

n

Fundació
Caixa
Catalunya

e

Revista
semestral
de cultura

x

Arts plàstiques,
lletres, música,
ciència

u

Núm. 32
juliol
2004

s



Art contemporani
Exploracions, transversalitats, valoracions, derives

Xavier Antich
Martí Peran
Arnau Puig
Eugenio Trías
Marie-Claire Uberquoi

FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA:

PATRONAT

President:
ANTONI SERRA RAMONEDA

Vicepresident:
JOSEP M. LOZA XURIACH

Secretari:
RAMON MARIA LLEVADOT ROIG

Vocals:
IGNASI BARGALLÓ GUINJOAN
LLUÍS MARCELO CAPDEVILA SABATÉ
ESTANIS FELIP MONSOLÍS
CARME LLOBERA CARBONELL
MIQUEL PERDIGUER ANDRÉS
JOSEP QUEROL SECURA
PABLO ROS GARCÍA
MATIES VIVES MARCH

Nexus:

Director de la Fundació Caixa Catalunya:
J. L. GIMÉNEZ-FRONTÍN

Consell assessor:
JOSEP MARIA AINAUD DE LASARTE,
VICENÇ ALTAIÓ, ORIOL BOHIGAS,
XAVIER BRU DE SALA, DANIEL GIRALT-MIRACLE,
JOSEP GUINOVART, JOAQUIM MOLAS,
JOSEP MARIA MONTSENY, ANTONI SERRA RAMONEDA,
JOSEP RAMONEDA, IGNASI RIERA i
XAVIER RUBERT DE VENTÓS

Director:
MANUEL FORASTER

Director d'Art:
JOSEP BAGÀ

Redacció:
RAMON VILADOMAT

Documentació:
SERGI PLANS

Han col·laborat en aquest número:

© Textos
XAVIER ANTICH, MARTÍ PERAN, ARNAU PUIG, EUGENIO
TRÍAS, MARIE-CLAIRE UBERQUOI

i l'equip de redacció de la
FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

© Traduccions:

CARME GALA, (al català del castellà: Eugenio Trías,
Marie-Claire Uberquoi); (al castellà del català
Xavier Antich, Martí Peran, Arnau Puig); MARK
LODGE (a l'anglès: Xavier Antich, Eugenio Trías),
ANN OLTRA (a l'anglès: Martí Peran, Arnau Puig,
Marie-Claire Uberquoi).

© Fotografies i il·lustracions:

LUIS ASÍN; ÁLVARO BARRIENTOS; PEPE ENCINAS;
MARTÍ GASULL; EBERHARDT HIRSCH; CARLOS LAGOS;
MIGUEL LORENZO; ROMAN MENSING; NURIA PUENTES;
HUMBERTO RIVAS; BRUCE M. WHITE; KRZYSZTOF
WODICZKO; ARXIU METRÒNOM; BRIDGEMAN ART
LIBRARY; FUNDACIÓ ESPAI POBLENOU / MASSIMO
PIERSANTI; MACBA; MACBA/ ROCCO RICCI; PHOTO
CNAC / MNAM DIST. RNM / PHILIPPE MIGEAT;
RNM / F. RAUX; THE ANDY WARHOL FOUNDATION;
CORDON PRESS (CAMERA PRESS / RICHARD
STONEHOUSE, JAMES VEYSEY; EXPRESS SYNDICATION /
ROY LETKEY; GASTON PARIS / ROGER VIOLET; PA /
TOBY MELVILLE, CHRIS YOUNG; REUTERS / DAVID
GRAY, PETER MACDIARMID, STEFANO RELLANDINI,
MIKE SEGAR; UNIVERSAL / GARY LEE); COVER (VISUM
/ DIRK REINARTZ); VEGAP DE LES REPRODUCCIONS
AUTORIZADES I ARXIU FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA.

Producció: Manuel González-Palacio per a
FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

ISSN 1575-0876

Dipòsit legal:

Cap text ni il·lustració d'aquesta revista
no poden ser reproduïts sense l'autorització dels
seus autors

Nexus

Provença 261-265, entresòl
08008 Barcelona
Tel. 93 484 5900
Fax 93 484 5889
fcc@funcaixacat.org
<http://www.caixacatalunya.es>

Informació:

Centre d'Informació de l'Obra Social Caixa Catalunya,
la Pedrera. Provença 265, 08008 Barcelona
Tel. 902 400 973

La FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA
no necessàriament comparteix les opinions
dels seus col·laboradors

Índex

5 PRESENTACIÓ

8 Marie-Claire Uberquoi ON VA L'ART ACTUAL?

A les edicions més recents de la Documenta de Kassel o les biennals de Venècia ens envaeix una sensació de tedi i perplexitat davant d'obres amb pretensions pseudointel·lectuals, diu la nova directora d'Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de la ciutat de Mallorca. Una gran acumulació de vídeos i instal·lacions oscil·len entre el *high tech*, la falsa provocació o el *reality show*. Els veritables protagonistes no són els artistes sinó els comissaris d'última generació. Noves estrelles justifiquen una mena d'art híbrid, suposadament compromès amb la realitat, que s'endinsa cada vegada més en el periodisme, la sociologia o l'antropologia.

IL·LUSTRACIONS: OBRES D'ANTONI ABAD, DAN GRAHAM, BRUCE NAUMAN, TONY OURSLER, NAM JUNE PAIK, UGO RONDIONE, FRANCESC TORRES, EULÀLIA VALLDOSERA, BILL VIOLA, KRZYSZTOF WODICZKO.

14 Arnau Puig LA SITUACIÓ, EN SOCIETAT, DE L'ART ACTUAL

L'art contemporani actua com una icona del món nostre. És el testimoniatge d'una presència identitària o contestatària dels continguts sensibles i mentals, de consciència, de la societat en què es manifesta. L'art de concepte avantguardista es presenta determinant un símbol que atorga valors nous a qui se'n serveix. L'art contemporani defineix el qui se'n sent adepte i el qui el rebutja: és un signe d'identitat qualificada. Aquest signe de gust actualitzat és un dels seus trets socials.

