

MANUEL SEGADE

PRELUDIO

CAPÍTULO 0

LAS INFINITAS ESPECIES

— OO —

LAS INFINITAS ESPECIES

PRELUDIO

Manuel Segade

EDITOR

Save As... Publications

www.saveaspublications.net

DISEÑO GRÁFICO SAVE AS... PUBLICATIONS

ferranElOtro Studio

IMPRESIÓN

CopyVic, Barcelona

DEPÓSITO LEGAL

B-13227-2013

ISBN: 978-84938430-8-3



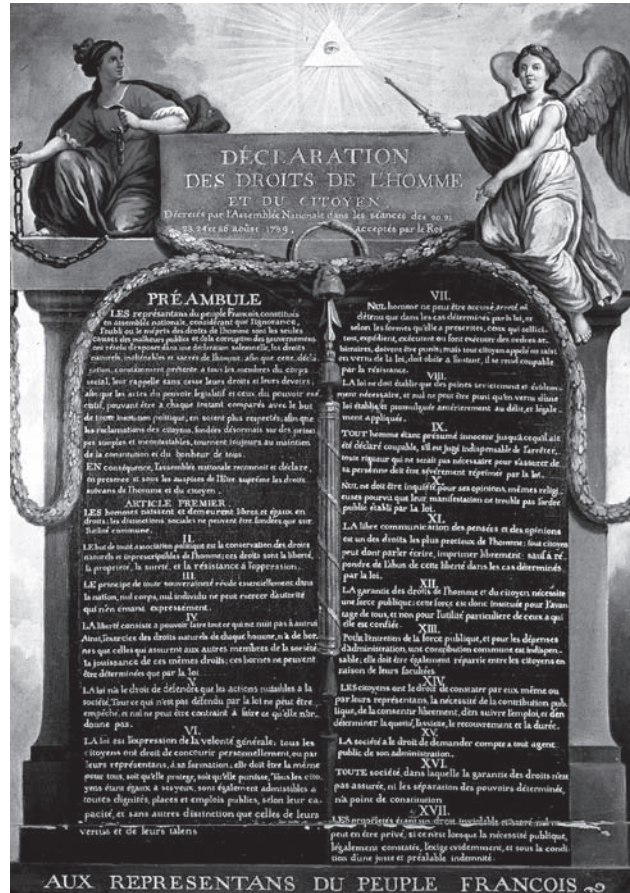
9 788493 843083

«¿De qué son rescatados los fenómenos? No sólo, y no principalmente, del desprestigio y del abandono en que han caído, sino de la catástrofe representada muy a menudo por una cierta tensión en su diseminación, su “consagración como herencia”. —Se los salva a través de la exposición de la fisura en su interior—. Hay una tradición de que esto es catástrofe».*

*BENJAMIN, WALTER: *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, and London, 1999. P. 473.

PRELUDIO

fig. 01 *Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen*, agosto de 1789.



La exposición o el complejo que regula la disposición espacial de los objetos en un orden determinado, es de lo que trata este libro: las leyes no escritas del *display*. Según Platón dice en *República*, toda ley necesita de un preludio, un contenido metafísico y ético que constituya su base de formulación. Aquí: que cualquier intersección entre la vida y la historia, cualquier experiencia confrontada a ella, demuestra como el relato histórico no es más que una convención disfrazada de racionalismo científico, el fruto de un inexorable proceso de naturalización. Que la historia no ocurre de forma sucesiva. Que la historia excede su diseño lineal.

La Ley por antonomasia es el Decálogo y su imagen inmediata son dos tablas escritas con su parte superior redondeada. La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789 se volvió un decálogo de diecisiete artículos al apropiarse de la iconografía las tablas mosaicas. En un acto colectivo fundacional de la modernidad, constituyó también uno de los primeros *collages* de la historia del arte: las páginas de imprenta de las octavillas fueron encoladas sobre una tabla, a su vez pintada con alegorías y ornamentación simbólica. En el recorte de lo real y su recomposición en un todo, la figura y el fondo se encabalgan, lo real impregna lo alegórico y la representación, del mismo modo que la Revolución se realiza, se constata como un hecho del que la Declaración es consecuencia. La técnica del *collage* se hace depositaria de una promulgación política que va a acompañar su forma de significar, impregnando genealógicamente más de dos siglos de historia. Del mismo modo que la percepción se ve perturbada por la interferencia de lazos afectivos, que el amor hace ver con buenos ojos o que el odio genera modos de atención de una intensidad especial, las tecnologías de la representación son vehículos de las causas ideológicas que las han inventado y que sirvieron a su propia diseminación.

