen. *The collection as time machine* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/the-collection-as-time-machine>>.

Frans Hals Museum. *Haarlem Heroes: Other Masters* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.franshalsmuseum.nl/en/event/haarlem-heroes-other-masters/>>.

Frans Hals Museum. *Our Mission* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.franshalsmuseum.nl/en/about/our-mission/>>.

Grand Palais. *Caramboulages* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.grandpalais.fr/en/node/16325>>.

Grand Palais. *Quel sera la musée de demain? (2/3)* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.grandpalais.fr/fr/article/quel-sera-la-musee-de-demain-23-ce-mercredi-lauditorium>>.

Kunsthistorisches Museum. *During the Night* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2017/edmund-de-waal/>>.

Kunsthistorisches Museum. *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2019/wesandersonandjumanmalouf2018/>>.

Kunsthistorisches Museum. *The Ancients Stole All Our Great Ideas* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2012/ed-ruscha/>>.

Kunsthistorisches Museum. *The Shape of Time* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<http://theshapeoftime.khm.at/index.php?id=150&L=1>>.

Kunsthistorisches Museum. *Why Modern and Contemporary Art?* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <https://www.khm.at/fileadmin/content/KHM/Contemporary/Jasper_ModerneKunst_engl.pdf>.

Mona. *Theatre of the World* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://mona.net.au/museum/exhibitions/past-exhibitions/theatre-of-the-world>>.

Museum Leuven. *The Transhistorical Museum* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.mleuven.be/en/transhistorical-museum#>>.

Tate Liverpool. *Constellations* [en línia]. [Consulta: 3 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.tate.org.uk/visit/tate-liverpool/display/constellations>>.

Tate. *Migrations. Journeys into British Art* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/migrations>>.

Tate. *Walk through British Art* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/display/walk-through-british-art>>.

The National Gallery. *Exhibition: The artist's eye - David Hockney [1 Jul-31 Aug 1981]* [en línia]. [Consulta: 5 de juny del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-centre/archive/record/NG32/135>>.

The Gulbenkian Museum. *Lines of Time* [en línia]. [Consulta: 21 de maig del 2021]. Disponibilitat i accés: <<https://gulbenkian.pt/museu/en/lines-of-time/>>.

‘Visita comentada a l’exposició’ [Vídeo de Youtube]. Museu Nacional d’Art de Catalunya [en línia]. Disponibilitat i accés: <<https://www.youtube.com/watch?v=W0E9OkyDNoU>>. [Consulta: 3 de juny del 2021].