IL·LUSTRACIONS: OBRES DE MARCEL BROODTHAERS, YOU CAI, MARTIN CREED, MARCEL DUCHAMP, OLAFUR ELIASSON, TRACEY EMIN, ILYA JOSSIFOVIC KABAKOV, EDWARD KIENHOLZ, ANTONI MUNTADAS, BRUCE NAUMAN, DIETER ROTH, JJ XI.

20 Martí Peran

RECONSIDERACIONS SOBRE LA CULTURA TRANSVERSAL

L'art contemporani viu sota una sospita perpètua formulada des de registres diferents. D'una banda, el prejudici de considerar que algunes propostes són simples burles de la ingenuïtat dels innocents espectadors. De l'altra, la seva insistència a desplaçar-se cap a destinacions poc ortodoxes: l'espectacularització de l'art com a banal reclam turístic i econòmic; la seva persistència a infectar i intervenir en la realitat, i el seu perfil transversal creuant el que abans eren diferents disciplines.

IL·LUSTRACIONS: OBRES DE MARCEL DUCHAMP, JEFF KOONS, PAUL MCCARTHY, CILDO MEIRELLES, MIRALDA, YOSHITOMO NARA, CARLOS PAZOS, ANDRÉS SERRANO, HUNG TUNG-LU, ANDY WARHOL.

28 Xavier Antich

ELS MUSEUS I EL SUPERMERCAT DE L'ART

El debat sobre el futur dels museus és un territori plagat de mines. La proliferació d'iniciatives respon a una decisió política, el procediment és d'iniciativa consistorial, després ve la recerca de complicitats institucionals, l'encàrrec arquitectònic i la inauguració de l'espai i, a últim, l'elaboració del projecte museogràfic. S'oblida el debat sobre el sentit del museu tant pel que fa a la seva política expositiva com a la seva dimensió de servei públic i la seva comesa social.

IL·LUSTRACIONS: OBRES DE HEATHER ACKROYD, JORDI BENITO, TANIA BRUGUERA, MAURIZIO CATTELAN, GOYA, DAN HARVEY, DAMIEN HIRST, JANNIS KOUNELLIS, TONICO LEMOS, SARAH LUCAS, PIERO MANZONI.

34 Eugenio Trías

L'ART EN LA CULTURA POSTMODERNA

La profecia respecte a la mort de l'art té una llarga història. Gairebé tan llarga com la història de l'art. La idea és celebrada per les avantguardes i les neoavantguardes del segle vint. En les tradicions postmodernes assumeix el caràcter d'un dogma. L'art ja no serà aquell concepte adust i greu que exigia originalitat creadora. La postmodernitat fa *tabula rasa* d'aquestes concepcions relatives al subjecte creador i a l'obra creada, i posa en quarentena nocions com ara originalitat, creativitat, genialitat.

IL·LUSTRACIONS: OBRES DE CHRISTIAN BOLTANSKI, ANTHONY CARO, HANS HAACKE, JUAN MUÑOZ.

42 ACTIVITATS

Art Contemporani

Exploracions, transversalitats, valoracions, derives

Resseguir, a partir de les primeres dècades del segle XX, l'actitud transgressora d'alguns artistes i algunes obres emblemàtiques de les avantguardes històriques és, a hores d'ara –tot i que certes peces conservin íntegrament la seva vivesa–, gairebé un exercici de nostàlgia: el famós quadrat negre de Kasimir Malévix o l'urinari de porcellana de Marcel Duchamp, per citar dues de les més emblemàtiques icones de la transgressió, formen part dels referents històrics de la modernitat indiscutible i indiscutida, malgrat que historiadors impecables com ara Eric Hobsbawm¹ ens recordin, al capdavant, el fracàs de les avantguardes plàstiques a l'hora de trobar noves maneres de mirar el món. Hobsbawm ens diu que, després de mig segle d'experiments que van tractar de repensar l'art revolucionàriament, es va abandonar el projecte i es van deixar a la cuneta les avantguardes, que es convertiren en auxiliars de la mercadotècnia, fent olor de mort imminent.

Tanmateix, Arthur C. Danto, quan parla de l'art en fase terminal observa que, en l'època on l'expressionisme abstracte fa crisi, convé una nova classe de crítica que ens expliqui des d'un punt de vista estètic i filosòfic com se substitueix la idea que l'art és una fidel representació de la realitat per la idea que l'art es defineix per la filosofia de l'artista. “Quina diferència hi ha entre una obra d'art i una cosa que no és una obra d'art, quan entre elles no hi ha cap diferència perceptiva interessant?”, es demana Danto, referint-se a les escultures *Brillo Box* d'Andy Warhol, respecte a les capses de Brillo dels supermercats. I continua: “Fins al segle XX es creia tàcitament que les obres d'art eren sempre identificables com a tals. El problema filosòfic ara és explicar per què són obres d'art.”²

En un context més recent, que acosta el fet divers a la sociologia, vam saber per la premsa fa ben poc –a les pàgines de sucesos però també a les d'art– de l'incendi d'una nau de l'empresa d'emmagatzematge Momart, especialitzada en el sector i situada a l'est de Londres, on el col·leccionista i publicista britànic d'origen iranià Charles Saatchi va perdre més d'un centenar d'obres d'art contemporani, valorades en milions d'euros. La notícia ens deia que el foc es va endur peces dels anomenats yBas (young British artists), amb autors com ara Tracey Emin, Damien Hirst, Sarah Lucas, Chris Ofili, Patrick Caufield, Gary Hume, Carigie Horsfield, Rachel Whiteread i, sobretot, els *enfants terribles* Jake i Dinos Chapman. Les reaccions a l'esdeveniment foren diverses i, fins i tot, oposades. Mentre Saatchi i alguns artistes i experts declaraven a la premsa britànica que es

tractava d'una tragèdia espantosa per a la història de l'art contemporani, Dinos Chapman s'ho prenia amb flegma (o provocació) britànica: “Ja ho tornarem a fer; només és art!”

“Transgressió + cobertura de mitjans = diners a cabassos”, apunta Anthony Julius,³ citant un titular d'*Art Newspaper* arran d'una subhasta amb preus elevats d'obres de Maurizio Cattelan i Chris Ofili... Els artistes són empresaris d'un món on domina el mercat?