La tecnología historiográfica, como el *collage*, también nació con una distorsión politizada: la convención de sus periodizaciones se tomó prestada de la historiografía política. Realizar un libro de historia desde el punto de vista comisarial es fabricar un texto que es un nudo de otros textos. Escribir historia como acción curatorial es un ejercicio de materialismo histórico basado en la técnica del montaje, la genealogía inexcusable de la crítica cultural¹. La forma de disponer los objetos en el espacio para su contemplación es uno de esos temas ondulatorios, cíclicos o transversales, que aparentan secundarios pero que son el depósito de algo mayor: si los objetos son solidificaciones o cristalizaciones de realidades sociohistóricas, el *display* es el papel pautado en el que se ha transcrito su lectura y el montaje la forma de editarlo, revelado.

La exposición podría definirse también como la estructura eminentemente política de las cosas: un *collage* en el espacio tridimensional ofrecido como un todo a la lectura de terceros. Hablar de los dispositivos de exposición, efectuarlos en un texto que es a la vez expositivo, produce una colisión con las convenciones por que utiliza los mismos elementos que colaboran a construir las: el Decálogo infinito de las formas de contar en el espacio se cuenta a medida que se utiliza como vehículo intencionado. El horror, la catástrofe, la incomodidad existencial y moral, el encuentro con lo detestable e inadmisibles, será parte de la historia entendida como una confrontación dialéctica entre el pasado y su pervivencia, entre su tiempo y el tiempo presente en que reincide una y otra vez, o, en otros términos, página tras página.

El arte contemporáneo ha utilizado la exposición como un proceso de negociación efímero, que construye un relato polifónico y abierto, para el intelecto y para el cuerpo. Al hacerse pública, la

exposición así entendida permite desarrollar posiciones subjetivas abiertas, inestables: cada acto de lectura, cada ejercicio de significación, tiene un efecto sobre su lector, transformándolo, incorporando algo que antes no había, bajo el signo de la subjetivación, la estética o la confusión afectiva. Del mismo modo, este libro pretende multiplicar las formas de vida en contra de cualquier proceso que signifique su regulación: construir una exposición crítica, como los artistas llevan algunas décadas proponiendo, que permita poner los sueños de representación en contigüidad con la vida misma de su público, con las infinitas posibilidades de existencia.

El proceso imparable de puesta en valor de los objetos de arte, el continuo avance de la acumulación y la clasificación, los efectos de las modas y otros procesos de obsolescencia hacen que el arte contemporáneo se halle sometido, a través del complejo de institucionalización, al mismo régimen socioeconómico dado en llamar capitalismo avanzado que el resto de las cosas del mundo. Influyendo decisivamente en las decisiones lingüísticas de la propia producción artística, los *displays* se racionalizan siguiendo un aparente modelo lógico cuyas mismas bases fueron establecidas por la lógica del poder en la sociedad burguesa decimonónica como un inconsciente expositivo que parece inescapable. Más que una prótesis², el *display* es a la exposición como un juicio suspendido por la inmersión en su relato, como la necesidad refleja de rascarse un miembro ausente después de su amputación. Escribir con la tradición es el único modo de renegociarla, de devolverle la intensidad emocional de la constatación de una falta. Establecer, con métodos derivados de las tecnologías de exposición, una genealogía de ellas mismas ha de contribuir a la esperanza de desactivación de los principios de regresión a los que están sometidas las prácticas artísticas por la propia lógica interna de su sistema nunca suficientemente cuestionado.

¹No es baladí que la cita de arranque de este libro pertenezca a *La obra de los pasajes* de Walter Benjamin. Al contrario: esto explica también la obsesión del comisariado con el filósofo alemán. La suma de citas de *La obra de los pasajes* tenía que haber sido completada con un corpus iconográfico que desapareció o Benjamin jamás tuvo la oportunidad de terminar. *Las infinitas especies* es un homenaje a su libro posible, a ese montaje final de citas iconográficas y citas textuales. Más que una nostalgia, es una manifestación del deseo: un libro exposición como artefacto de actualización.

²El *display* como prótesis expositiva lo formula de forma brillante el artista Joseph Grigely. GRIGELY, JOSEPH: *Exhibition Prosthetics*. Bedford Press Editions: London, 2010.

Desde el origen de los museos, las exposiciones son el discurso material de una institución política, con responsabilidades éticas y legales³. En la estructura operacional que constituye un museo, la exposición es un complejo de representación de valores institucionales, sociales y personales, paradójicamente simultáneos. La exposición es como una segunda naturaleza para los objetos, una naturaleza perfeccionada para la formación científica, histórica y moral de las masas de visitantes, un sistema estratégico que impone su influencia sobre el público a través del *display*. Para la modernidad, visión es conocimiento, y es a través de estrategias ocularcéntricas como el voyeurismo, el narcisismo y el fetichismo que se gestaron los parámetros psicológicos centrales, el complejo afectivo del observador de objetos que está prohibido tocar, que constituyen el modelo expositivo.

Lo que este libro pretende materializar es el modo en que las colecciones se dispusieron de forma pública organizadas en tropos que definían las expectativas de la audiencia a partir de su expresión más depurada y persuasiva como acto de comunicación: las exposiciones de los museos de historia natural y de divulgación anatómica del siglo XIX y comienzos del siglo XX. El reconocimiento, la misimidad y la repetición, junto a su disrupción en forma de diferencia, distancia o alienación, son su base cognitiva. La redefinición moderna del público como ciudadanía, la legitimación del trabajador y su distinción de la masa, se han efectuado en el museo como un espacio discontinuo, donde cortocircuitan las clases sociales, que el *display* todavía contiene.

