

Investigació artística, pensament i educació

ÍNDEX

- 2 **Editorial**
Chus Martínez
Em celebro i em canto.
L'anacronisme com a mètode
- 7 **Zoom**
José Luis Pardo
El gest filosòfic de Deleuze
- 10 **Display**
Nataša Ilić
Salon 54: Arribant al final
- 14 **Mediterrànies**
Reza Negarestani
Els girs de la trama
- 18 **Investigació artística**
The Otolith Group
Oceans closos, aigües òptiques.
Notes sobre The Drexciya
Mythos II
- 22 **Academia**
Franco Berardi «Bifo»
Sensibilitat i semiocapital

Revista semestral
Primavera 2011
Número 1



Equip editorial
Xavier Antich
Mela Dávila
Teresa Grandas
Soledad Gutiérrez
Ana Jiménez
Bartomeu Marí
Chus Martínez
Clara Plasencia
Idoia Villanueva

Direcció
Chus Martínez

Coordinació i edició
Àrea de Publicacions
del MACBA

Disseny i maquetació
Enric Jardí, Meri Mateu

Traduccions
Mireia Carulla: p. 2-9, p. 14- 21
Glòria Bohigas: p. 10-13, p. 22-24

Editor
Museu d'Art Contemporani
de Barcelona (MACBA)
www.macba.cat

Imatges
© de les obres: els artistes
© de les fotografies: Cortesia
del Museu d'Art Contemporani
de Rijeka, Croàcia (p. 11-12); Cortesia
de The Otolith Group i LUX, Londres
(interior de la coberta, p. 19); Jordi
Puig (p. 4-5); Rafael Vargas (p. 2-3);
The British Library Board (Add.
46700, f. 32) (p. 8)

Coberta
Fotografia de Francesc Català-Roca
de la segona exposició del
Grup R, *Industria y arquitectura*,
realitzada el 1954 a les Galeries
Layetanas de Barcelona. Fons
F. Català-Roca – Arxiu Fotogràfic
de l'Arxiu Històric del COAC –
Amb la col·laboració del Col·legi
d'Arquitectes de Catalunya.

Interior de la coberta
Imatge del film *Otolith III*, realitzat
per The Otolith Group el 2009.
Col·lecció MACBA. Consorci
del Museu d'Art Contemporani
de Barcelona.

Fotomecànica
SCAN 4

Impressió
IGOL

ISSN edició impresa: 2014-0177
ISSN edició digital: 2014-851
DL: B-43639-2010

Tipografies
Gotham Narrow, DTLDocumenta

Paper
Biberist Furioso 135 g i 115 g



**Revista semestral
Primavera 2011
Número 1**

Editorial

Temes i termes que impulsen una altra lògica del pensament des de i sobre l'art.

Zoom

Com es teixeix una altra narrativa sobre l'art? «Zoom» és un espai dedicat a nous referents intel·lectuals i bibliogràfics.

Display

Com es gesten les exposicions? Quin n'és el treball de recerca? Aquesta secció vol fer visibles els processos de conceptualització i definició de les exposicions.

Mediterrànies

Un espai de diàleg entorn del Pròxim Orient, Europa i el nord d'Àfrica. Diverses veus aporten nous plantejaments sobre la cultura, l'art, la religió, l'educació i el futur comú de les societats que conformen la Mediterrània.

Recerca artística

Per què i com faig el que faig? Els artistes parlen en primera persona dels seus projectes.

Acadèmia

Quin és el paper de l'educació? Com es construeixen les mirades crítiques? «Acadèmia» se centra en la relació de l'art amb les ciències humanes i la intervenció críticossocial dins i fora del museu.

EM CELEBRO I EM CANTO. L'ANACRONISME COM A MÈTODE

Chus Martínez

Cap de l'oficina curatorial de documenta 13;
comissària associada del MACBA.



«La Providència és causa que, algunes vegades, el mateix home reaparegui en segles diferents.»

BALZAC, *Cartes*

Durant l'última dècada hem vist com historiadors, comissaris i institucions han sotmès la producció artística contemporània a una lectura circumscribida a la filosofia de la història, cosa que ha obligat les obres a l'obediència històrica i n'ha sistematitzat l'experiència des de la il·lusió d'uns paràmetres suposadament objectius. És una aproximació impulsada per la primacia que ocupa la qüestió del *tema* –allò de què parla l'art–, de manera que «tema» i «sentit» esdevenen sinònims i ens fan oblidar que hi ha altres maneres de significar. Aquesta és la raó del renovat interès pel concepte d'anacronisme i per la seva possible definició com a mètode que permeti alliberar-nos de l'omnipresència de l'hermenèutica.

El terme «anacrònic» designa una situació en què l'anàlisi del ritme substitueix el de la durada com a forma única de compressió del temps. El ritme és *tempo*: força, pulsio, vibració, moviment; la durada, la melodia de la història.

En la mesura que la comprensió de la història passa per dibuixar un eix cronològic en què s'ordenen els fets, la tasca única de l'historiador consistirà a inserir-hi contínuament les històries que no han entrat en aquesta gran narrativa contínua. Mentrestant, la institució (entenen que una exposició és una manera d'institucionalitzar un material) queda reduïda al lloc en què la legitimitat d'un dret adquireix forma pública. El respecte unànime que suscita l'exercici de revisió i reivindicació d'allò oblidat provoca la certesa d'haver trobat un vocabulari adequat que no fa sinó esquivar la impredecible funció de l'experiència en l'art.

Més enllà, l'impacte d'aquesta reescriptura s'assembla a la relació entre un text i l'aclaparadora profusió de notes a peu de pàgina que interrompen la lectura per recordar-nos que l'escriptura depassa l'autor i que una infinitat d'accions paral·leles s'esdevenen i s'han esdevingut en sincronia amb aquest gran text. Estaven amagades, però ha arribat l'hora d'una reordenació i això implica trobar un forat en l'eix diacrònic en què s'escriu la història. El «pou del passat», utilitzant una expressió de Thomas Mann, aflora a la superfície i la inunda. Ja no existeix res en singular. No podem parlar, per exemple, d'una modernitat, sinó que hem de considerar tots els seus múltiples i, tanmateix, l'art contemporani continua semblant indivisible (potser és aquest el primer símptoma del seu anacronisme). A aquesta recerca inacabable de plurals en el si de la història n'hi correspon una altra: la d'aquells individus, artistes, que semblen aliens al temps, que s'escapen de les condicions per les quals discorre el present. En l'última dècada, hem vist com s'aguditzava la sensibilitat envers el que



Vista de l'exposició *Modern i present. Canvi de segle a la Col·lecció MACBA*, on es mostren algunes de les obres realitzades entre 1955 i 1961 pel ceramista Antoni Cumella (1913-1985).

L'exposició argumenta que l'eclosió estètica de la modernitat a Catalunya es consolida a partir dels anys cinquanta, moment en què les pràctiques artístiques, l'arquitectura i el disseny es troben fortament relacionats.

Josep Maria Mestres
Quadreny, *L'Estro
Aleatorio. Sis concerts
per diversos solistes
i orquestra simfònica*
(detall), 1973-1978
Tècnica mixta sobre
paper
41,9 x 89,1 cm
Col·lecció MACBA.
Consorti Museu d'Art
Contemporani de
Barcelona

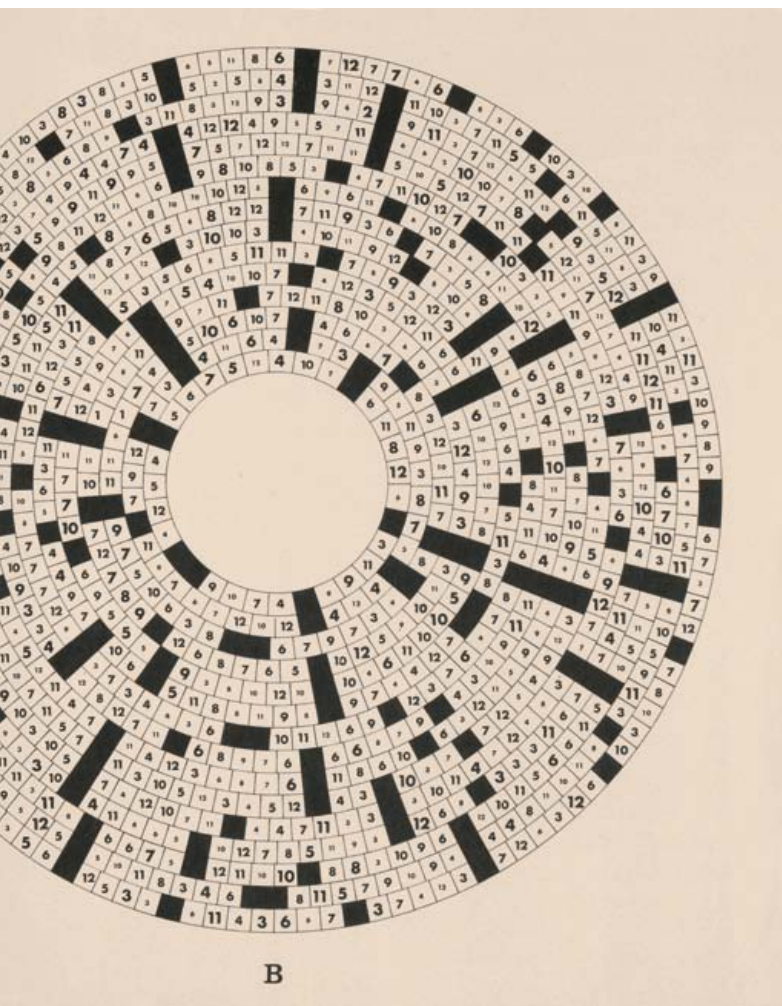
L'Estro Aleatorio és la síntesi d'una etapa, una obra que resumeix les tècniques utilitzades pel compositor català, i que evidencia la influència del pensament científic i l'aleatorietat matemàtica en el seu treball. Les partitures, en aquest cas cercles de sons audibles, representen gràficament la seva idea de la música, on els sons no poden ser entesos individualment, sinó com a part d'un únic camp sonor en què les lleis del caos i els fenòmens deterministes hi influeixen de la mateixa manera.



és excepcional en l'art, envers els qui, almenys en aparença, es mantenen inflexibles davant la lògica de la mundialització. La proliferació de projectes sobre *aquests altres* –els qui pensen i actuen sense nosaltres, per dir-ho d'alguna manera– forma part també d'aquesta operació de rescat i simbolitza, no ja la justícia, sinó la immensa força de seducció que encara exerceix en la nostra cultura el mite, l'ésser arquetípic, el que és genuí. El que aquests projectes posen de manifest és la nostra por d'entrar en un estat d'instabilitat permanent.