D'altra banda, els polítics també hi han dit la seva. Sense moure'ns de l'entorn anglosaxó, podríem recordar les paraules que el secretari d'estat de Cultura britànic va deixar escrites al tauler d'anuncis de la Tate Gallery després de visitar l'obra dels finalistes del premi Turner del 2002: “Si aquí està representat el millor art britànic del moment, l'art britànic està perdut. És fred, mecànic i un nyap conceptual.”

Els articles que aplega aquest número de *Nexus* formulen preguntes i s'apropen per diferents camins als diversos problemes derivats de la situació actual de l'art contemporani: des de la identitat, la ideologia, la gestió cultural, el mercat, la política o la crítica. I ho fan amb voluntat clarificadora. No cal dir que el debat és complex i extens, que convindrà insistir-hi.

Manuel Foraster

1. Eric Hobsbawm. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Ed. Crítica, Barcelona, 1999.
2. Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, 1999.
3. Anthony Julius. *Transgresiones. El arte como provocación*. Destino, Barcelona, 2002

Marie-Claire Uberquoi

ON VA L'ART ACTUAL?

A les edicions més recents de la Documenta de Kassel o les biennals de Venècia ens envaeix una sensació de tedi i perplexitat davant d'obres amb pretensions pseudointel·lectuals, diu la nova directora d'Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de la Ciutat de Mallorca. Una gran acumulació de vídeos i instal·lacions oscil·len entre el *high tech*, la falsa provocació o el *reality show*. Els veritables protagonistes no són els artistes sinó els comissaris d'última generació. Noves estrelles justifiquen una mena d'art híbrid, suposadament compromès amb la realitat, que s'endinsa cada vegada més en el periodisme, la sociologia o l'antropologia.

IL·LUSTRACIONS: OBRES D'ANTONI ABAD, DAN GRAHAM, BRUCE NAUMAN, TONY OURSLER, NAM JUNE PAIK, UGO RONDIONE, FRANCESC TORRES, EULÀLIA VALLDOSERA, BILL VIOLA, KRZYSZTOF WODICZKO.

L'última "bretolada" dels germans Jake i Dinos Chapman, que aquest maig van presentar al Centre d'Art Contemporani de Màlaga la seva manipulació dels *Desastres de la guerra* del mestre Goya, ha obtingut els resultats que perseguïen. Tots els diaris es van fer ressò de la notícia, dedicant comentaris amplis i entrevistes a tota plana als artistes britànics. El director del centre, Fernando Francés, havia aconseguit el que es proposava: crear un esdeveniment mediàtic "que col·loqui de llampada el museu malagueny, obert al febrer del 2003, en el mapa internacional".

Si esmentem aquest episodi d'actualitat és perquè constitueix un exemple paradigmàtic del que succeeix ara mateix en el món de l'art. La mostra dels germans Chapman, que han gosat rectificar una edició del 1880 de la famosa sèrie d'aiguaforts de Goya, dibuixant pallsos, ninots, gossos i soldats nazis directament sobre les estampes originals, era un èxit cantat des del començament. Promoguts per l'influent publicista i col·leccionista Charles Saatchi, que fa i desfà estrelles de l'art a rampells, els Chapman van aterrar a Màlaga envoltats per l'aroma de l'escàndol. L'any 2003 ja havien presentat al Museu d'Art Modern d'Oxford una altra edició dels *Desastres de la guerra*, comprada per 40.000 euros i que, després de la seva intervenció, van vendre a un col·leccionista japonès per 240.000 euros...

Aquest afer va suscitar la indignació d'alguns especialistes de l'art, no pas perquè els Chapman reinterpretessin una obra mestra del passat, cosa que han fet d'altres artistes, sinó perquè havien comès un atemptat en una obra del patrimoni cultural, en intervenir directament sobre gravats originals. En canvi, com va insinuar un periodista, actuar sobre una reproducció "no tindria tant de morbo com fer-ho sobre una edició original".

El cas és que la polèmica dels Goya manipulats va provocar tota la publicitat que es desitjava, coincidint de més a més amb la nominació dels Chapman per a optar al famós premi Turner, damunt del qual l'espavilat Saatchi ha planat durant els darrers anys. Deixant de banda l'escàndol, la qüestió de fons és saber si la intervenció dels artistes britànics amplia la nostra visió de Goya i de la seva denúncia de la guerra o, al contrari, si es tracta, com pensem més d'un, d'una grollera provocació oportunista.

Alguns dels comentaristes van al·legar-hi en favor que els dos artistes havien traslladat al món d'avui la crítica de la violència, un tema que envaeix actualment tots els àmbits de la societat contemporània fins a convertir-se en una cosa tan aparentment banal com quotidiana. Si ens ho mirem bé, sembla força dubtós afirmar que les trivialitats dels Chapman, incorporades als gravats de Goya, puguin superar la força de les denúncies del mestre aragonès, un artista que continua commovent la nostra consciència, pel caràcter universal de la seva obra.

D'altra banda, si insistim en la intervenció dels Chapman és perquè el seu treball és indicador de les principals derives que afecten la creació actual. Parlem de fenòmens com la banalització de l'art –a la qual no és aliè el paper dels *media*–, la pèrdua de sensibilitat o la manipulació del mercat de l'art, que, amb la complicitat de curadors molt influents, acaba imposant i valorant obres mediocres, totalment buides de contingut intel·lectual.

Quan recorrem les biennals de Venècia o les edicions més recents de la Documenta de Kassel, es fa difícil trobar-hi res que ens sorprengui o, fins i tot, que ens estimuli la imaginació. Cada vegada més, ens envaeix una sensació de tedi i perplexitat davant d'obres amb pretensions pseudointel·lectuals o d'una gran acumulació de vídeos i instal·lacions que oscil·len entre el *high tech*, la falsa provocació o el *reality show*.

Quan recorrem les biennals de Venècia o les edicions més recents de la Documenta de Kassel, es fa difícil trobar-hi res que ens sorprengui o, fins i tot, que ens estimuli la imaginació. Cada vegada més, ens envaeix una sensació de tedi i perplexitat davant d'obres amb pretensions pseudointel·lectuals o d'una gran acumulació de vídeos i instal·lacions que oscil·len entre el *high tech*, la falsa provocació o el *reality show*.