Para llevar a cabo esta tarea, el libro, montado entre imágenes y caracteres, se propone como una negociación por entregas, en fascículos, incorporando otras lecturas y otras respuestas a medida

que se va construyendo y deconstruyendo su suma de textos, todo a su tiempo, distribuido en moaré. El moaré⁴, el efecto tornasolado de los tejidos en seda, es una estructura portadora de un significado según un punto de vista variable. El moaré es ahistórico y descontextualizado, pero su relevancia se produce en la experiencia de un momento dado, de un presente indeterminado, con una memoria confusa. Su cambio continuo de aspecto ocurre dentro de un patrón definido: más allá de su belleza formal, constituye la posibilidad de un cambio de sentido posible. Ondulado y cambiante, el moaré se contrapone a lo preformativo, que es una cualidad del lenguaje. El moaré seduce al ojo, encanta, pero sin expresión personal, sin identificación posible, como un grado cero del placer cambiante del ver. El moaré es una cualidad temporal del objeto tejida finamente a él. Sobre un cuerpo, el moaré sensualiza el todo, hace desaparecer las partes, erotiza la superficie pero acentúa su condición de límite, contenedor, barrera, como una mirada insistente que termina sin respuesta, como un filtro profiláctico que previene toda penetración. Un libro dispuesto en moaré envuelve las cosas y los textos con la voluntad de ofrecer tomas de distancia a sus lectores: posiciones críticas que liberen a su vez nuevos lazos de significación, reacciones que sean en sí mismas formas embrionarias de nuevos textos.

En *República*, los artistas no son admitidos en la *polis* ideal del filósofo, ya que generan imágenes engañosas que podrían confundir al ciudadano. Los peligros del poder del arte sobre lo real tuvieron en el *display* su antídoto apaciguante. La exposición decimonónica nace como representación calculada para el control de las cosas. Una forma de control representacional del arte que es a su vez una proyección del control del poder sobre lo real. El tiempo decimonónico es un tiempo dilatado. Los años siguen contando, el calendario avanza imparable, mientras hoy todavía es el siglo XIX.

⁴La noción de *moiré* con respecto al texto proviene de pensamientos de Roland Barthes que a su vez la recuperó de Antonin Artaud.

³«Cuando esta institución habla, dice exposiciones».

FERGUSON, BRUCE W.:

«Exhibition Rhetorics. Material Speech and Utter Sense» en GREENBERG, REESA / FERGUSON, BRUCE W. / NAIRNE, SANDY (Ed.): *Thinking about Exhibitions*. Routledge: London and New York, 2005. P. 183.