La importància política del rescat com a tàctica és directament proporcional a la impossibilitat de formular un mètode més complex per enunciar la relació entre l'art contemporani i una concepció del temps discontinua, que s'expressa en ritmes i no es deixa representar com a durada. És a dir, una manera d'entendre el temps indiferent a la idea de progrés i que, per tant, està a recer de l'imperatiu de la innovació, que no té objeccions a repetir, a imitar el que ja s'ha produït. Crear dubtes sobre aquestes reencarnacions constants i sobre l'espontaneïtat del que és contemporani seria una manera d'eludir la suposada sinceritat des de la qual sembla que han de parlar l'art i la cultura, però que no es pressuposa, per exemple, en l'àmbit de la ciència.

En aquest joc dialèctic entre gran narrativa i acadèmies apèndixs, el passat i la història es manifesten com una nova faceta de la cultura i del poder que té avui: no és el d'endinsar-se en aventures lògiques que puguin desembocar en una nova *episteme*, sinó la capacitat *de facto* d'incloure o excloure. Aquest esclat de veus i punts de vista ha contribuït, però, a mantenir una certa confiança en l'opinió pública gràcies a l'esforç d'expansió constant i imparabile que implica la revisió de la historiografia i la seva relació amb l'art contemporani. L'entusiasme que suscita la possibilitat d'intervenir, puntuallitzar, interferir, modificar, comentar, reivindicar o incidir sobre la narració hegemònica té el seu pitjor enemic en la tendència a la infinitud. Cada nota al peu clarifica i crea alhora una nova opacitat que, lluny d'aportar una nova consciència sobre el tema en qüestió, de contribuir a la comprensió de la relació entre art contemporani i temps, entre producció i la inextricable complexitat dels contextos en què apareix, ens llança a un escenari d'infinites finestres perquè ens hi aboquem –sempre sota la promesa de completar la història. Podem assumir el risc que genera el desconcert. Més difícil és, però, enfrontar-se al fet que hi ha qui prova de substituir aquest corrent de recerca, no proposant una altra lògica de



pensament, sinó emulant aquest esforç i reduint-lo a un mer gest que il·lustri d'una manera versemblant la coreografia d'aquest esclat d'històries dins de la història.

El problema és que la correcció política no constitueix un mètode, sinó una estratègia per no haver d'afrontar una dificultat tècnica: la comprensió de temps que no poden reduir-se a un sentit únic de durada, l'aprehensió de ritmes que no formen una continuïtat, que funcionen amb independència de la melodia de la història. El desig d'evitar la incoherència abandonant la filosofia de la història contrasta amb la necessitat –reclamada ja per Schelling– d'aprofundir en altres llenguatges que formalitzin els objectes de l'art, la seva capacitat de convertir-se en fets i el paper que hi tenen els individus, en una direcció que ens allunyi del que és previsible. Un exercici encara més complex, en un moment en què els ciutadans-espectadors estan més adotzenats que emancipats en el que esperen de l'art.

El llenguatge que ha contribuït a produir socialment el que es coneix per art contemporani es pot descriure com a pertanyent al gènere líric. És un llenguatge destinat a la creació d'entusiasme, no de mètode; una prosa caracteritzada per l'acurada tria de termes que defensen la supremacia

dels ulls humits, la coreografia de l'agència, el valor de la mà al cor enfront de la mà a la butxaca. La inquisició dels sentiments –encara que siguin «bons»– forma part del món totalitari en la mateixa mesura que l'economia global, però apareix revestida de bona voluntat mentre dispara amb autèntic menyspreu contra els moments «nuls» de la vida.

Com trobar una sortida a aquesta manera *melòdica* d'entendre la història? Com, sense perdre de vista ni el rigor ni la responsabilitat? El que és «nul», allò que sembla haver-se distret del sentit –la idiotesa, l'absurd– mereix més que mai la nostra atenció. En aquestes formes de distracció s'hi amaga una nova imaginació del que és privat, una forma de resistència al poder de l'empatia en totes les seves vessants, reals o virtuals. La desconfiança envers un present totalment definit permet a una part de la intel·ligència artística escapar al desig que l'art i les institucions sàpiguen respondre amb eloqüència al seu temps. En altres paraules, permet eludir la responsabilitat entesa com la necessitat forçosa de donar resposta, d'aclarir i no exposar-nos a l'exuberància del pensament i a la seva lleugeresa.¹

Aquesta insistència a situar art i cultura en el present corre el risc de convertir objectes i idees en un simple suport dels fantasmes que ocupen el buit d'una època mancada de recursos, extenuada de tant repetir el que és obvi. Massa pretèrit –com indica Didi-Huberman² corre el risc de no ser sinó «un residu», per més positiu que sigui. I del futur no se'n pot parlar, ja que és una forma simètrica del passat, encara que ho sigui amb una retòrica diferent. D'aquí la importància del que és extemporani, del que *no toca*. L'anacronisme no és la solució als nostres problemes –com defugir la «cultura històrica», «la febre de la història»–,³ però planteja una possible via per a un mètode diferent, per a una lògica encara incipient però capaç de situar-nos en una posició de risc: la desconexió i el desfament.

Tota qüestió de mètode esdevé una qüestió de *tempo*, és a dir, una qüestió que ha de tenir molt en compte un terme gairebé oblidat en filosofia i en teoria de l'art: el ritme. L'anacronisme dóna nom a un altre ritme, a la possibilitat de forçar una anàlisi del sentit des d'un angle diferent que obliga el subjecte i el context, institucional o no, a revisar les condicions des de les quals ofereix l'experiència i la interpretació de la producció artística. Ometo l'art a propòsit, ja que no hi ha cap art que es pugui considerar «contemporani». Aquesta és una consideració institucional, no de la pràctica. De fet, la tesi seria la següent: l'art és sempre anacrònic. I «és la idea mateixa d'anacronisme com a error respecte al temps el que ha de ser reconstruït».⁴ Una de les intencions últimes de la producció artística és la de transformar la

1 Nietzsche deia que calia anar contra tots el qui diuen que pensar és una tasca àrdua, feixuga.

2 Georges Didi-Huberman: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 45.

3 Expressió emprada per Nietzsche en el pròleg de les seves *Consideraciones intempestivas* (1873-1875).

4 Jacques Rancière: «Le concept d'anacronisme et la vérité de l'historien», *L'Inactuel*, núm. 6, 1996, p. 53.

nostra idea del temps. L'anacronisme implica l'acceptació de la importància del ritme com un element fonamental per entendre la relació entre matèria i energia. «Ritme», aquí, no té res a veure amb un concepte virtual o còsmic. A la manera de Gaston Bachelard⁵ hauríem de parlar, a propòsit de l'art, d'un *realisme rítmic*: la introducció de paràmetres materials i conceptuals diferents destinats a alliberar-nos de la necessitat de construir la identitat cultural des de l'horitzó de la filosofia de la història.

Insistir en el fet que l'anacronisme no és una aberració, sinó una necessitat, significa afirmar que ens hem de distanciar d'un mètode de lectura i interpretació dominat per la noció de durada i endinsar-nos en un altre, en un contingent de temps heterogenis que aporten altres claus per avançar en la pregunta sobre el sentit.

La durada implica ordre; el ritme, intensitat. Aquesta variació té conseqüències epistemològiques: significa l'oblit de l'hermenèutica, guardar les eines filològiques i inventar una nova imaginació crítica. D'aquí l'afirmació que l'anacronisme comporta un risc (un repte que l'art assumeix), comporta el rebuig de tot un conjunt d'exigències conceptuals a fi de poder expressar-se en una llengua estrangera, introduir un altre ritme i crear una estranyesa que ens forci a remuntar el malestar *actual*. La pregunta que es planteja ara és si acadèmies i institucions estan disposades a abandonar l'aliança fèrria entre temps i espai, i a assumir d'una vegada que deixar de banda el sistema no és sinònim de caos.

Una sèrie de llibres analitzen amb deteniment el concepte d'anacrònic i la importància del temps en l'art contemporani:

- Bachelard, Gaston: *La Dialectique de la durée*. París: Quadriage / PUF, 1950 (versió castellana: *La dialéctica de la duración*. Madrid: Villalar, 1978).
- Belting, Hans: «Toward an Anthropology of the Image», a Mariët Westermann (ed.): *Anthropologies of Art*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 41-58.
- : «Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology», *Critical Inquiry*, vol. 31, núm. 2 (hivern de 2005), p. 302-319.
- Derrida, Jacques: *Spectres de Marx*. París: Galilée, 1993 (versió castellana: *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1998).
- Didi-Huberman, Georges: «Suposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la Modernité», *Chaiers du Musée national d'Art moderne*, núm. 64 (estiu 1998), p. 95-115.
- : *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Les Éditions de Minuit, 2000 (versió castellana: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006).
- : «Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom paradigm», a David Peters Corbett; Christine Riding (ed.): *Art History*, vol. 24, núm. 5 (novembre de 2001), p. 621-645.
- : «Artistic Survival. Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time», *Common Knowledge*, vol. 9, núm. 2 (primavera de 2003), p. 273-285.
- : «The Imaginary Breeze: Remarks on the Air of the Quattrocento», *Journal of Visual Culture*, vol. 2, núm. 3 (desembre de 2003), p. 275-289.
- Gordon, Avery F.: *Ghostly matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Lefebvre, Henri: *Éléments de rythmanalyse*. París: Éditions Syllepse, 1992.
- Lorau, Nicole: «Éloge de l'anachronisme en histoire», *Le Genre humain*, núm. 27, 1993, p. 23-39.
- Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg and the Image in Motion*. Cambridge, Massachusetts: Zone Books, 2004.
- Mitchell, William J. Thomas: «What Is an Image?», *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 7-19; 31-46.
- Rancière, Jacques: «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'Inactuel*, núm. 6 (tardor de 1996), p. 53-68.
- Rohy, Valerie: *Anachronism and Its Others: Sexuality, Race, Temporality*. Nova York: SUNY Press, 2009.
- Wind, Edgar: «Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics», *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 21-35.

⁵ Gaston Bachelard: *La Dialectique de la durée*. París: Quadriage / PUF, 1950 (capítol dedicat a l'anàlisi del ritme).

EL GEST FILOSÒFIC DE DELEUZE

José Luis Pardo

Filòsof i assagista; és catedràtic de la Facultat de Filosofia de la Universidad Complutense de Madrid i Premio Nacional de Ensayo pel seu llibre *La regla del juego* (2005). És també un gran difusor del pensament de Gilles Deleuze gràcies a llibres com *Deleuze: violentar el pensamiento* (1990) i diversos articles i traduccions de les obres del filòsof francès.

«Some kind of innocence is measured out in years. You don't know what it's like to listen to your fears.»