MARIE-CLAIRE UBERQUOI, és periodista i crític d'art. Des del 1992 ha treballat per a la secció de Cultura del diari *El Mundo* i és col·laboradora habitual d'*El Cultural* i *Descubrir el Arte*. Llicenciada en filologia i literatura espanyola i iberoamericana per la Universitat de Nancy. Entre el 1976 i el 1979 va ser responsable de la direcció artística del Museu d'Art Contemporani d'Eivissa. Ha estat comissària de les exposicions: *Toulouse-Lautrec*, Fundació Caixa de Barcelona, 1985; *Art Contre/Against Apartheid*, Palau Robert, 1985; *Cent anys amb Sherlock Holmes* (en col·laboració amb Rai Ferrer), Fundació "la Caixa", Barcelona, 1987; *Folon*, Fundació Caixa Catalunya, La Pedrera, 1993. Ha col·laborat en revistes i diaris com *Avui*, *Diario 16*, *Diari de Barcelona* i *Art Press*, i a les editorials Labor i Planeta-Larousse. Acaba de publicar el llibre *¿El arte a la deriva?* (De Bolsillo, Random House Mondadori, Barcelona, 2004) i al mes de maig la van nomenar directora d'Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de la Ciutat de Mallorca

En aquestes manifestacions que, després del que ha plogut, encara marquen les pautes de la creació actual—sobretot, la que promou el mercat—, els veritables protagonistes no són els artistes sinó els comisaris o curadors d'última generació. Són ells, les noves estrelles de l'art que, a força de discursos “políticament correctes”, ens volen convèncer que la creació actual poca cosa pot tenir a veure amb “les belles arts”, ja que el principal objectiu no és altre que reflectir les desgràcies del nostre planeta. Així justifiquen una mena d'art híbrid, suposadament compromès amb la realitat, que s'endinsa cada vegada més en uns altres territoris, com el periodisme, la sociologia o l'antropologia.

Al llarg dels darrers cinquanta anys, la naturalesa de la creació plàstica s'ha anat modificant profundament fins a arribar al que jo mateixa he anomenat “la desmaterialització de l'art”.¹ Des d'aquesta perspectiva, l'art ha anat perdent la seva aura, el seu caràcter sublim i, sovint, el seu poder de comunicació. Tot un fenomen, complex de debò, que té l'origen en el qüestionament del concepte d'objecte artístic però també en la mateixa evolució de la nostra societat.

La ruptura amb el principi estètic va començar amb els primers *ready mades* de Marcel Duchamp, creats a partir d'objectes banals i d'ús quotidià, com la coneguda *Roue de Bicyclette*, del 1913, o el famós urinari que va intitular *Fountain*, de l'any 1917. Aquestes dues *boutades*, que per a Duchamp tan sols eren un simple “entreteniment”, s'han convertit amb el temps en unes icones de la modernitat i en obres fetitx, i les rèpliques signades pel mateix autor ara es cotitzen a uns preus astronòmics. Amb aquest gest transgressor, Marcel Duchamp llançava el primer atac contra l'estatut de l'obra d'art, fent peces mancades de qualsevol emoció i completament alienes a nocions com el bon o el mal gust. Una actitud, aquesta, que per la seva novetat i radicalitat va marcar una fita en la història de l'art, però a partir dels anys cinquanta va retornar i centenars de deixebles i imitadors la van explotar fins a l'atipament. Des dels inventors del *pop art* fins a postmodernistes com Jeff Koons, passant

per conceptuals i minimalistes i pels creadors d'instal·lacions i *performances*, tots es van autoproclamar fills legítims del pare del *ready made*. Però el llegat de Marcel Duchamp ha estat reinterpretat tantes vegades que ha provocat la proliferació de nombroses obres mediocres, obrint la porta a la banalització de l'art que patim actualment.

El procés es va accelerar després, a partir de la dècada dels seixanta, amb l'arribada del *pop art*, que elevaria la *low culture* fins als altars de la *high culture*. Amb el *pop art* s'iniciava el culte de l'objecte trivial i quotidià que els artistes introdueixen en les seves obres o reproduïen sense més transcendència, com un simple reflex de la malaurada societat de consum. El llançament del *pop art* va ser realment revelador de la nova manera d'entendre i difondre l'obra d'art, considerada d'ençà d'aleshores com un mer producte comercial. Amb Andy Warhol com a model, l'artista ha passat a ser una estrella fulgurant que brilla davant d'un públic amb ànsia de novetats, no pel pes intel·lectual o l'excel·lència de la seva creació, sinó perquè el mateix artista ha esdevingut la seva millor obra d'art.

La confusió entre art i vida és una altra de les característiques de la creació plàstica de les últimes dècades que ha tingut múltiples i singulars conseqüències. Amb el *pop art* nord-americà i el *Nouveau Réalisme* europeu, la naturalesa urbana ha constituït la principal font d'inspiració dels creadors, que sovint no vacil·len a traslladar a les seves obres fragments de la realitat tal com apareix a l'entorn quotidià, sense afegir-hi res de la seva banda que pugui enriquir la percepció del món.

Va ser així, que a partir dels anys seixanta va començar a florir la nova modalitat artística, que en diuen instal·lació o *environment* segons el cas, impulsada per pioners com Edward Kienholz i Robert Rauschenberg. La fórmula dels muntatges *in situ*, que tant han proliferat als museus i les galeries durant les darreres dècades, responia inicialment a dues intencions. D'una banda, els artistes tractaven de reaccionar contra l'espiritualitat de l'expressionisme abstracte de Rothko, Motherwell i Franz Kline, mitjançant un art figuratiu

extret directament del carrer i de la imatgeria popular; de l'altra, volien trencar amb el concepte tradicional de l'obra d'art, seguint les empremtes de Duchamp, per crear obres antiartístiques i mancades de tota emoció.