DECALOGUS

fig. 02



fig. 03

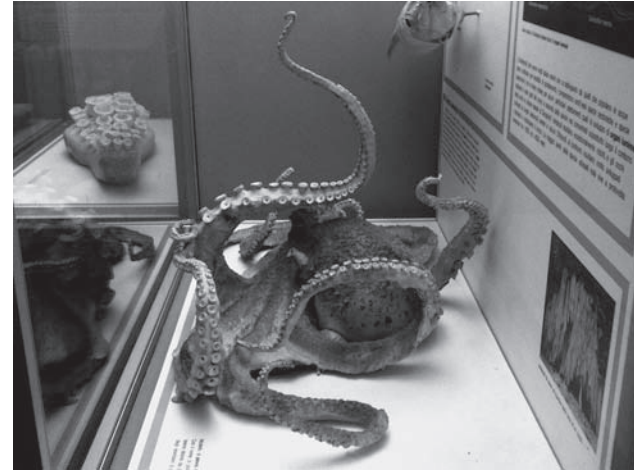


fig. 04

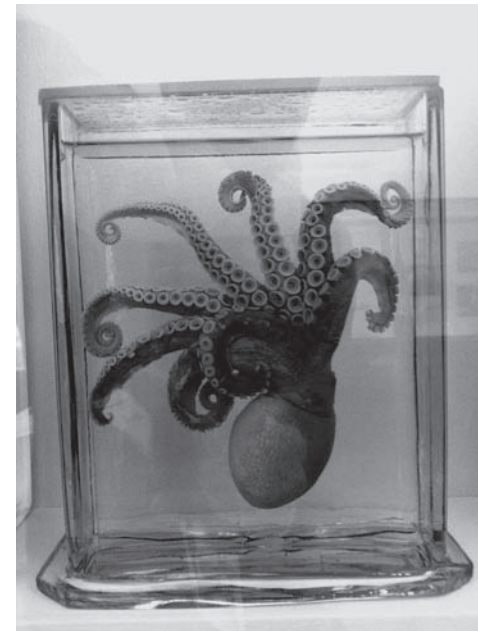


fig. 05

fig. 06

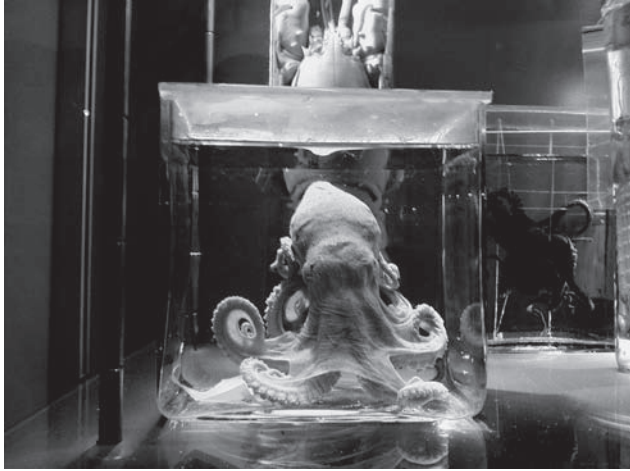


fig. 08



fig. 07



fig. 09



fig. 10



fig. 10



GENEALOGIA

Lo maravilloso, un grado del asombro constituyente de la élite cultural europea desde el siglo XII al XVII, es el nudo semántico a partir del que arranca la constitución del régimen expositivo. Una de las primeras reflexiones escritas sobre la contemplación de una colección es la del Abad Suger en el tesoro de Saint-Denis: mediante el poder de evocación y la interpretación cultural de los objetos, sentía que «por la gracia de Dios, puedo ser transportado desde este mundo inferior al superior de un modo analógico»⁵. Desde el origen de su presentación pública, la colección de objetos establecía los límites cognitivos entre lo natural y lo innatural, pero también entre lo cultivado y lo vulgar, entre lo visible y lo invisible, contribuyendo a la definición del marco de lo posible y a la producción de efectos de subjetividad nuevos sobre aquel que la contemplaba.

En la definición de lo coleccionable y, por tanto, extraordinario, a finales de la Edad Media ocurre otro movimiento fundamental de la mano de la maravilla topográfica, que introduce en sus relatos los términos de control de lo doméstico con respecto a lo exótico. Los informes de los libros de viajes insisten en lo visto personalmente, en un informe oral de experiencia propia, alcanzando una audiencia tan amplia como para generar incluso un nuevo género literario. Las maravillas del oriente lejano no permiten alargar la geografía europea, pues el verdadero movimiento era específico y puntual, sino que contribuyen de nuevo a la ampliación del sentido de posibilidad.

En el Renacimiento, la vida intelectual, antes reducida al entorno eclesástico y la corte, comienza a diseminarse a través de las nuevas clases sociales del entorno urbano: es entonces cuando el conocimiento se convierte en una actividad de ocio común dentro de

⁵DASTON, LORRAINE / PARK, KATHARINE: *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*. Zone Books: New York, 2001. P. 76.

una élite con una capacidad relacional aumentada. La difusión de los escritos y la necesidad de distinción cultural hace que los textos informen fácilmente nuevos entornos de vida. En el círculo de Lorenzo de Medici, el filósofo toscano Marsilio Ficino mantenía que el orden físico es una red de correspondencias invisibles —de simpatías, antipatías y relaciones astrales de dominación y sumisión— que proporcionan una estructura profunda al mundo natural. Son estos nuevos lazos los que acompañan al nacimiento de los gabinetes de curiosidades, en paralelo a la reordenación del jardín y al nacimiento de los zoológicos.

Es en las cámaras de maravillas donde se plantean las primeras formas de organización sofisticada que generan los modos actuales de entender una colección. Para la historiadora francesa Patricia Falguières, este incipiente arranque de una disciplina museológica llega desde las trazas de la retórica: los gabinetes de curiosidades restituyen el *locus* de la antigüedad clásica creando un teatro elocuente de los objetos a través de los principios del arte de la memoria⁶. A través de las diferentes secciones de una cámara de coleccionista —*naturalia, exotica, scientifica, artificialia*— el saber se vuelve visible, explicable y transmisible como un recurso mnemotécnico. El guardián del gabinete explica su orden visual por asociación metonímica: la privilegiada audiencia que accedía a estos espacios privados asistía a una verdadera *performance* en la que el experto recordaba cada objeto en una cadena asociativa que lo enlazaba con el siguiente, por adyacencia, conveniencia, familiaridad, simpatía, analogía, emulación o subordinación.

Un ejemplo de la dimensión de un gabinete entendido como un palacio de la memoria, según los recursos de la retórica clásica, es el tratado de Samuel Quiccheberg publicado en Múnich en 1562,

en el que presentaba sus recomendaciones al Duque Alberto V para organizar y embellecer su colección. La cámara de maravillas, enciclopédica, era un *Theatrum Sapientiae*, un teatro de la ciencia y el saber, organizado disciplinarmente por géneros y relatos conectados por jerarquías. Las estructuras mentales, pero también las casillas y cajoneras de su mobiliario, estaban sujetas también a un régimen de intercambio, moda y mercado: comprados y vendidos, los objetos permitían ir redefiniendo las relaciones de la colección a medida que la exploración del mundo permitía incorporar significaciones nuevas fagocitadas por la referencialidad occidental y por la mano de su poseedor en aras del incremento social de su significancia individual.