El nom de Gilles Deleuze és habitual en el pensament contemporani, en ciències socials, entre els teòrics i crítics d'art, i en tants altres llocs. Una mica de Deleuze, diríem, va bé a tot arreu: per algun motiu té fama (Foucault *dixit*) de ser un pensador a l'alçada dels nous temps. És legítim, sens dubte, utilitzar Deleuze per revestir amb un vernís intel·lectual i alhora provocador qualsevol proposta, i fins i tot de vegades sembla que les seves pròpies formulacions, tan enlluernadores, convidin a fer-ho. ¿No va ser Deleuze qui va dir que l'obra d'un filòsof és una caixa d'eines d'on hem d'agafar allò que ens sigui útil? Certament. Però és segur que quan Deleuze va fer aquesta afirmació, les eines a les quals es referia no eren les «fórmules verbals» que puguem trobar en un autor determinat, sinó més aviat els conceptes i, sobretot, els conceptes *vius*; és a dir, els que radiquen no en les coses (més o menys grandiloqüents) que els filòsofs diuen, sinó en les que *fan*, encara que aquestes últimes siguin molt més difícils d'identificar que no pas les primeres. I el que fan els filòsofs consisteix, és clar, en el moviment del seu propi pensament, en la manera amb què argumenten, enfilen o esfilagarsen els seus fragments, disposen les seqüències, organitzen o fabriquen els elements, trien els temes i elaboren els materials, en la manera amb què es desplacen d'un problema a un altre o construeixen o destrueixen una pregunta. Podríem denominar aquest gest l'*estil* d'un pensador: allò que fa que, encara que des de l'anàlisi de continguts sigui

poca la diferència amb un altre pensador, pugui estar-ne a anys llum de distància des del punt de vista del seu moviment característic (per exemple, s'ha sostingut la brillant hipòtesi que hi ha una comunitat de plantejaments entre Hegel i Nietzsche, però això no elimina l'abisme infranquejable que els separa pel que fa a l'estil, que no és només la seva manera d'escriure, sinó aquest moviment del pensament i té, per tant, una profunda significació).

En el cas de Deleuze, aquest moviment és inseparable d'una gran operació que mobilitza una part substancial de la història de la filosofia, descarta connexions habituals i n'estableix d'altres d'inesperades (Hume, l'empirista més radical, va de bracet amb el racionalisme absolut de Spinoza, i aquest al seu torn es casa amb l'irracionalista Nietzsche). I quan Deleuze suggereix que la seva forma d'utilitzar la història de la filosofia és comparable al collage, no ho considerem una exageració metafòrica o una provocació, sinó que mirem de pensar la complexitat del collage a la llum del procediment deleuzià per «combinar» autors i conceptes (i que no consisteix només a enganxar unes coses al costat d'unes altres). El que tot sovint perden aquells «envernissats» deleuzians esmentats és, doncs, la densitat d'aquest moviment, que depèn d'un ús de la història en general i de la història de la filosofia en particular que no és cap disbarat titllar de «contrahistòric». Perquè el projecte filosòfic de Deleuze es perfila com una rigorosa inversió del programa



Il·lustració de Lewis Carroll per al primer manuscrit d'*Alice's Adventures Under Ground*.

«Quan dic que “l’Alicia creix” vull dir que es fa més gran del que era. Però per això mateix, també es torna més petita del que és ara. És evident que no és alhora més gran i més petita. Però sí que ho esdevé alhora. És més gran ara, era més petita abans. Però és alhora, al mateix temps, que ens tornem més grans i que ens fem més petits del que érem. Aquesta és la simultaneïtat d’un esdevenir la propietat del qual és esquivar el present. En la mesura en què esquiva el present, l’esdevenir no suporta la separació ni la distinció entre l’abans i el després, entre el passat i el futur.» Cita traduïda a partir de Gilles Deleuze: *Logique du sens*. París: Les Éditions de Minuit, 1969, p.9.

del pensament clàssic, que Aristòtil defineix, amb una eixutesa i una exactitud admirables, com el que s'até a «l'ésser en tant que ésser», és a dir, al vincle que ancora el pensament en la presència i alhora privilegia el present com a forma nuclear del temps. I d'aquesta manera estableix les bases del que durant segles serà l'espai de la representació, en el sentit més ampli de la paraula. L'experiment que Deleuze oposa a aquest programa –ja que sempre es tracta d'experimentar sense tenir res de guanyat per endavant– és el de prendre la via de l'«ésser en tant que esdevenir», és a dir, la d'intentar pensar el moviment precisament en la mesura que no se subjepta a les exigències de la presència i es fuga de la representació i del present, respecte al qual es troba estructuralment endarrerit o avançat. I si l'aposta és forta en aquest terreny, no ho és menys quan la confrontació es produeix en l'àmbit de la filosofia moderna, la que es vanta d'haver trencat amb les limitacions de l'antiguitat. De fet, la modernitat en filosofia té per a Deleuze un doble rostre: és, d'una banda, el de Spinoza, fundador d'un immanentisme materialista d'una ambició inèdita, i d'altra banda el de Kant, que ha alliberat el temps de tots els vells lligams pel que fa al seu contingut i ha conjurat la figura cíclica del cercle viciós. La gigantomàquia que, dins l'obra de Deleuze, té lloc entre aquests dos impulsos (metafísic i transcendental, dogmàtic i crític) és, tanmateix, imprescindible per comprendre el «gir» que, cap al 1966, emprendre el seu treball, i que li permetrà formular –a *Différence et répétition* (1968) (*Diferencia y Repetición*, 1988)– un «discurs del mètode» que, llevat de qüestions menors, es manté vigent fins a les seves últimes investigacions.

Ja que aquí no podem ni tan sols esbossar aquest discurs, conformem-nos a assenyalar, com a mínim, tres imatges que podrien contenir el secret d'aquest gest estilístic que no només ens permet «acompanyar» un pensador, sinó que sovint resulta ser el motiu per fer-ho. Com pot testimoniar qualsevol lector més o menys fidel de Deleuze, el camí per on habitualment ens endinsem en el problema que es considera en cada cas és l'aparició d'«una altra escena», una mena de món paral·lel i extraordinari, amb unes regles que no coincideixen en absolut amb les del nostre, una «altra banda del mirall» (l'ordre bergsonià d'allò virtual, el punt de vista de l'eternitat en Spinoza, etc.), un món on cal traslladar-se però amb el qual tota comunicació és impossible, ja que falla una i altra vegada la temptativa de «trencar el mur» que ens en separa. D'aquest difícil compromís se'n surt per un desplaçament de la perspectiva, que ens fa descobrir que no es tracta en absolut d'anar cap a una altra banda o cap a un altre món, i que l'escena que va originar la seducció del pensament no representa un ordre empíric o espaciotemporal sinó més aviat una condició o un límit: el límit i la condició a partir dels quals es poden exercir les facultats subjectives com la memòria, la sensibilitat, l'enteniment o la raó (així, per exemple, el descobriment de l'heroi de Proust quan constata que el que ha «oblidat» no és cap contingut mnèmic del passat, sinó el que permet l'exercici empíric del record i que, per tant, no es troba en cap present anterior o posterior).

Al capdavant, però, allò que escapa definitivament a la representació, que només hi pot aparèixer com a fantasia i que en el fons la sustenta, ha de tenir també un present, ha de ser també representat, encara que això no pugui passar sense mediació de la ficció i sense una certa ruïna de la representació, no només en el seu sentit ontològic sinó també estètic i polític. Llegir Deleuze és, en bona mesura, fer amb ell aquest recorregut experimental en què el seu pensament assoleix la capacitat de diagnosticar el nostre present. I ho fa a força de connectar amb el moviment que defineix la pròpia, irreductible i no sempre simpàtica novetat de la nostra època.

José Luis Pardo, madrileny de naixement però no de caràcter.

José Luis Pardo va dur a terme el juliol de 2010 el curs d'estiu del Programa d'Estudis Independents (PEI) del MACBA, que amb el títol *Cos sense òrgans: el gest filosòfic de Gilles Deleuze*, aprofundia en l'obra i pensament del filòsof francès. Part dels continguts del curs estan disponibles en format àudio a www.macba.cat.

Properament José Luis Pardo publicarà, amb l'editorial Pre-Textos, un llibre que reunirà els seus principals treballs al voltant de l'obra de Deleuze: en primer lloc, la reedició de l'obra *Deleuze: violentar el pensamiento*, publicada el 1990 i esgotada a Espanya; en segon lloc, una col·lecció d'articles escrits després de 1990 i que es titularà *A propósito de Deleuze*; i finalment una nova obra sobre el filòsof francès que es dirà *Cos sense òrgans*.

SALON 54: ARRIBANT AL FINAL

Nataša Ilić

Historiadora de l'art, crítica i comissària d'exposicions. Membre del col·lectiu curatorial independent *What, How & for Whom* (WHW), organització no lucrativa per a la cultura visual fundada el 1999 a Croàcia. El grup WHW dirigeix la Galerija Nova a Zagreb i ha estat al càrrec de projectes com l'XI Biennial Internacional d'Istanbul (2009).

Si hi ha una exposició que va marcar l'establiment del paradigma modern a l'antiga Iugoslàvia després de la Segona Guerra Mundial, aquesta va ser *Salon 54*, que va tenir lloc a la Galeria d'Art de la ciutat de Rijeka el març de 1954. El relat de modernitat que va establir va perdurar al llarg de les dècades socialistes i, amb adaptacions menors, va sobreviure a la dissolució de l'Estat i a l'establiment posterior d'una nova identitat cultural en què van imperar elements nacionalistes i reinterpretacions ideològiques de caràcter anticomunista.

El muntatge i l'organització de l'exposició i els textos del catàleg van ser fruit de la tasca col·lectiva d'un grup d'autors, entre els quals hi havia Micá Bašićević i Radoslav Putar, possiblement els crítics més dotats i prolífics de la jove generació que des de principis dels anys cinquanta havia expressat des de la premsa un projecte educatiu clar, un enfocament analíticoformal i la creença en la possibilitat d'un impacte positiu i transformador de l'art en la vida social.

Salon 54 es considera en general el punt culminant en el procés, que va tenir lloc després de la guerra, per establir una nova política cultural i reconstruir la modernitat a Iugoslàvia. Aquests processos es van produir paral·lelament a altres desenvolupaments que tenien lloc en el context de l'Europa de la postguerra, caracteritzada per una nefasta situació econòmica i pel temor creixent a l'escalada de la Guerra Freda. Però a Iugoslàvia aquest procés va estar marcat sobretot pel desenllaç d'un episodi breu però taxatiu de realisme socialista i pels profunds canvis socials que van tenir lloc després del trencament de Iugoslàvia amb l'URSS el 1948, quan el nivell d'independència política del Partit Comunista de Iugoslàvia va arribar a ser inacceptable i molest per al monolític Bloc de l'Est. Després de mesos de pressions i tensions, l'Informbiro o Kominform (Agència d'Informació dels Partits Comunistes) –una mena de Komintern reduït

format pels partits comunistes de l'URSS, Polònia, Txecoslovàquia, Hongria, Romania, Bulgària i Iugoslàvia, i els partits comunistes d'Itàlia i França– va emetre, en absència de la delegació iugoslava, una resolució en la qual acusava els líders polítics de Iugoslàvia d'enemics de la revolució i traïdors de la solidaritat internacional dels treballadors. Expulsat de la família de partits comunistes, el Partit Iugoslau va trencar totes les relacions diplomàtiques, econòmiques i militars amb l'URSS i es va imposar la missió de forjar un camí independent i genuí per construir el socialisme. Aquesta nova orientació incloïa una desvinculació de les bases soviètiques del marxisme i la reinterpretació del model original de Marx, a més de l'abandó del realisme socialista com a model d'organització de la producció cultural i la consegüent reconfiguració de l'àmbit cultural que hi estava relacionat. En aquest sentit, la reconstrucció de la modernitat va implicar una reorganització institucional massiva, la consolidació d'un espai cultural pròpiament iugoslau, a més del desmantellament, la rearticulació i la superació del limitat projecte nacional en relació amb la modernitat.