També, el qüestionament de l'objecte artístic era una manera d'alliberar-se de les convencions, cosa que ja surava en l'aire durant la dècada dels seixanta, l'època dels grans moviments de contestació estudiantil, que van recórrer el vell continent i el nou. Els artistes –i els no artistes– ho volien qüestionar tot, l'art, l'acadèmia, el museu, la galeria, el capital i els circuits mercantils. En la seva croada antiartística, van inventar les *performances* i els *happenings*, accions efímeres en què el suposat artista pot fer el que li doni la gana sense emparar-se amb cap guió.

Aquesta nova fórmula, promoguda per Allan Kaprow i els membres del moviment Fluxus, permetia superar tots els límits de l'obra d'art tradicional, eixamplant així la llibertat creadora. Una cosa realment meravellosa, sempre que hi hagi gent plena d'imaginació i talent que no caigui en el simple exhibicionisme. Per a alguns creadors era una manera de desenvolupar la seva pròpia iconografia, fent muntatges a gran escala, sovint amb uns resultats força desiguals. Per a uns altres, era una manera fàcil de buscar la provocació, amb el recurs del propi cos, la sexualitat, l'escatologia o la violència. La moda de les accions i les *performances* que va tornar amb força als anys noranta –a falta d'altres propostes més innovadores– ha provocat una allau d'obres efímeres, sovint mediocres, properes a aquest gènere híbrid que ja no és ni art ni teatre.

Al llarg de l'anomenada dècada prodigiosa, la creació plàstica es va anar buidant progressivament de substància, amb l'aparició no solament d'accions com la *performance* sinó d'un seguit de corrents com l'art conceptual i el *minimal art*, que posaven en qüestió l'autoria de l'obra d'art i, fins i tot, la seva pròpia realitat física. Es va arribar fins a l'extrem de vendre “el buit”, com ho va fer el francès Yves Klein en una intervenció històrica celebrada a la galeria Iris Clert de París, l'any 1958.

En aquesta classe d'accions, el que es valora no és el contingut de la proposta sinó, més aviat, com ja hem indicat, l'impacte de la personalitat de l'autor i la seva capacitat d'escandalitzar.

Amb això no volem dir que tots els experiments que es van dur a terme en l'àmbit de l'art a partir dels anys seixanta fossin un fracàs o acabessin en l'exploració de vies estèrils. Entre els artistes que aleshores van reaccionar contra l'*establishment*, desenvolupant nous plantejaments artístics, hi havia alguns creadors que van aconseguir plasmar en les seves obres les inquietuds nascudes als seixanta, com ara la ruptura amb l'objecte artístic tradicional i l'obertura de l'art cap a d'altres disciplines, com l'ecologia, l'antropologia o la sociologia. Creadors com Hans Haacke, Christo i Jeanne-Claude, Tinguely, Miralda i Antoni Muntadas han sabut elaborar un treball personal i coherent, en consonància amb el temps en què vivim.

El problema de l'art de les darreres dècades és que hem vist proliferar massa aprenents d'artistes que, amb la pretensió de ser rupturistes, no han fet sinó repetir fins a l'avoriment les postures extremes de pioners com Duchamp, Yves Klein o el conceptualista Joseph Kosuth.

El fenomen de la desmaterialització de l'art i de la pèrdua de les seves qualitats intrínseques, siguin humanistes, emocionals o estètiques, ha desembocat en una mena d'*impasse* en què molts artistes van sense brúixola, enlluernats sovint per un mercat de l'art embogit. La dissolució de les avantguardes històriques, a la fi dels seixanta, va posar fi a la idea de progrés amb aquella successió de corrents encadenats l'un rere l'altre. Com va argumentar el filòsof nord-americà Arthur C. Danto en el llibre *Beyond the Brillo Box. The Visual Art in Posthistorical Perspective*, publicat als Estats Units el 1992, les obres d'aquests artistes “ja no s'emmarquen en el context d'un relat segons el qual crear art significava fer avançar una història feta de descobriments i ruptures, sempre innovadores”.

Els artistes ara es troben en una situació nova que els obliga a inventar els seus propis arguments per tal de justificar la per-

tinència de la seva creació. Una realitat que ha causat un gran desconcert, del qual no s'ha refet encara ningú. Davant l'absència de corrents dominants, es va començar a parlar de "mitologies individuals", com suggeria a tall de premonició el títol de la Documenta 5 de Kassel, de l'any 1972. D'aleshores ençà, l'eclecticisme s'ha imposat com la paraula clau per a evocar la creació contemporània. L'apropament de l'art al postmodernisme, a la fi dels seixanta, ha passat a ser un simple parai-gua artificial per a justificar certes relectures del passat.

A la dècada dels vuitanta, el retorn a la pintura i el llançament de tendències com el neoexpressionisme i la transavantguarda, més que no un intent de revifar la creació plàstica, eren una estratègia per a dinamitzar el mercat. Però això ja no importava a ningú. L'art estava de moda i per fi corrien a dojo els diners dels col·leccionistes que adquirien a qualsevol preu el darrer *graffiti* de Keith Haring o de Jean-Michel Basquiat.

Una gran frenesia especulativa es va apoderar llavors de les galeries i de las cases de subhastes, mentre els museus començaven a experimentar una transformació vertiginosa. Les antigues pinacoteques van ser ampliades i modernitzades, a fi i efecte de convertir-les en grans catedrals del lleure. Al mateix temps hem assistit a un desenvolupament espectacular dels museus dedicats a la creació contemporània, nascuts en un girar d'ulls per a servir de plataforma a una nova generació d'artistes. Ja no ens trobem davant d'institucions que es limiten a tresorejar les obres de mestres consagrats sinó davant d'autèntics laboratoris que influeixen directament en la creació actual, finançant instal·lacions costoses i projectes efímers, realitzats *ex professo* per a aquests espais.

La creació de tants museus nous ha generat una gran demanda d'art actual per a omplir-los de contingut, tot i que la producció dels artistes no estigui sempre a l'altura de les circumstàncies. Moltes col·leccions solen resultar clòniques perquè és el mercat, massa sovint, el que acaba imposant les estrelles del moment.