Este baile de los objetos contrasta con su cada vez más férrea vinculación a un dominio determinado, a un apartado premeditado en un conjunto finamente modulado. En el siglo xvi el régimen de lo maravilloso se multiplica a través de las nuevas clases sociales: las profesiones médicas, los físicos y los boticarios, comienzan a coleccionar *naturalia*, convencidos de que la rareza y unicidad de los objetos que atesoran se adhieren a su poseedor en su propia condición de único y raro. Hasta el siglo xvi la noción de verdad era polivalente y compleja, coexistente en diferentes niveles. La aspiración científica y las condiciones discursivas de las colecciones son un indicativo del encasillamiento progresivo de la verdad como única. El museo del sabio jesuita Athanasius Kircher en el Colegio Romano se concebía como un vasto espacio para la revelación. El mundo está enlazado por nudos secretos. En 1646, en su obra *Ars magna lucis et umbrae, in decem libros digesta*, anunciaba cómo “lo oculto se trae desde las más profundas tinieblas a la luz admirable”⁷.

Si en la Edad Media, eran los filólogos los que, copiando una y otra vez los textos, colaboraron en la transmisión del conocimiento,

⁶FALGUIÈRES, PATRICIA: *Les Chambres des merveilles*. Bayard: París, 2003. Ver también la obra clásica sobre los palacios de la memoria: YATES, FRANCES A.: *El arte de la memoria*. Siruela: Madrid, 2005.

⁷La cita original completa: «Haec autem est divina illa Optice scientia, quae quod abditume est et profundissimis tenebris in admirabile lumen educit». P. 834.

a lo largo del desarrollo de las colecciones el espacio filológico da paso a las cosas, a los objetos, como depositario del saber. Los objetos son cosas en las que pensar y con los que pensar en otras cosas, aún dentro del modelo aristocrático del *connoisseur*. La facilidad con la que la importancia antigua de la retórica se ha depositado en la museología ha de entenderse también a partir del redescubrimiento en el siglo xvii de la *Poética* de Aristóteles. El libro provoca un cambio de gusto, un movimiento en el pensar occidental, que se resume en el menoscabo de la naturaleza a favor de la imaginación creativa del hombre. A finales del siglo xvii el planteamiento aristotélico se modula a partir de una reforma de la filosofía natural encabezada por el filósofo Francis Bacon. El nuevo régimen de la maravilla es el lugar de convergencia de lo natural y lo artificial: ese límite imposible puede, para el pensador inglés, inspirar nuevos órdenes de las cosas; ahí radica la nueva fascinación de la colección, en la transformación a través del conocimiento humano del mundo material.

La progresiva diseminación del conocimiento en papel impreso y el desarrollo racional de los campos del saber restringen cada vez más el orden natural. Al final del siglo xviii, lo maravilloso es ya tan sólo una curiosidad formal y la investigación empírica convierte el fenómeno singular en vulgaridad. El orden riguroso de la epísteme clásica⁸, hace de la lógica indiscutible de la clasificación una ascunción global. Con el nacimiento de los primeros museos públicos, los objetos se disponen de forma calculada para hacer inteligible la visión científica que regula el mundo. Las cosas son elementos contables con un valor determinado. La continua expansión de posibilidades que el régimen de la maravilla ofreció durante siglos necesitó un orden que la sofisticación misma de su concreción fue poco a poco clausurando hasta la invención de los dispositivos de exposición.

⁸FOUCAULT, MICHEL: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI: Madrid, 1999.

El *display* de los gabinetes de curiosidades, un conjunto semántico de élite al margen de la convivencia social, se vuelve en el museo un orden mediado por un saber universal. La economía racionalizada de la naturaleza tiene en el siglo xix su reflejo en la estructuración natural de los gobiernos. Las lógicas del cuerpo, la moral y la política en la era postrevolucionaria se instauran en una economía general del mundo natural. El expertizaje de los hombres de naturaleza, como Buffon en París o Banks en Inglaterra, los hace mediadores entre la naturaleza misma y el estado. La regeneración universal, el sueño del nuevo orden, tienen en el museo su aparato central, con poder político y social sobre las cosas. El *display* es la respuesta apotropaica, defensiva, por un lado, contra la naturaleza incontrolable y, por otro, para contener aquellos objetos que contribuían a la ampliación del campo semántico de la norma, que precisaban ser acotados, por medio de su historización, en un arco de progreso que justificaba el presente como su efecto asumido y mejorado.