Els canvis culturals van ser graduals però de gran abast. El 1949, l'ideòleg del partit dirigent, Edvard Kardelj va proclamar la no-intervenció del Partit en els assumptes culturals, i el 1952 Miroslav Krleža, escriptor i intel·lectual amb considerable poder polític, en un discurs amb motiu del Tercer Congrés de l'Associació d'Escriptors de Iugoslàvia, va titllar el realisme socialista d'art burgès reaccionari i apològic. A partir de 1950, en un intent de demostrar la seva voluntat d'obrir canals de comunicació amb Occident, Iugoslàvia va començar a participar a la Biennial de Venècia. Tanmateix, durant uns anys, van continuar els debats encesos sobre l'expressió adequada de les idees socialistes, en els quals la reconfiguració del paisatge burocràtic institucional va garan-



Vista de l'exposició *Salon 54*, exposició de pintura i escultura iugoslava contemporània, que es va fer del 7 al 22 de març de 1954 a la Galeria d'Art de Rijeka (l'actual Museu d'Art Modern i Contemporani de Rijeka).



Vista de l'exposició
Salon 54

tir «la transferència del context de la cultura internacional proletària al context de la cultura burgesa occidental».¹

A través de la selecció i la contextualització d'obres en el muntatge de l'exposició i la inclusió de textos crítics i analítics al catàleg, *Salon 54* va tenir un paper significatiu en el desenllaç de la polèmica sobre el realisme socialista, derrotant aquells tradicionalistes que, tant si defensaven el retorn a la modernitat d'abans de la guerra com si advocaven pel realisme socialista, en realitat només lluitaven per aconseguir una posició lucrativa en la conjuntura cultural, per la qual cosa es van unir contra qualsevol manifestació radical de modernitat no només al llarg dels anys cinquanta sinó en les dècades següents. En aquest període, el corrent cultural dominant va adoptar com a principal expressió del gust el que el teòric de l'art Miško Šuvaković anomena «esteticisme socialista»,² un art moderadament modern arrelat en la tradició del compromís entre tradició i figuració que la modernitat ja havia articulats abans de la guerra. Però a principis dels anys cinquanta els debats sobre la veritable naturalesa de l'art socialista no van ser mers gestos buits. Van estar especialment impulsats per l'aparició de l'art abstracte radical

en l'obra del grup d'artistes EXAT 51,³ sens dubte el primer moviment neoavantguardista de la Iugoslàvia de la postguerra, un grup que va exercir una influència permanent en les properes generacions d'artistes i treballadors culturals.

En els seus manifestes, EXAT 51 defensava els aspectes col·lectius de l'obra, la llibertat d'experimentació i la implicació social de l'art en la síntesi de totes les formes artístiques, abolint la separació entre les belles arts i les arts aplicades. La seva posició progressista estava impulsada pel desig de participar activament en la reconstrucció concreta de la realitat material i social en el context d'una transformació socialista de la societat. Recuperant el llegat de l'avantguarda russa i la idea de l'abstracció com un art revolucionari per a una societat revolucionària, EXAT 51 va remoure profundament la visió tradicionalista dominant obsessionada per l'autenticitat i pels valors locals reduïts a les modalitats de l'Escola de París de la primera meitat del segle xx. Sense predecessors en la tradició local a banda de l'arquitectura funcionalista de la Bauhaus d'abans de la guerra, EXAT 51 va establir, tanmateix, un lligam significatiu amb la breu trajectòria de les experimentacions de

1 Ljiljana Kolečnik: *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina* (Entre l'Est i l'Oest. Art i crítica artística a Croàcia als anys cinquanta). Zagreb: Institut za Povijest Umjetnosti (Institut d'Història de l'Art), 2006, p. 156.

2 Miško Šuvaković: «Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi» (Art i ideologia: els anys cinquanta a l'Europa dividida), *Život umjetnosti*, núm. 71-72, Zagreb: Institut za Povijest Umjetnosti (Institut d'Història de l'Art), 2004.

3 EXAT 51 (acrònim d'Experimental Atelier) va ser un grup artístic actiu a Zagreb entre 1950 i 1956. Estava format pels pintors Vlado Kristl, Božidar Rašica, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec, i els arquitectes Vjenceslav Richter, Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić i Vladimir Zaharović.

l'avantguarda que l'historiador de l'art Ješa Denegri defineix com «la segona línia». Com a moviment artístic que va intervenir en la ideologia dominant, va proposar l'abolició de l'autonomia artística i, després del trencament del país amb Stalin, va convertir la manca d'autonomia artística en un avantatge estratègic obert a les possibilitats d'un nou futur en el context del socialisme iugoslau i la seva recerca dels veritables orígens de la revolució, EXAT 51 va acceptar la repetició com un gest genuïnament modern.

Tot i que l'Estat no va reconèixer l'autenticitat de l'experiment social del programa d'EXAT 51,⁴ per als que no confiaven en la posició del Partit pel que feia a l'abstracció, el 1954, Kardelj va confirmar la intenció del Partit de no intervenir en els afers culturals. El mateix any es va inaugurar la Galeria d'Art Contemporani, futur Museu d'Art Contemporani, a Zagreb.

Salon 54 va confirmar la inclusió de l'abstracció en el context de la modernitat, tot i que la qüestió de la seva acceptabilitat ideològica va continuar formant part del debat fins a finals dels anys cinquanta, quan el filòsof Rudi Supek la va rescatar de la susceptibilitat ideològica introduint la noció d'«alienació», que seria tan apreciada pels filòsofs humanistes marxistes en la dècada de 1960. La revalorització de la tradició que es va resoldre a *Salon 54* –en tant que narrativa que esquematitzava les tendències expressionistes i constructivistes com dos moviments dominants definits a grans trets, i generava així els vincles conceptuals entre l'abstracció contemporània d'EXAT 51 i els experiments racionals de la modernitat d'abans de la guerra– s'inscrivien com a rerefons de la lluita per establir un espai cultural comú dins de Iugoslàvia i com a factor determinant per influir en la transformació de la societat. *Salon 54* va incloure pintures de membres d'EXAT 51 com Picelj, Srnc, Rašica i Kristl, però la promoció d'una versió socialment compromesa de l'abstracció geomètrica no va ser únicament partidista, i en la selecció es van incloure altres versions menys radicals de l'abstracció. En molts sentits, *Salon 54* va obrir el camí a l'alta modernitat que cancel·lava les projeccions utòpiques de les relacions entre l'art i la vida i, en tot cas, lluitava per diferents utopies. De forma casual i d'una manera poc problemàtica, també es va posar al servei de l'estratègia cultural iugoslava, que va adoptar i promoure cautelosament la seva imatge liberal.

Això també significa que *Salon 54* no s'hauria d'interpretar com un episodi de triomf de la victòria liberal sobre un règim dogmàtic i opressiu, tal com dirien les interpretacions tòpiques en el marc de l'art dissident i la tipologia simplista de la narrativa occidentalitzada sobre la modernitat, sinó

com un moment de normalització en què la novetat de la revolució iugoslava i la lluita antifeixista de la Segona Guerra Mundial van deixar de ser els principis actius d'un experiment social col·lectiu. *Salon 54* va ser tant una expressió de rebel·lia contra la creixent burocratització de la cultura –la primera exposició concebuda per discutir, argumentar, explicar i documentar els corrents artístics de l'època i les seves relacions amb un passat recent– com un símptoma de normalització que va marcar el final de les transformacions revolucionàries de la societat. Tanmateix, repensar la conjuntura específica de *Salon 54* des de la depriment i despolititzada perspectiva postsocialista actual, encallada en «mitologitzacions» nacionalistes i afirmacions categòriques de la situació actual, no significa en absolut considerar-la un fracàs, sinó més aviat com una evolució en el marc del llegat d'una alternativa socialista a la modernitat en la seva forma desculturitzada, lluny de la narrativa dominant que despolititza el comunisme com a utopia, com l'expressió d'una tasca col·lectiva en un moment en què el seu contingut va ser negociat com una possibilitat realista.

El juny de 2009 es va constituir **La Internacional**, una plataforma transnacional formada per cinc museus d'Europa que té com a objectiu compartir les seves col·leccions i qüestionar les narratives dominants en la història de l'art.

Els membres fundadors de La Internacional són: la Moderna Galerija de Ljubljana (Eslovènia), la Július Koller Society (SJK) de Bratislava (Eslovàquia), el Van Abbemuseum (VAM) d'Eindhoven (Holanda), el Museum van Hedendaagse Kunst (MHKA) d'Anvers (Bèlgica) i el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

A partir del 13 de maig el MACBA presenta la primera mostra organitzada per La Internacional, una exposició que amb el títol *Museu de les narratives paral·leles*. En el marc de La Internacional reuneix més d'un centenar d'obres, d'artistes de referència dels països de l'Est, provinents de la col·lecció de la Moderna Galerija de Ljubljana. Aquesta exposició s'acompanya d'altres activitats, com una taula rodona el 14 de maig i el cicle de cinema iugoslau *No podem prometre que farem res més que experimentar* el 18 i 25 de maig.

Posteriorment, a la tardor, una selecció d'obres de la Col·lecció MACBA formara part d'un projecte expositiu a la Moderna Galerija de Ljubljana. De manera paral·lela, La Internacional està duent a terme una sèrie de seminaris, amb la participació del Programa d'Estudis Independents (PEI) del MACBA, que fins al moment s'han organitzat a les ciutats de Ljubljana, Viena, Bratislava, Varsòvia i Barcelona.

Per a més informació:

www.macba.cat i <http://internacionala.mg-lj.si/>.

⁴ Els membres d'EXAT 51 Picelj, Richter i Srnc, van dur a terme una sèrie de notables projectes arquitectònics per als pavellons de Iugoslàvia en fires de mostres d'arreu del món. L'escassa documentació que se'n conserva és potser el millor indicador de com haurien estat les obres d'EXAT 51.