També és curiós observar que tot aquest

desenvolupament espectacular a favor de la creació contemporània no es correspon amb la seva etapa més brillant, llevat naturalment d'unes determinades i honroses excepcions. Des de fa quaranta anys, l'art s'ha qüestionat ell mateix per mitjà d'unes propostes cada vegada més radicals que han provocat tota mena de derives. En els mitjans de comunicació, la crítica ara és molt menys combativa i, fins i tot, ha estat substituïda en part per simples articles descriptius que exploten el caire publicitari d'unes obres determinades, poc o molt frívols o morboses, amb la intenció d'atraure el públic amb l'agulló del sensacionisme.

En són molt pocs, els que es dediquen a reflexionar sobre el significat de l'art actual per a tractar de posar-ne de manifest algunes de les impostures. Massa sovint, hem vist com alguns poderosos marxants han aconseguit imposar unes obres que són autèntiques foteses; per exemple, vegeu els gerros d'Allan McCollum, els *bibelots* de Jeff Koons o les lones pintades de Julian Schnabel, per esmentar solament alguns d'aquests casos coneguts de tothom. Ens trobem davant d'una situació força preocupant, perquè l'entrada d'aquestes obres als museus els dona un cert crèdit i ningú no gosa qüestionar-ho per temor de ser titllat de conservador o reaccionari.

Alguns curadors influents, com Catherine David o Okwui Enwezor, directors respectivament de la Documenta 10 i 11 de Kassel, van tractar de retornar a l'art el seu compromís intel·lectual. Van tornar a posar a l'ordre del dia l'art sociopolític perquè, al parer seu, vivim uns temps tan regirats que no permeten cap altra alternativa. Amb aquests plantejaments, sembla que avui no hi ha cap lloc per a l'evasió, l'humor, la fantasia o la imaginació. En les dues últimes edicions de Documenta, celebrades els anys 1997 i 2002, hi van prevaler els treballs documentals centrats en les problemàtiques socials o urbanes. Amb aquests barems, la pintura o l'escultura eren gairebé inexistent i tot el protagonisme de l'esdeveniment va recaure en grans fotoreportatges i instal·lacions multimèdia que evocaven els desastres i les injustícies del nostre món globalitzat.

Avui dia, la fotografia i el vídeo són l'última moda de la creació, i els artistes no els utilitzen amb finalitats estètiques o narratives sinó per a documentar les seves *performances* i projectes, reprenent les velles fórmules de l'art conceptual dels seixanta. Amb aquests treballs propers a la recerca periodística o a l'anàlisi sociològica, pretenen cridar l'atenció del públic sobre uns aspectes determinats de la realitat. En molts casos, però, totes aquestes obres són avorrides, poc eloqüents, perquè els autors no arriben a sintetitzar visualment el seu objectiu en una proposta coherent. I aquest defecte, tan comú ara per ara, és una altra de les derives de l'art actual, que així perd la principal raó de ser.

Uns altres artistes que no filen tan prim s'estimen més posar directament en escena la realitat més tosca o trivial, i recórrer a la provocació gratuïta, com hem pogut veure en les intervencions de Santiago Sierra o en l'obra ja comentada dels germans Chapman. Malgrat tot, com indica Anthony Julius en el llibre *Transgresiones*,² "l'estètica transgressora ja s'esgota... i ara ocupa el seu lloc, solament com a ocupant il·legal, el pseudoavantguardisme d'una certa mena d'artista jove que únicament mira de cridar l'atenció".

El que més preocupa del cas és que, en la nostra societat, envaïda cada cop més per la cultura escombraria, tots aquests pretesos artistes són els que més triomfen. I aquesta confusió entre l'oportunisme i les obres suposadament rupturistes ja se'ns fa massa habitual, fins a l'extrem que distorsiona la percepció de la creació plàstica i les seves propostes més vàlides resten ocultes.

L'art és, a la nostra manera de veure, un espai de llibertat i ningú no pot imposar-hi cap límit o directriu. Però convé recordar que el que esperem de la creació plàstica és que ens obri unes altres perspectives sobre el món, ajudant-nos a tenir a distància la realitat prosaica, en comptes de ser-ne el mer reflex. A hores d'ara, en què els interessos mercantilistes i l'omnipresència de la tecnologia amb prou feines deixen una oportunitat per al pensament, seria més desitjable que l'art recuperés novament aquest lloc privilegiat, on la lucidesa no

exclou la sensibilitat, ni l'humanisme, ni menys aquell gust per les coses meravelloses que potser anem perdent.

Marie-Claire Uberquoi

Arnau Puig

**LA SITUACIÓ,
EN SOCIETAT,
DE L'ART ACTUAL**

L'art contemporani actua com una icona del món nostre. És el testimoniatge d'una presència identitària o contestatària dels continguts sensibles i mentals, de consciència, de la societat en què es manifesta. L'art de concepte avantguardista es presenta determinant un símbol que atorga valors nous a qui se'n serveix. L'art contemporani defineix el qui se'n sent adepte i el qui el rebutja: és un signe d'identitat qualificada. Aquest signe de gust actualitzat és un dels seus trets socials.

IL·LUSTRACIONS: OBRES DE MARCEL BROODTAERS, YOU CAI, MARTIN CREED, MARCEL DUCHAMP, OLAFUR ELIASSON, TRACEY EMIN, ILYA JOSSIFOVIC KABAKOV, EDWARD KIENHOLZ, ANTONI MUNTADAS, BRUCE NAUMAN, DIETER ROTH, JJ XI.