El museo del arquitecto y coleccionista inglés Sir John Soane se instauró por ley del Parlamento inglés en 1833. La apabullante superposición de fragmentos de diversos momentos de la historia y de procedencias dispares parecen confusos a ojos de hoy, pero no hacían más que acentuar la historia como orden y permanencia en un todo actualizable. El museo se concibió sin etiquetas. La visita se realizaba con una guía, reeditada una y otra vez, que permitía al espectador una visita privada y estudiosa, abierta a la delección del análisis pormenorizado y textual⁹. Extrañamente, poco antes de su muerte en 1837, Soane introdujo espejos en los ángulos de la escalera, las habitaciones, los pasillos de circulación, la biblioteca y, en especial, en los plafones de su extensión en la salita del desayuno. Son espejos convexos, que permiten controlar la perspectiva, aún curva y deformada, de toda la habitación en la que se insertan. No sólo permiten ver, sino también verse dentro del propio

⁹KNOX, TIM: *Sir John Soane's Museum London*. Merrell: London, New York, 2008.

espacio de exposición, situarse como parte significativa de un conjunto ofrecido como reflejo. Como una extraordinaria forma de regulación, el museo vigila a su visitante y le otorga la posibilidad de, en cada momento, poder verlo todo, a sí mismo y a los otros, como un producto de esa acumulación histórica inapelable en su providencia. Pero el régimen especular es también una representación. Un arreglo de *display* que pasa necesariamente por los ojos de otro que devuelve la mirada.

DE RERUM NATURA

La taxidermia, la desecación, el vaciado, la conservación en formol, son antídotos al olvido. En el momento en el que el desarrollo de las ciudades en la revolución industrial convertía a las metrópolis en una suerte de nueva naturaleza antinatural, los museos de historia natural constituyeron el centro de operaciones urbanísticas que sirvieron para dignificar barrios humildes de la ciudad hasta convertirse en zonas codiciadas por la nueva burguesía. Esa regeneración es el centro de la historia: la taxidermia, como el eugenismo, representa la posibilidad de suprimir cualquier indicio de decadencia, de entropía, que amenace el orden productivo de la ciudad. La preservación es la representación de la experiencia de la naturaleza en su perfección. El encuentro del hombre y la naturaleza se produce en el museo a través de la clasificación, en un espacio público pensado con una escala monumental y con la comodidad de lo doméstico.

A la vez que se edifican los museos de historia natural, primer modelo de educación de la clase media y obrera sobre el orden moral del mundo y sobre los protocolos de interacción social, se constrúan las nuevas teorías modernas de organización social, teorías relacionadas con el evolucionismo, con la posibilidad de calcular la evolución ciudadana dentro del esquema de la evolución

natural. Los museos son aún máquinas de determinismo tecnológico¹⁰. En cierto modo, constituyen el opuesto de la revolución utilizando como argumento los principios emancipadores del movimiento revolucionario: el respeto al *status quo* de raza, clase y género en la génesis de la ideología del Imperio. Por eso el presente debe entenderse como un llegar a ser que lleva muchos años en desarrollo. El museo, bajo la óptica de la crisis, padece la misma prodedumbre que el sueño de democracia de la sociedad occidental.

El cuerpo ha sido siempre un lugar de efecto o lectura de la exposición. En el siglo xvii, el inventario de la naturaleza comenzó a trasladarse de la maravilla a lo terapéutico, donde en manos de los boticarios y médicos los objetos se ordenaban en las colecciones según sus utilidades de aplicación sobre el cuerpo humano. Del mismo modo que la retórica se depositó en la museología y la gramática en los objetos, los nuevos protocolos médicos de higiene y cuidado del cuerpo se trasladaron al cuerpo social en los museos. La visita a los museos de historia natural y de divulgación anatómica se ordena como lugar para la corrección, cognición y resemantización del cuerpo propio como cuerpo social. El *display* se realiza para el cuerpo, donde se encuentran naturaleza y cultura. El crítico estadounidense Craig Owens escribía: «En el arte postmoderno, la naturaleza se trata como totalmente domesticada por la cultura: sólo se puede acercarse a lo “natural” a través de su representación cultural. Aunque esto sugiere, en efecto, un giro de la naturaleza a la cultura, lo que de verdad demuestra es la imposibilidad de aceptar su oposición misma»¹¹. La articulación en moaré de este libro pretende devolver al cuerpo que profiere y lee su especificidad sociopolítica. La referencia a la cosa, más allá de la analogía, por acumulación, pretende devolverle su corporalidad amenazante: contra la intersubjetividad antropocéntrica, los animales en la taxidermia también miran a los ojos. Ese reconocimiento es extra-

¹⁰Estos términos son de Donna Haraway en un artículo pionero en los Estudios Culturales: HARAWAY, DONNA: «Teddy Bear Patriarchy. Taxidermy in the Garden of Eden. New York City, 1908-1936» en *Social Text*, n° 11, Winter, 1984-1985, Duke University Press, pp. 20-64. Aunque sus argumentos, a nivel historiográfico, han sido muy discutidos posteriormente, su tesis principal parece inapelable. Por ejemplo, cuando se presenta al público el Museo de Viena en 1889 se define como una «casa de clasificar».