ELS GIRS DE LA TRAMA

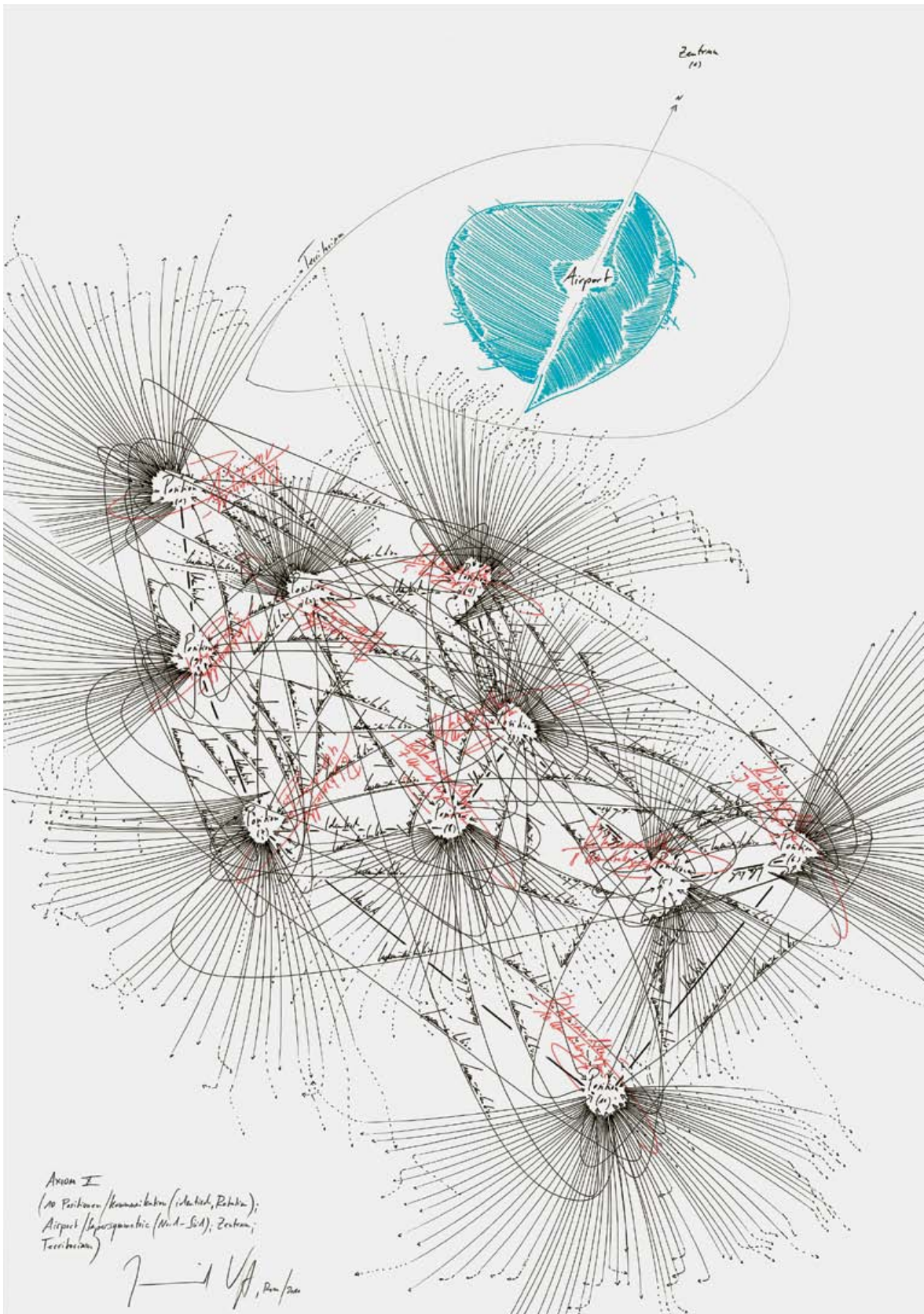
Reza Negarestani

Filòsof i escriptor nascut a Shiraz, Iran. Autor de *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials* (2008), una obra de teoria-ficció sobre l'Orient Mitjà. Ha col·laborat en diverses revistes i antologies, com ara *Collapse*, *Angelaki* i *CTheory*.

Per tal de pensar el relat en un món mancat de qualsevol necessitat narrativa –un espai en expansió en què es dissol tota idea de concreció i un temps absolut, la radical contingència del qual anul·la qualsevol diferència necessària a què pot recórrer un relat–, el primer que cal fer és reinstaurar la jerarquia del pensament en la natura com a punt de vista o *locus* de l'especulació i el relat. No és l'exterioritat i la contingència del real o l'abisme còsmic el que ha de ser o pot ser objectificat pel pensament, sinó tot al contrari: és el pensament el que és objectificat per l'exterioritat i la contingència del real, que simultàniament i en tots els casos, donen lloc al pensament i l'usurpen. La jerarquia del pensament que se suposava que havia de possibilitar la reflexió sobre un objecte o un esdeveniment X es capgira completament, i l'espai de reflexió mateix esdevé un indret per a l'exterioritat i la contingència de l'objecte X. Ara bé, si el relat és alhora «conèixer» i «relacionar», aleshores no sols el relat sobre la realitat contingent es capgira amb una lògica pròpia dels contes d'esperits i de posseïts (quan penso, en realitat és l'altre, el *daimon* o esperit dins meu qui pensa a través de mi), sinó que també es descabdella amb la dinàmica inherent a les teories conspiratòries (totes les relacions, aventures i trames estan insidiosament guiades per un acord secret –o complicitat– entre mons contingents i mons objectius indiferents... Com més èpic és el relat, més espessa esdevé la conspiració i més el·líptic el fons de complicitat).

En aquesta corrupció jeràrquica de la narrativa, el relat de qualsevol realitat, trivial o no trivial, passa de ser *una reflexió sobre el món i els objectes* a ser *una inflexió del món i dels objectes mateixos en la seva exterioritat i contingència*. Dins la terminologia narrativa, designem amb el terme «gir» (*twist*) aquest capgirament inquietant pel qual els aspectes contingents de la realitat intervenen en la trama i sacsegen fonamentalment el curs i la jerarquia del relat. Un gir d'aquesta mena converteix la imaginació més capritxosa i la trama més extravagant en mers vagareigs intuïtius, ja que qualsevol realitat mundana i superficial resultarà ser una forma local de dinamisme o materialització d'un univers absolutament estrany. El gir, per tant, té una capacitat espontània per recuperar i remobilitzar qualsevol mena de trama, perspectiva i història, ja sigui per la força, per col·lusió o contaminació, en nom d'una exterioritat contingent. Aquesta característica dóna al gir una autèntica capacitat narrativa que és asimptòtica respecte a la ficció policíaca, de terror o d'intriga.

Quan es produeix el gir –és a dir, quan s'apodera de la trajectòria de la reflexió en nom de la contingència de les relacions objectives i altera el curs de l'orientació narrativa–, desencadena una reavaluació de tota la trajectòria narrativa que escombra i fins i tot desintegra l'anterior. Això es posa especialment de manifest en variants de la ficció *pulp* que van des dels relats de terror fins al *thriller* policíac i la novel·la d'intriga i de misteri. El que es denomina «gir de la trama» s'apodera de l'espai reflexiu de la narració o simplement



Jorinde Voigt
Axiom X, 2010
Tinta i llapis sobre paper
51 x 36 cm

converteix el «coneixement» del relat en l'objecte narratiu d'unes contingències i, per tant, sotmet el relat a una especulació inquisitiva des de la perspectiva de la complicitat entre els recursos objectius que, de maneres radicalment contingents, influeixen sobre la causalitat narrativa. El que abans era «coneixement» apareix, de cop i volta, com un truc literari que sondeja allò que ha estat sempre aquí però que no admetia cap reflexió: una resolució efímera o desenllaç (*dénouement*) que degenera en una conspiració còsmica a la velocitat d'una novel·la policíaca de les que omplen els quioscos dels aeroports.

Com a conseqüència d'aquest gir, cal adaptar l'entramat causal del relat a un nou sistema determinat per la contingència del gir. Per aquesta raó, el gir, lluny de ser mitoclàstic, és alhora pronarratiu i mitoaccelerador; en comptes d'esmicolar la trama (mitoclàstia), la remodela i l'accelera mitjançant la reconstrucció del sistema causal des de la perspectiva d'una presència aliena impossible d'eradicar que ha erupcionat de cop i volta o bé que ha estat molt de temps latent en la narració com una llavor estranya entorn de la qual la trama ha cristal·litzat.¹ Tanmateix, aquest desplaçament alienant o distanciador de la perspectiva equival exactament a una davallada en la qual el relat ha d'adoptar incondicionalment qualsevol punt de vista (aliè) a mesura que la trama perd la seva base sòlida i travessa la profunditat contingent. De vegades, aquesta davallada distanciadora només queda registrada com un efecte vertiginós o un xoc (vegeu el gir argumental com a xoc en literatura *pulp*, sobretot la novel·la negra). Altres vegades, la davallada esdevé el relat mateix. En les novel·les negres de Jim Thompson, com ara *Pop. 1280* (1964) (*1280 almas, 1980*) i *The Killer Inside Me* (1952) (*El asesino dentro de mí, 1983*), la veu en primera persona del narrador constitueix el gir que conforma el relat, mentre amb tota la calma –sota la influència indiferent d'un inconscient universal– empeny el món sencer (narratiu) daltabaix del penya-segat.

L'impacte especulatiu del gir sobre la configuració causal del relat és anàleg al xoc traumàtic, que de vegades simplement arrasa tot el que ha estat narrat abans. Altres vegades, però, en comptes de provocar un xoc, el gir imprevist perfora el sistema causal de la narració des de tots els punts de vista,

de manera que modifica la plasticitat i la formació del relat i en fa una nova narració en què totes i cada una de les relacions són un gir, una contingència en complicitat amb una altra contingència *ad infinitum*. El gir narratiu, en aquest sentit, esdevé un altre terme per designar *l'especulació des de l'altra banda*. El seu caràcter endèmic respecte al dinamisme narratiu torna creativament problemàtic el seu paper i la seva persistència a favor d'una reavaluació i reconstrucció completa del món narratiu per mitjà de la contingència i des de l'exterior l'alia amb la força del trauma. Perquè el trauma és alhora una contingència arrasadora i un procés constructiu reestructurador que altera l'horitzó segons les forces contingents i els recursos objectius de l'exterior.