Estem acostumats, en funció de la nostra cultura occidental, a considerar l'art com una successió de temps que, a través d'uns autors, mostren uns estils, tots ells inserits en una història global que és la justificació del que s'explica. El model, ens l'hauria donat inicialment Vasari en les seves *Vite* dels artistes que

determinaren el Renaixement, un concepte de la creació, *scienza nuova*, que volia entroncar-se amb el que s'entenia com un saber bàsic primigeni que era l'antiguitat clàssica. La *scienza nuova*, l'elaboraven els que eren presents a les *Vite*. Aquesta manera de recopilar el fet creatiu a l'Occident, l'han repetit fins ara els historiadors més moderns, des de Wolfflin, en una reestructuració del classicisme des dels estils, que es manifestarien a través dels artistes com emanacions d'un joc del simple al complex de la perennitat de les formes, i Gombrich, que ha pres en consideració totes les dades i informacions possibles per a establir la història, entesa com a real, del que es copsa com la sensibilitat de l'home en el món, fins a historiadors tan estrictes de l'adequada relació entre fet i forma com Giulio Carlo Argan, que, malgrat sentir-se tots ells membres i autors de la contemporaneïtat estètica, tanmateix creuen que l'art és quelcom d'atemporal que l'home crea en un descobriment progressiu de la dimensió sensible del món. D'aquesta concepció, no se n'ha escapat tampoc la historiografia marxista, que entenia l'obra d'art com el reflex de l'estructura econòmica de la societat, i la innovació consistia a establir que l'artista era un transcriptor per la via sensible de la trama econòmica. Amb tot això ha semblat que el coneixement del fet artístic es tenia ben travat i explicat. Quan ha aparegut a l'horitzó el coneixement d'altres cultures, s'han admès com entitats pròpies amb

característiques peculiars on, a més, hi intervenia, per a una deguda comprensió, un saber etnològic imprescindible. Però, pel que sigui, l'exposició de la seva història cultural de les formes ha estat similar a l'establerta en la cultura occidental pels estudiosos de la qüestió. Quelcom a afegir: que un cert academicisme ha acabat reduint a substància pròpia la periodització de cultures, estils i creadors de les formes amb què s'expressen i manifesten les societats. Els règims polítics i els condicionaments socials determinen les formes que executen unes persones sensibles, les que a l'Occident designem artistes, en la circumstància global en què es desenvolupa la seva vida. Aquí cal procedir a un incís: quan diem "es desenvolupa la seva vida", en la versió que pensem exposar hem d'entendre "la seva vida personal", que no es correspon exactament amb la vida real, o social, dels ambients on els artistes treballen.

Aquest és un primer fet que voldria destacar per extreure'l del general, que hem designat com: l'art, manifestació de la societat global. Em sembla que el tret més general és aquell que ja va prendre en consideració Vasari i que va accentuar: el relat de la vida de l'artista. És obvi que, de primera intenció, la vida de l'artista és condicionada per la realitat en què per força s'ha de desenvolupar. Però el que cal observar és que cada artista ens dona la seva versió de la realitat a l'entorn, encara que treballi per encàrrec. Els encàrrecs poden venir-li amb més o menys abundància, sempre en funció que faci coses que agraden o que desagraden. El que és determinant, doncs, és l'obra específica i pròpia de l'artista. El context és una circumstància, però no és determinant de la forma. La forma sorgeix de les idees que té la gent que les treballa, encara que, obvi, han de treballar amb el que hi ha a l'abast. La independència del color respecte de la forma dels *fauves*, quina base social o econòmica té? Perquè contemporànies a aquestes obres, i fins i tot en relació mestre/deixe-

ARNAU PUIG. Fundador del grup Dau al Set. Professor emèrit i catedràtic d'estètica a la Universitat Politècnica de Catalunya. President del Cercle Maillol de l'Institut Françaís de Barcelona. President emèrit de l'Associació Catalana de Crítics d'Art, ACCA. Membre d'AICA. Director de la Escuela Española de Historia y Arqueología, de Roma. Medalla Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, 1992. Membre d'Honor de l'Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Premi al millor Comissariat d'Exposicions 2002 i de la Crítica d'Art, 2003. Medalla d'Or al Mèrit Cultural de l'Ajuntament de Barcelona 2004

ble en algun cas, són les de Bouguereau (m. 1905) o les de Carolus-Duran (m. 1917). Mentre els primers deixen el color en llibertat, els altres s'expressen amb un concepte molt definit entre la relació forma/color. [Com a exemple significatiu de la diferència de conceptes entre Bouguereau i Matisse, anotem l'observació que el mestre feia al deixeble, en un moment de trobada a l'Académie Julian, de París: *Esborres el traç del carbonet amb el dit; això és descurança... no sabràs dibuixar mai*. El que no podia prendre en consideració Bouguereau és que aquell jove que es volia dedicar a l'art negligís el dibuix.] El que es produeix és una confrontació social d'idees i de les realitats estructurals de la societat entre els individus que la conformen. D'aquest capmàs, cadascú, en relació amb la seva realitat, els seus coneixements i les seves possibilitats, en treu conclusions que aplica a cada circumstància precisa.

No oblidem en cap moment que art és tot el que es fa adreçat, en primer terme, a la sensibilitat. No oblidem tampoc que sensibilitat en moltes ocasions s'identifica amb gust, del qual és una faceta molt personalitzada. D'aquí ve la polèmica sobre les formes lletges que, en la modernitat, moltes d'elles, han estat transferides com a funcionals o racionals. La polèmica sobre aquestes qüestions en una societat oberta —que vol dir que admet i ofereix moltes solucions possibles a qualsevol fet o circumstància— posa a l'abast totes les formes que el consumidor pugui desitjar. Aquesta oferta és present gràcies al comerç que, en les nostres societats de consum i no de subsistència, posa en el mercat no només tot el que és desitjable, sinó que suggereix i insinua altres aplicacions al gust.

En les societats estancades hi ha monotonia de consum, que esmussa la sensibilitat; només els marginals es permeten les excèntricitats. En les societats obertes, més aviat és l'interès a incrementar el consum, que fomenta noves fronteres per a la sensibilitat. És obvi que aquestes observacions es refereixen a les qüestions de mercat. Però totes elles es transfereixen a la circulació de les obres d'art. Aspecte, reprenem la qüestió, que si bé té molt poc a veure amb la creativitat de l'artista, tanmateix sí que inci-

deix en la circulació de l'obra creada.