¹¹OWENS, CRAIG: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1997. P. 1.

ñamente mutuo. Aún ejercido desde la dominación, dismantela el desacuerdo entre ser humano y naturaleza. El *display* es un dispositivo cuya intención de control resulta desbordada por su objeto.

MUSAEUM

Para uno de los primeros teóricos del sistema que constituye una colección, Krzysztof Pomian, los objetos son semióforos, vectores de significación, que se concretan en sus relaciones como «manifestaciones de lugares sociales donde se opera, a niveles diversos y jerarquizados, la transformación de lo invisible en visible»¹². La primera tarea de esta suma de textos es realizar una crítica genealógica de los dispositivos de exposición. Al utilizar técnicas expositivas ha de ser pensada como un campo acotado de significados vectoriales que consiga hacer ver cosas que permanecen ocultas.

Otro teórico de la museología, el australiano Tony Bennett¹³, entiende el museo como parte de una red discursiva más amplia. Las colecciones fundacionales de los más grandes museos metropolitanos eran legado de las exposiciones internacionales. Las técnicas de control de multitudes que fueron desarrolladas en las exposiciones, influenciaron en el diseño y planeamiento tanto de los museos como de los parques de atracciones. Incluso a nivel económico, las redes que proporcionaban los ejemplares de animales para las colecciones de los museos de historia natural eran las mismas que abastecían a los zoológicos, circos y museos de curiosidades. Más allá de la escuela o de la biblioteca, otros lugares fundamentales para contar y enseñar, el museo es un lugar tecnológicamente preparado para que los artefactos culturales se ofrezcan al público como parte de un sistema económico y de un programa gubernamental que contribuya a rehacer las normas generales de comportamiento social.

El relato expositivo que el museo articula es un complejo narrativo que se desarrolla al mismo tiempo que las nuevas estructuras de la literatura decimonónica: el folletín, la novela, el relato de misterio o el detectivesco se codifican como géneros repetibles, al mismo tiempo que los museos sofistican sus dispositivos demostrativos. Hoy se comprenden los relatos como fragmentos históricos que informan sobre modelos de sociedad, formas de vida y de conciencia, pero que también contribuyen a generarlos. Este refinamiento del contar y la especificidad de los géneros, tiene su correlato en las disciplinas del saber que toman carta de naturaleza al mismo tiempo: la arqueología, la paleontología, la etnografía, la historia del arte... se desarrollan como especificidades del relato científico decimonónico. No es extraño que el análisis morelliano de las obras de arte se asemeje a la literatura policial de Conan Doyle o que el psicoanálisis parezca un código hermético para leer las novelas simbolistas. El único imperativo es la realización impecable de una narración perfecta, apoyándose precisamente en su evolución las técnicas o disciplinas en las pautas literarias, y las formas de contar en los resultados o pormenores de las metodologías científicas.

El investigador estadounidense Jonathan Crary insistió en cómo la ciencia y el arte pertenecen en el siglo XIX a un campo único en el que se entrecruzan el saber y la experiencia¹⁴. Si ese pasado informa el modo en que el presente sigue vehiculando las narrativas sobre sí mismo, ¿no es esa tradición el lugar donde ha de ser legible la pauta regresiva de lo que hoy es catástrofe?

El proceso de naturalización democrático se produce al tiempo que se articula la racionalización e historización del *display* en el museo a lo largo de los dos últimos siglos. Si el museo se diseñó explícitamente como mecanismo civilizador de la moral y de las

¹²POMIAN, KRZYSZTOF: *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI-XVIII siècles*. Éditions Gallimard: Paris, 1987. P. 45.

¹³BENNETT, TONY: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Routledge: London and New York, 2009.

¹⁴CRARY, JONATHAN: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press: Cambridge, London, 1999. También: CRARY, JONATHAN: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. MIT Press: Cambridge, London, 2001.

maneras de la población urbana, es legítimo definirlo como un espacio de representación que difunde espacios de emulación sobre el cuerpo social. La institución nace en apariencia como un camino hacia una representatividad y democratización de la cultura, pero se crean también otras redes de exclusión en su seno. Por eso uno de sus invisibles es el orden social, ya que su relato transparente un sistema de valores. Ahí está lo perdido que no está guardado en los objetos, como la museología contemporánea parece entender en sus reordenaciones bajo principios espectaculares o pedagógicos, sino en la relación entre ellos, sus audiencias y su *display*.