Imaginem-nos ara una obra narrativa centrada en un lloc d'aquest planeta que es denomina Orient Mitjà, amb la seva vida quotidiana dominada pel petroli i la pols, amb la seva política controvertida però terrenal, les seves religions, el clima àrid i càlid. Quin seria un autèntic relat d'aquest lloc? Un possible candidat seria un relat geopolític definit per l'adopció d'un punt de vista propi de l'Orient Mitjà (la víctima, l'altre, el natiu de la zona). Una altra alternativa seria un relat global/planetari (l'Orient Mitjà com un lloc poc homogeni tecnològicament, etnològicament i econòmicament, el bressol del terrorisme o la terra de l'antiga saviesa). Tanmateix, aquestes dues perspectives narratives contenen un gir a l'aguait que es pot despertar en qualsevol moment, sense cap raó concreta, i confiscar-ne el relat en nom d'una realitat abismal que pot ser fabricada narrativament per la complicitat d'uns punts de vista còsmics, una narració augmentada per la perspectiva de materials (còsmics) anònims. En narrar l'Orient Mitjà, la tríade del narrador, allò que es narra i la narració es transforma en l'objecte narratiu de contingències còsmiques, camps gravitacionals extraterrestres i influències alienígenes: la petropolítica esdevé l'èpica dels hidrocarburs narrada des d'un punt de vista inferior; les seves religions, les polítiques i la demografia apareixen com elements vinculats a les dinàmiques terrestres, les radiacions solars i la mort de les estrelles; les seves guerres responen a la mobilitat tàctica de l'arrelament de traumes geocòsmics i a perspectives estratègiques engendrades per la distribució contingent de matèria còsmica arreu del cos planetari. El que se suposava

¹ Un exemple d'aquest model latent d'un objecte que, d'una manera aleatòria o homogènia, construeix la trama al seu entorn és el que s'anomena la pistola de Txèkhov: un objecte que es presenta al lector al començament de la història, després s'abandona i no reapareix fins a prop del final; aleshores ressaltava per damunt de tots els personatges, fets narratius i les seves relacions. A diferència del que postulava Txèkhov –que si s'introduïa un element dins la trama calia fer-lo servir en un moment o altre–, la pistola és simplement una força de contingència que pot ressorgir més endavant o no (sense cap raó determinant) per apoderar-se de la trajectòria de la trama. Així doncs, per entendre la funció de la pistola de Txèkhov, cal girar les paraules de Txèkhov i afirmar: «S'ha de posar una escopeta carregada a l'escenari encara que no es tingui intenció de disparar-la.»

que era una especulació teòrica o literària sobre l'Orient Mitjà resulta ser un relat elaborat des d'una perspectiva abismal. No es tracta tant que aquest relat sigui terrorífic o ple de suspens, sinó que és el caràcter usurpador d'aquest gir alienant el que troba la seva asímptota narrativa en la ficció policíaca, de terror i d'intriga. Quan cau en l'àmbit de l'astut realisme, l'especulació local o regional ha de ser repensada i reformulada des de la perspectiva universal o còsmica. Dur-ho a terme, però, implica refermar el vertigen del gir que insereix allò que és regional (l'Orient Mitjà) en allò còsmic i prioritzar el rol del mecanisme contingent per mitjà del qual el que és còsmic fabrica localismes globals i regionals.

Aquí el gir, com a força de l'especulació realista (realista en el sentit que és asímptòtica respecte a la realitat contingent que guia l'univers), s'aproxima a la funció de la filosofia del realisme especulatiu en la qual allò que guia l'especulació no és la nostra reflexió o experiència fonamentada, sinó l'exterioritat i la contingència d'un univers que sempre ens precedeix i ens succeeix (allò que ens pensa des de l'altra banda). Irònicament, la filosofia sembla haver maldat tot aquest temps només per esdevenir al capdavant una ficció policíaca, un *thriller* conspiratori, a fi de poder abastar la força del gir radical i pintar-se ella mateixa de groc. Això fa pensar en la imatge d'una filòsofa que s'ha adonat que, quan especulava sobre el món, no feia sinó deixar que el món i els seus «estranyes eons» la narressin a ella.² La vocació de la filòsofa és reconèixer el gir còsmic abissal que ha donat lloc a la seva especulació i adoptar la perspectiva còsmica com a únic compromís viable amb la realitat. Així parla Sutter Cane a *In the Mouth of Madness* (1995): «Durant molts anys vaig pensar que era jo qui s'estava inventant tot això, però ells em deien el que havia d'escriure.»³

2 H.P. Lovecraft: *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*. Nova York: Penguin Books, 1999, p. 156, (versió en castellà: *La llamada de Cthulhu y otros cuentos de terror*. Madrid: Edaf, 2001).

3 *In the Mouth of Madness* (1995) (*En la boca del miedo*, 1995), direcció de John Carpenter, guió de Michael De Luca.



Reza Negarestani:
*Cyclonopedia:
Complicity with
Anonymous Materials*.
Melbourne: re.press,
2008.

Cyclonopedia és el primer llibre de terror i teoria-ficció escrit des de i sobre l'Orient Mitjà. Es tracta d'una odissea que transcorre en aquella regió, en la qual l'autor enllaça el panorama descoratjador de la política mundial contemporània, la política del petroli i la guerra contra el terrorisme amb l'arqueologia de l'Orient Mitjà i la història natural de la Terra. Com a obra de filosofia especulativa, *Cyclonopedia* presenta la vida quotidiana i la política de l'Orient Mitjà com una *pulp novel* de por en què les veus dels narradors humans són substituïdes progressivament per sorolls inorgànics i la història està meticulosament narrada des de la perspectiva sempre tergiversada dels processos còsmics en formació.

The Mortloquist és el proper llibre de Reza Negarestani, un híbrid de filosofia clàssica i obra de teatre basat en diversos gèneres i representacions teatrals com la tragèdia grega i l'accionisme vienès, en què forasters bàrbars escenifiquen la filosofia occidental.



*Collapse:
Philosophical Research
and Development*.
Falmouth: Urbanomic,
2010.

Collapse és una revista independent d'investigació i desenvolupament filosòfic, fundada el 2006. Cada volum temàtic d'aquesta revista de renom internacional recull entrevistes en profunditat i textos amb la nova producció d'artistes, filòsofs i científics contemporanis capdavanters en el seu camp. L'intercanvi d'idees permet desenvolupar nous plantejaments productius a l'avantguarda del debat cultural, polític i filosòfic. Reza Negarestani col·labora habitualment amb la revista i és editor associat del proper volum. El volum VII, titulat «Culinary Materialism», es publicarà aquest any. Per a més informació, visiteu www.urbanomic.com.

OCEANS CLOSOS, AIGÜES ÒPTIQUES. NOTES SOBRE *THE DREXCIYA MYTHOS II*

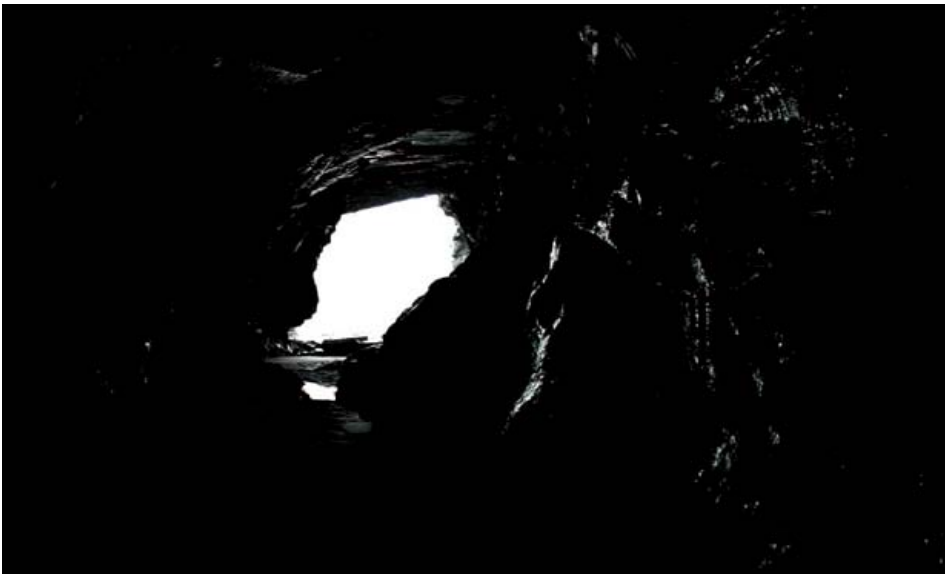
The Otolith Group

L'obra de The Otolith Group, fundat l'any 2002 a Londres per Anjalika Sagar i Kodwo Eshun, presenta una reflexió sobre la percepció i la natura de la memòria humana per mitjà de pel·lícules, textos i activitats relacionades amb els arxius dels mitjans de comunicació.

Alguns dels interrogants plantejats a l'obra *Hydra Decapita* es poden formular especulativament aplicant l'enginyeria inversa a qualsevol dels seus punts de partida. Primera escena: imaginem-nos William Morris dret a la sala, després de sopar. Acompanyat pels seus convidats a la vetllada, llegeix els quatre paràgrafs del capítol XIV del Volum 1 de *Modern Painters*, obra publicada anònimament el 1843 per John Ruskin amb gran èxit. Dedicat a exaltar la informe descripció de l'oceà que fa John Mallord William Turner a *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying. Typhon Coming On* (1840) (Negrers tirant per la borda als morts i moribunds, amb un tifó aproximant-se), el text de Ruskin inaugura una certa tendència cap a l'excés mimètic en la crítica d'art britànica. Segona escena: comparem tantes reproduccions com sigui possible del quadre de Turner de 1840, mirant d'entendre

la seva peculiar resistència a la impressió en òfset litogràfic. Tercera escena: plantejem-nos com induir el màxim d'interferències tipus *moiré*, en un intent de produir varietats d'aigües òptiques i efectes de *fata morgana*.

Aplicar l'enginyeria inversa a aquests episodis no implica recular cap a la intencionalitat o motivació autoral d'una obra com *Hydra Decapita*, sinó que reconstrueix, parcialment, el moviment pel qual una obra es distancia respecte a aquestes intencions; dit d'una altra manera, comença a mesurar la distància per la qual una obra s'allunya respecte a les aspiracions que s'hi han dipositat. Aquestes pràctiques de distanciament constitueixen un intent d'activar la demanda d'Edouard Glissant a favor d'una opacitat en què la pràctica de la pròpia autoria es legitima ella mateixa per mitjà de la formulació d'una aparença que simultàniament



Imatges de la pel·lícula *Hydra Decapita I* (2010) de The Otolith Group.

Hydra Decapita I es va presentar al MACBA de febrer a maig de 2011 en el marc de l'exposició *The Otolith Group. La forma del pensament*. La primera presentació d'*Hydra Decapita II* (2011) va tenir lloc també al MACBA aquesta primavera. La trilogia completa d'*Hydra Decapita*, coproduïda per la Fundació MACBA, passarà a formar part de la Col·lecció MACBA.

s'allunya de la visibilitat. L'opacitat s'autoanuncia com una imatge privada constituïda a partir de materials de circulació pública; articula un secretisme públic que permet l'aparició d'aquella dimensió política que Glissant descriu com el «dret d'una foscor compartida».

La llum monocromàtica d'*Hydra Decapita* implica un desig de compartir aquesta foscor, de potenciar allò que l'oclusió fa possible. *Hydra Decapita* no emergeix a la llum de la projecció, sinó que recula oceà endins, al negre oceà sense cel i sense terra de Drexciya: lluny de tota claror, lluny de tota transparència, seduïda per la severitat de les seves constriccions, un reclam que n'oculta la lluminositat.

En la seqüència d'enregistraments fets del 1992 al 2002, com *Deep Sea Dweller* (1992), *Bubble Metropolis* (1993), *Molecular Enhancement* (1994) i *Aquatic Invasion* (1994), el duo de Detroit anomenat Drexciya va anar infiltrant, d'una manera successiva i cautelosa, un sistema ficcional esotèric meticulosament amagat, en les exigències funcionals de les discoteques dels noranta a Europa, Amèrica i més enllà.

El que interessa a The Otolith Group són les maneres en què Drexciya invita i incita a allò que McLuhan denominava *mística de la participació*. El primer àlbum del duo, *The Quest*, reunia el seus primer singles en un sol CD. *The Quest* s'acompanyava d'una breu declaració, escrita per un personatge anomenat «L'escriptor desconegut», impresa a l'interior de la contraportada del disc amb un mapa, en quatre estadis, imprès a l'interior de la portada. Aquestes formulacions articulaven per primera vegada la ficció sònica que s'havia insinuat prèviament amb els títols dels primers singles. La declaració i el mapa detallaven i encriptaven aquelles al·lusions hermètiques. La declaració diu el següent:

«És possible que els humans respirin sota l'aigua? Un fetus dins l'úter de la mare viu sense dubte en un entorn aquàtic. Durant el més gran holocaust que ha conegut la humanitat, milers d'esclaves africanes embarassades que els vaixells transportaven cap a Amèrica van ser llançades per la borda durant el part perquè no es trobaven bé i feien nosa. És possible que parissin dins les aigües de l'oceà criatures que mai necessitessin respirar aire? Experiments recents han demostrat que hi ha ratolins capaços de respirar oxigen líquid. Encara més sorprenent i concloent va ser el cas recent d'un nadó prematur que es va salvar d'una mort segura gràcies al fet de respirar oxigen líquid amb els seus pulmons infradesenvolupats. Aquests fets,

als quals s'afegeixen els informes d'avistaments d'homes amb brànquies i monstres de les profunditats a la costa sud-est dels Estats Units, abonen la teoria del comerç d'esclaus.

Són els drexciyans, mutants adaptats a l'aigua, els descendents d'aquestes dissortades víctimes de la cobdícia humana? Potser Déu els ha salvat a fi que ens allixonin o ens terroritzin? Van migrar des del golf de Mèxic fins a la conca del Mississipi i d'allà fins als grans llacs de Michigan? Caminen entre nosaltres? Estan més avançats que nosaltres? Per què fan aquesta música estanya?

Què és el que busquen?

Aquestes són algunes de les qüestions que no sabeu i mai no sabreu.

El final d'una cosa... i el començament d'una altra.
Final – L'escriptor desconegut»

El denominat *Middle Passage* (la ruta del transport d'esclaus a través de l'Atlàntic) esdevé l'*incunabula* de la ficcionalització de l'espècie humana a través dels processos d'adaptació forçosa, mutació i evolució. La fantasia de l'origen se substitueix aquí per una faula de mutació. Drexciya funcionava com una mitologia hipotètica, capaç, d'una banda, de registrar les implicacions d'una diàspora irreversible i, de l'altra, d'operar com una convergència entre l'organització del so i la recopilació de ficció a manera d'escapisme acuradament arranjat.

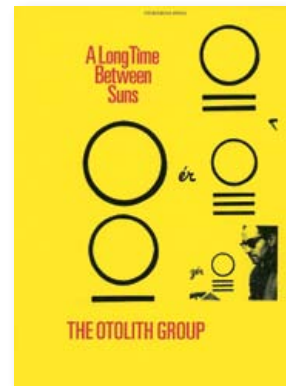
El que es podia discernir en el mite de Drexciya era una fabulació que perseguia les implicacions de la mutació forçosa. Segregant-se de la categoria política, la vindicació filosòfica i la condició ontològica de l'home, Drexciya retrotreia les idees rebudes d'allò posthumà com una condició futura. El mite de Drexciya no era sinó una refabulació de l'atrocitat biopolítica del *Middle Passage*; un cicle de música electrònica revisionista en el qual les implicacions de l'especulació financera d'un comerç –que assegurava el seu pagament amb una mercaderia de cossos– es traslladaven a una especulació ficcional sobre la mort, l'evolució marina, el terracentrisme i la posthumanitat.

El fet de viure la crisi contemporània del fonamentalisme del mercat i habitar entre la runa ideològica del neoliberalisme situa en primer pla la idea que les pràctiques de l'especulació han estat, i encara són, tant financeres com fictionals. Entre la publicació de *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* de Paul Gilroy el 1993 (*El Atlàntico negro. Modernidad y doble conciencia*, en premsa), *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic* de Peter Linebaugh i Marcus Rediker el 2001 (*La hidra de la revolución. Marine-*

ros, esclavos y campesinos en la historia oculta del Atlántico, 2005), i *Specters of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History* d'Ian Baucom el 2005, una noció de Drexciya comença a emergir. Es pot pensar en Drexciya com a espectre subatlàntic, una aparició (*revenant*) que ressorgeix i es torna a submergir amb cada cicle d'acumulació de capital. Baucom explicava que el que és alhora «obscur i vital» per a la comprensió contemporània de «la plena lògica capitalista del comerç d'esclaus» és «acceptar el que significava per a aquest comerç el fet d'haver trobat una manera de tractar els éssers humans no sols com un tipus de mercaderia, sinó també com una forma de diner flexible, negociable i que facilitava la transacció». Sense aquesta «revolució financera en el negoci del comerç d'esclaus», no hi hauria hagut «cap incentiu perquè el capità Luke Collingwood fes el que va fer», és a dir, «massacrar tranquil·lament 132 esclaus a bord del *Zong*, amb la convicció que fent això no estava malbaratant la mercaderia del qui l'havia contractat, sinó que accelerava la seva transformació en diner».

Drexciya convida a reunir una constel·lació d'interseccions entre atrocitat i assegurança, entre servitud i crèdit, entre l'oceà i la mortalitat. Cada una d'aquestes interseccions ha persistit fins al present i ha suscitat un grau de pertorbació cronològica els efectes del qual són difícils de calcular per endavant. És impossible no sentir a Drexciya els murmurs d'un èxode antropològic des del capitalisme que contínuament converteix els futurs en finances a fi de portar els cossos a la mort.

«Oceans closos, aigües òptiques. Notes sobre *The Drexciya Mythos II*» és el segon assaig d'una sèrie que explora la constel·lació d'idees entorn de Drexciya. El primer, «Notes Towards An Outline of the Drexciya Mythos» (Notes per a un esbós del mite de Drexciya), va ser presentat el 8 de febrer de 2008 al Broadway Cinema & Media Centre de Nottingham, en el marc del programa de conferències *Culture and Slavery* (Cultura i esclavisme), en col·laboració amb New Art Exchange, Walsall i Nottingham Contemporary. «Notes Towards An Outline of the Drexciya Mythos» està publicat en el llibre d'Alex Farquharson (ed.): *Histories of the Present*, Nottingham, UK: Nottingham Contemporary, 2011.



The Otolith Group, Will Holder (ed.): *The Otolith Group. A Long Time Between Suns*. Berlín: Sternberg Press, 2009.

A Long Time Between Suns és el títol de l'exposició amb què The Otolith Group va presentar el seu treball *Otolith Trilogy* l'any 2009, i que amb aquest mateix títol recull en aquest llibre, i a mode d'arxiu, una part important del material relacionat amb la producció d'aquesta obra. En l'edició del llibre hi han participat The Showroom i el Gasworks de Londres, així com la Fondazione Galleria Civica de Trento, el *I/I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your Revolution* d'Amsterdam i el MACBA de Barcelona.

El MACBA ha presentat el treball de **The Otolith Group** a l'exposició *The Otolith Group. La forma del pensament*, que s'ha pogut veure de febrer a maig de 2011. L'exposició, comissariada per Chus Martínez i coproduïda amb la Fondazione MAXXI de Roma, es va concebre com un espai que permetés al visitant comprendre la metodologia de treball del grup. Una conversa d'Anjalika Sagar i Kodwo Eshun (*The Otolith Group*) amb la comissària Chus Martínez està disponible en format àudio a www.macba.cat. I a Ràdio Web MACBA es pot escoltar un FONS AUDIO i un SON[!]A sobre el treball d'aquest col·lectiu. Més informació a <http://rwm.macba.cat/>.

SENSIBILITAT I SEMIOCAPITAL

Franco Berardi «Bifo»

Llicenciat en estètica, escriptor i activista dels mitjans, és professor d'història social dels mitjans de comunicació a l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milà. Compromès políticament des dels anys seixanta, va ser cofundador de *Radio Alice* (1976) i de la revista *A/Traverso* (1975-1981) i més recentment del lloc web *Rekombinant* (2000-2009). És autor de *The Factory of Unhappiness* (2001) i *The Soul at Work* (2009), entre d'altres obres. El seu proper llibre, *After the Future*, el publicarà AkPress el 2011.

Durant la crisi econòmica actual, causada per la transició del capitalisme industrial a l'univers del semiocapital, cal reconsiderar la genealogia de la lògica econòmica, tant en el context de la història de l'art i dels mitjans de comunicació que han contribuït a configurar la sensibilitat social, com en el context d'un sistema educatiu que també ha ajudat a modelar l'accessibilitat social a la producció i l'intercanvi intel·lectual.

El que voldria remarcar especialment en aquest text és la formació de la sensibilitat, la facultat que permet entendre allò que no es pot expressar en termes codificats (és a dir, en paraules, xifres i dígitos). Gràcies al modelatge de la sensibilitat, la lògica econòmica ha conquerit un espai paradigmàtic que ho semiotitza tot a un nivell profund, al nivell de la reacció inconscient, al nivell de la percepció sensual. Per això, la relació entre economia i estètica és essencial per entendre el context cultural actual, si pensem en l'estètica com una ciència de la sensibilitat subjectiva i no com l'estudi de l'objecte artístic.

El predomini de la lògica econòmica en la mentalitat moderna s'origina en la integració de l'economia i la infoesfera. La infoesfera –de la qual emana i alhora circula la informació– afecta el sistema nerviós de la societat, la psicoesfera social i en particular la sensibilitat.

La mutació de la infoesfera al final de la modernitat industrial està provocant un canvi en la percepció social: la fi de la cultura burgesa moderna i la instauració d'una cultura postburgesa semioaca-

pitalista es poden entendre millor si fem referència a l'eclipsi de la sensibilitat protestant i al retorn de l'esperit barroc en el terreny de la percepció social.

La imaginació protestant, que segons Max Weber és un element predominant en la formació de la cultura burgesa moderna, es basa sobretot en el rigor de la semiosi verbal i en la desconfiança vers el llenguatge enganyós de les imatges. Essencialment, en adoptar l'instint de propietat burges, l'esperit protestant rebutja l'ornamentació barroca en tant que pèrdua d'esforç i de temps.

Mentre que el barroc extreu la seva força de la desterritorialització (conquesta, proliferació d'imatges, triomf de l'energia dissipadora de la imaginació), la cultura protestant afirma la individualitat de la consciència cristiana com l'espai d'unicitat de la veritat (insinuant una relació directa entre l'individu cristià i Déu, i entre la burgesia i les seves propietats). La sensibilitat protestant és per naturalesa puritana i estricta.

Si bé l'economia burgesa territorialitzada es recolzava en el rigor iconoclàstic del ferro i l'acer, la producció postindustrial es fonamenta, en canvi, en la màquina calidoscòpica i desterritorialitzada de la producció semiòtica.

A *L'Échange symbolique et la mort* (1976) Jean Baudrillard escriu: «El principi de realitat ha coincidit amb a un determinat estadi de la llei de valor. Avui, tot el sistema oscil·la en la indeterminació, i tota realitat queda absorbida per la hiperrealitat del codi i de la simulació.»