Para entender esta óptica expositiva, basta un ejemplo básico: el relato museográfico es monológico, masculino y colonial. La abstracción a la que se somete la invisibilidad del *display* es la abstracción de la nación o estado imperial en un aparato progresivamente democratizado del que el capital es productor y garante máximo. En los museos de historia natural, la obviedad de la identificación de la mujer con la naturaleza y de los orígenes étnicos no caucásicos con lo primitivo, instalan en el espacio público, por un lado, lo doméstico femenino, y, por otro, lo exótico como salvaje, en una espiral de raza y género intrínsecamente entrelazadas. Las relaciones de conocimiento y poder se inscriben en la exhibición pública de los cuerpos, colonizando el espacio que antes ocupaban los monstruos y las maravillas, en el nuevo dominante espectacular de la ciudad. En los museos de historia natural y de divulgación científica se produce un nudo intrincado de formaciones discursivas, como la evolución, el progreso, la estética, la moral, la humanidad, la tradición o el pasado, que se enlazan con tecnologías de visión, de puesta en escena, en un discurso unitario de hegemonía que permite visibilizar en un entorno casi de laboratorio la construcción del paradigma moderno, pero también de las pesadillas de la modernidad.

Si la norma de existencia en la ciudad es el encuentro una y otra vez con extraños¹⁵, con los desconocidos, el punto focal de la instrucción pública del museo es la minuciosidad en la clasificación, el encuentro con el nombre científico latino que encapsula el recuento de las cosas del mundo. El aspecto fundamental es el etiquetado y el fondo adecuado, que permitan diferenciar de un vistazo el carácter nominal de los diferentes objetos. La museología primera no contemplaba los textos de sala, porque era un espacio dedicado al placer visual y confiaba en la bondad de que la simple recreación podría aportar su estímulo a las formas de conducta. Pensar en el entorno de segregación social de la especulación urbana en los barrios culturales del siglo XIX en Londres o París, por ejemplo, permite asimilar esas formas de resaltar la figura sobre el fondo como una estrategia simbólica de presentación, como el vestir indica también una pertenencia social. Avanzado el siglo, la tendencia nacionalista permite alumbrar géneros expositivos como la galería evolutiva o la sala periodizada. El tiempo, gracias a las herramientas de pensamiento que el darwinismo otorgaba, justificaba los relatos en términos de antecedente y sucesor, con el presente concebido como realización. De nuevo se trata de organizar el consumo y la producción bajo el signo de la historia. Como Bennett subrayó, ese orden de cosas nació concebido para durar: la visita al museo sigue siendo un ejercicio de civismo, donde las clases sociales se encuentran en un espacio concebido para la radical indiferenciación.

Las representaciones del museo se plantean todavía conforme a una tradición que resuena con representaciones del pasado, haciéndolas disfrutar de una aún más amplia circulación social en el espacio de producción cultural neoliberal. Las posibilidades de imaginar el futuro dependen de la relación con el presente y el pasado, así que para paliar los efectos representacionales de los fragmentos,

¹⁵KRISTEVA, JULIA: *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard: Paris, 1988.

el mundo entero y todos los tiempos históricos se funden metonímicamente. El museo es una supuesta autoridad anónima pero nunca es un texto único. Su misión fundamental se ejecuta en el ilusionismo del *display*, donde el conocimiento abstracto cae directamente desde la exposición sobre el público. La temporalidad del museo, su historia, tampoco es lineal ni sucesiva. En palabras admonitorias de Walter Benjamin, «Toda moda o visión del mundo deriva su fuerza de lo que ha sido olvidado»¹⁶.

¹⁶BENJAMIN, WALTER: *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, and London, 1999. P. 393.



fig. 12 Vestíbulo de entrada de la antigua Facultad de Medicina de París.

fig. 13 Napoleón Bonaparte
en el Museo de la Legión de
Honor de París.



fig. 14 Geoffroy de Sainte-
Hilaire en la Galería de
Anatomía Comparada y
Paleontología del Museo de
Historia Natural de París.



fig. 15 Charles Darwin
en el Museo de Historia
Natural de Londres.



fig. 16 Alexander von
Humboldt en el Museo de
Historia Natural de Berlín.



fig. 17 Giovanni Morelli en el Museo Poldi Pezzoli de Milán.



fig. 18 Lenins en el Museo del Campesino Rumano de Bucarest.



fig. 19 *La Nature se dévoilant devant la Science* del escultor

Louis-Ernest Barrias, una alegoría de la mujer-naturaleza desnudándose ante la ciencia.

La obra se instaló en 1893 delante de la Facultad de Medicina de Burdeos con un éxito inmediato: cuatro años después se incorpora una réplica a la Gliptoteca de Copenhague. En 1900 se expuso una versión policroma en la Exposición Universal de París. En 1908, a la muerte del escultor, su viuda dona aún otra copia a la ciudad de Dijon. Al mismo tiempo, una edición de tamaño reducido fue realizada en seis copias, en bronce, marfil y piedras preciosas, por el taller de los hermanos Susse, para contribuir todavía a su difusión doméstica. La imagen muestra la réplica en mármol blanco instalada todavía y desde 1902 en el vestíbulo de la Facultad de Medicina de París: los futuros ejecutores de la ciencia médica son hombres ante los que la mujer debe la veneración sumisa de ofrecer naturalmente su cuerpo como objeto sin reticencia.