Quan el 1971 Richard Nixon va prendre la decisió d'acabar amb la convertibilitat del dòlar nord-americà, es va inaugurar un règim aleatori de valors fluctuants i, arran de la desterritorialització postburguesa, tot el sistema va caure en la indeterminació: la relació entre referent i signe, simulació i esdeveniment, valor i temps del treball, va deixar d'estar fixada i garantida. El llenguatge ja no és únicament una eina per representar el procés econòmic, sinó que s'ha convertit en la principal font d'acumulació, que desterritorialitza constantment l'àmbit de l'intercanvi. L'especulació i l'espectacle es barregen a causa de la intrínseca naturalesa inflacionària (metafòrica) del llenguatge. La potència metafòrica del llenguatge obre la porta a la inflació semiòtica, a la inclusivitat excessiva del missatge. El web lingüístic de producció semiòtica és un joc de miralls que dona lloc a bombolles, esclats i a les inevitables crisis de sobreproducció. La simulació i la fractalització són categories essencialment barroques, i l'esperit del barroc reviu gràcies al règim d'indeterminació i proliferació financera.

En la seva forma prevalent, el capitalisme modern es basava en la commensurabilitat de la relació entre treball i valor. En les economies precapitalistes tradicionals, el valor de les mercaderies estava simplement lligat a la relació entre els recursos i les necessitats socials, però la dinàmica d'acumulació capitalista ha redefinit la mesura del valor segons el temps emprat en la seva producció. En l'esfera del capitalisme modern, el valor d'un producte es defineix per alguna cosa que en general és mesurable: la quantitat de temps que es necessita socialment per produir les mercaderies. El capitalisme burgès es recolzava en la producció d'una forma territorialitzada de riquesa i la burgesia moderna era una classe essencialment territorialitzada. La mateixa definició d'aquesta classe social està relacionada amb el territori d'un *bourg*, el poble o ciutat on es congregaven les energies productives, on es construïen les fàbriques i on es protegia la propietat. Per tant, podem parlar d'*affectio societatis*, ja que el capitalista burgès és fidel al lloc físic on pot produir-se la riquesa, a la comunitat de treballadors l'exploració dels quals fa possible l'acumulació de capital i a la comunitat de consumidors que permeten la materialització d'aquest valor. Per tant, la societat burgesa és l'espai de la mesura universal i racional, el marc de la veritat i de l'acord convencional sobre alguna cosa que no depèn d'una voluntat arbitrària sinó d'una convenció fonamental: la relació entre el temps del treball i el valor.

La identificació weberiana entre capitalisme i ètica protestant eclipsa en certa manera el segon corrent de la modernitat, que emergeix de la con-

trareforma i el barroc. Aquesta segona modernitat va acabar tenint un paper subordinat i marginal quan la industrialització de l'hàbitat humà va reduir l'àmbit social a un procés de producció i reproducció mecàniques. Però des del segle XVI, l'Església catòlica ha estat un centre de poder cultural i econòmic basat en la imaginació i la desterritorialització. El poder espiritual i immaterial de Roma s'ha recolzat sempre en l'emanació i la manipulació de la imaginació social. Aquest fet té alguna cosa a veure amb la gènesi del feixisme italià, tant en la versió mussoliniana com en la de Berlusconi.

La modernitat protestant va definir el cànon de la modernitat, però el corrent barroc mai no va desaparèixer. Més aviat, va seguir fluint de manera soterrada, excavant profundament en els replers de l'imaginari social per tornar a sortir a la superfície al final del segle XX quan el sistema capitalista va experimentar un canvi dràstic de paradigma cap a la societat postindustrial, a mesura que el llenguatge i l'economia s'anaven entrelaçant inextricablement.

La nova esfera productiva, que jo anomeno semiocapital, se centra en la creació i en la mercantilització de dispositius tecnolingüístics de caire semiòtic i desterritorialitzat (vegeu Marazzi, 2009; Virno, 2003.)

En aquest moment, el corrent barroc de la modernitat torna a emergir. La producció semiòtica passa de l'espai estricte de la denotació referencial al reialme vertiginós de la proliferació d'aparences i la connotació polisèmica. En l'esfera de la sensibilitat barroca, la recerca de significat està condemnada a caure en el *desingano* (desengany), a causa de l'absència de qualsevol fonament ontològic i de la translació i el canvi perpetu d'un nivell de simulació a un altre. José Antonio Maravall parla de la cosmovisió barroca, és a dir, una cosmologia basada en el relativisme de la visió, en el punt de vista sempre canviant del subjecte i en la proliferació d'imatges. El desengany barroc és el resultat de la propagació d'imatges, de la representació realista (i enganyosa) de l'espai.

Per acabar plantejem una qüestió política: ¿com podem iniciar un procés d'independització de l'efecte semiocapitalista del barroc sense tornar a l'ètica passada de moda de la burgesia protestant? ¿Com podem iniciar un procés de subjectivització autònoma en la condició precària i fractalitzada del treball creatiu d'avui en dia? A Europa, com a tot arreu, el sistema educatiu, que es va construir com un dispositiu crucial del progrés modern, està sent atacat per la privatització, un finançament insuficient i la submissió als dogmes del benefici empresarial. La classe dirigent postburguesa del capitalisme financer està destruint el sistema

d'ensenyament públic i està sometent l'educació universitària als interessos de l'economia.

No podem tornar a l'antic sistema educatiu; no podem restablir l'escola del passat, que va ser una expressió de l'Estat burgès. Hem de reinventar l'autonomia del coneixement i el paper social de l'aprenentatge i la investigació. Potser la sensibilitat creativa serà el primer àmbit de transformació i reinvençió del sistema educatiu, i la força capdavantera en la transició cap a l'autoorganització de l'intel·lecte, més enllà de les alternatives de l'estricta poder burgès protestant o del règim barroc de poder financer i semiocapital.

Bibliografia consultada

Baudrillard, Jean: *L'Échange symbolique et la mort*.

Paris: Éditions Gallimard, 1976 (versió en castellà: *El Intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Avila; 1980).

Echeverría, Bolívar: *Vuelta de siglo*. Ciutat de Mèxic: Ediciones Era, 2006.

Marazzi, Christian: *Capital and Language: From the New Economy to the War Economy*. Los Angeles: Semiotexte, 2009.

Virno, Paolo: *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*. Torí: Bollati Boringhieri, 2003.

Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der «Geist» des Kapitalismus*, publicat en fascicles a *Archiv fuer Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 1904-1905 (versió en català: *L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme*. Barcelona: Edicions 62, 1984).

Franco Berardi participarà el mes de novembre de 2011 a un Seminari Obert del Programa d'Estudis Independents (PEI) del MACBA. Per a més informació, www.macba.cat.

Franco Berardi és un dels autors que col·laborarà en el projecte *100 Notes – 100 Thoughts*, un espai de documenta 13 i de l'editorial Hatje Cantz que pretén explorar com sorgeix el pensament per convertir-se en l'element clau de la reimaginació del món. Més informació a www.documenta.de.

Vols llegir ÍNDEX online?
Connecta't a www.macba.cat/index

Vols que t'avisem quan es publiqui ÍNDEX?
Subscriu-te al Butlletí del MACBA a través de www.macba.cat

Prefereixes rebre ÍNDEX per correu postal?
Envia'ns la teva adreça a mailing@macba.cat

ÍNDEX Número 0 va comptar amb la col·laboració de Xavier Antich, Julie Ault, Johanna Burton, Bartomeu Marí, Chus Martínez, Christoph Menke, Piotr Piotrowski, Natascha Sadr Haghghighian i Elizabeth Suzanne Kassab.

ÍNDEX Número 2 comptarà amb la col·laboració de Xavier Antich, Yto Barrada, Cristina Freire, Daniel Heller-Roazen, Hassan Khan i Antonio Vega Macotela.

**MAC
BA****MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA****Exposicions**

Horari d'hivern

(del 25 de setembre al 23 de juny)
Dilluns, dimecres, dijous i divendres,
d'11 a 19.30 h

Horari d'estiu

(del 24 de juny al 24 de setembre)
Dilluns, dimecres, dijous i divendres,
d'11 a 20 h

Tot l'any

Dissabtes, de 10 a 20 h
Diumenges i festius, de 10 a 15 h
Dimarts no festius, tancat
25 de desembre i 1 de gener tancat**Publicacions**La llista de publicacions del MACBA,
juntament amb una selecció de textos,
està disponible a www.macba.cat**Ràdio Web MACBA**Els programes de RWM estan
disponibles per a l'escolta a la carta,
ja sigui mitjançant descàrrega o bé
per subscripció mitjançant podcast.
<http://rwm.macba.cat/>
http://twitter.com/Radio_Web_MACBA**Biblioteca**, al Centre d'Estudis

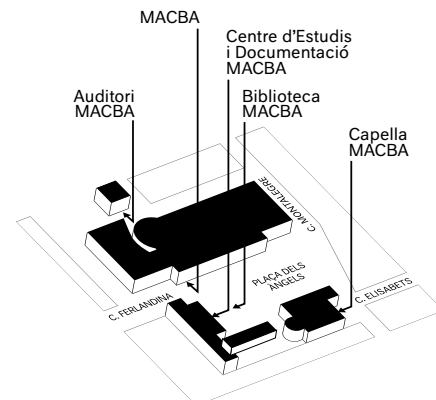
i Documentació MACBA

De dilluns a divendres, de 10 a 19 h
Festius, tancat**La Central del MACBA**, botiga-llibreria
a l'edifici MACBAFeiners, de 10 a 20 h (dimarts, tancat)
Dissabtes, de 10 a 20.30 h
Diumenges i festius, de 10 a 15 h**Amics del MACBA**El programa Amics del MACBA ofereix
entrada lliure a totes les exposicions
i activitats organitzades pel Museu,
a més de visites i activitats en exclusiva.
Més informació a www.macba.cat/amics**Museu d'Art Contemporani de Barcelona
(MACBA)**

Plaça dels Àngels, 1

08001 Barcelona

Tel: 93 412 08 10

www.macba.cathttp://twitter.com/MACBA_Barcelona

«Insistir en el fet que l'anacronisme no és una aberració, sinó una necessitat, significa afirmar que ens hem de distanciar d'un mètode de lectura i interpretació dominat per la noció de durada i endinsar-nos en un altre, en un contingent de temps heterogenis que aporten altres claus per avançar en la pregunta sobre el sentit.» Chus Martínez

«I quan Deleuze suggereix que la seva forma d'utilitzar la història de la filosofia és comparable al collage, no ho considerem una exageració metafòrica o una provocació, sinó que mirem de pensar la complexitat del collage [...] (i que no consisteix només a enganxar unes coses al costat d'unes altres).» José Luis Pardo

«Hem de reinventar l'autonomia del coneixement i el paper social de l'aprenentatge i la investigació. Potser la sensibilitat creativa serà el primer àmbit de transformació i reinvenió del sistema educatiu, i la força capdavantera en la transició cap a l'autoorganització de l'intel·lecte.» Franco Berardi