Precisem una mica més. El comerç de les obres d'art antigues, l'antiquariat, és un món reclus i tancat i, per a algunes sensibilitats, estantís. Alguns marxants d'esperit obert busquen la circulació de noves formes i recorren a artistes insòlits, innovadors, que, d'altra banda, la societat, quan li mostren aquestes obres, troba més adients amb les noves apetències de la seva sensibilitat. Les galeries d'art de concepte modern mostren i presenten artistes que innoven en els gustos i procediments. Així mateix, successivament ha aparegut un seguit de certàmens —les fires, les biennals o, la més exemplar, Documenta, de Kassel— que organitzen mostres periòdiques de les novetats artístiques. És obvi, almenys per als capdavanters, que els artistes no han creat les seves obres en funció del mercat sinó seguint les seves inquietuds de recerca estètica. Per no anar massa lluny, diguem que ningú no va obligar els impressionistes a entendre el color com una vibració lluminosa, ni els *fauves* a separar el color del seu referent, com tampoc els cubistes a posar en qüestió la falsedat de l'il·lusió òptica en la pintura. Totes aquestes qüestions sorgiren en moments de preocupació i d'ebullició de certs sectors socials, i d'una consciència de l'anacronia entre les noves possibilitats i formes de viure en relació amb les formes considerades d'art o d'embelliment, inquietuds en les quals els artistes participaren des del seu sector. L'expressionisme, amb la seva ingratitud a les formes socials de convivència, no es manifesta perquè hi hagi uns condicionants estètics sinó perquè l'art deixa de ser la imatge de la societat per passar a ser la presentació i presència dels problemes de l'artista, personals i, també, els que li provoca la relació amb la societat en què viu. Aquest aspecte és, potser, el que fa més difícil d'acceptar, per part de la societat establerta, el que se n'ha dit l'art de les avantguardes, perquè és un art que sorgeix no de les problemàtiques socials sinó dels qüestionaments personals que es provoca o planteja cada artista. [No escric 'creador' perquè, si bé un artista és també un creador, tanmateix un creador pot veure's sotmès a l'imperatiu d'unes funcions exigides o

necessitades per la societat, mentre que l'acció creadora de l'artista sempre respon a una exigència personal.]

No oblidem, però, que les avantguardes són l'aportació de l'artista a la imatge de la contemporaneïtat. L'art contemporani actua com una icona del món nostre; no n'és el reflex passiu, de la imatge al mirall, com es diu de l'art del passat, sinó que és el testimoniatge d'una presència identitària o contestatària dels continguts sensibles i mentals, de consciència, de la societat en què es manifesta. L'art de concepte avantguardista es presenta –com Gillo Dorfles assenyalava respecte d'alguns elements de la societat industrial, l'automòbil, per exemple, que permeten una identificació entre objecte i persona– determinant un símbol que atorga valors nous a qui se'n serveix. L'art contemporani defineix el qui se'n sent adepte i el qui el rebutja; és un *status symbol*, segons l'expressió del crític italià. L'art, entès com a avantguarda, és un signe d'identitat qualificada. Qui no s'hi identifica és com si avui dia no disposés d'un mòbil telefònic: o és un desenganxat del món actual o és simplement un desgraciat. Per bé o per mal per a l'art contemporani, aquest signe de gust actualitzat és un dels seus trets socials.

És per això que, quan es parla de l'art contemporani i de les seves manifestacions i presències socials, cal diferenciar molt bé –encara que és indubtable que l'art contemporani està estretament lligat al món de la circulació de mercat dels productes– el que és l'art per ell mateix (n'hem acabat de donar els trets específics: resultat o plasmació sensible d'una reflexió personal) i el que pugui ser l'art com un producte de mercat, sotmès a tota mena de cobejances, refusos o menyspreus, i a la cotització o preu que això impliqui. Però no perquè una obra estigui ben o mal pagada, en termes de mercat, deixarà de detentar el seu *status symbol*, de mantenir el sentit o significat que se li hagi atribuït o negat. És com els fruits de la natura, no perquè siguin molt ben pagats o baratats, deixen de ser més o menys aptes a la vista, o bons o dolents al paladar. La circulació de mercat de l'obra d'art, cert que és molt important i que, a més, aquesta circulacióaju-

da a destacar-la entre la producció contemporània. Com més s'exposi l'obra en indrets considerats determinants (d'aquí ve la importància de la intervenció contemporània dels museus especialitzats o acreditats en la circulació de les obres d'art), més serà entesa com a significativa del seu temps; més propensió per part de la gent es donarà perquè l'obra sigui admesa com a manifestació de les circumstàncies que l'han produïda. No cal dir la importància que té que la premsa en parli; no, cert, fent-ne un estudi o una anàlisi: només cal que comenti les incidències socials que concorren en l'obra que ha entrat en la competició. Per això ha quedat actualment ben desglossat el rol dels informadors d'art del rol dels crítics d'art. Els primers estan amatents a l'anècdota que envolta l'obra; els segons pràcticament es veuen obligats a comentar només les obres que els marxants exposen a la seva galeria. Això no implica de cap manera que no s'exposin obres de qualitat sinó que, si no s'exposen, difícilment poden ser comentades en les seccions especialitzades dels mitjans de comunicació. D'aquí ve que moltes vegades, per començar a tenir un currículum perquè hom posi atenció sobre l'obra d'un artista, són els mateixos artistes els que vetllen per fer-se publicar textos en els catàlegs –en exposicions que molt sovint algun protector els ha hagut de pagar o llogar-ne la sala; i hi ha casos molt curiosos, perquè totes les sales en venen si hi ha qui assegura cobrir dèficits o garantir beneficis– o bé editar llibres sobre la pròpia obra per crear un coixí des del qual començar a valorar socialment l'obra creada. Sortosament, la societat té també un concepte benèfic de la seva relació amb els ciutadans. Pel que fa als artistes, les institucions oficials i benèfiques tenen previstos uns espais (això succeeix a tots els països, són els centres cívics, els *fracs* francesos, els *Kunstämter* alemanys, les societats benèfiques) on, als que tenen l'estranya inquietud de les arts, se'ls ofereix la possibilitat de mostrar-hi el que fan. No són de cap manera centres inútils; al contrari, molt sovint són el trampolí per al salt vers un futur reconeixement i acceptació. Tots aquests aspectes són els propis de la ser-

vitut i misèria de l'obra d'art, aquells que una possible circulació acreditada de mercat imposa.

Però, repetim, això res no té a veure amb l'obra d'art i els principis i motius de la seva creació. Tots aquests aspectes rau en la individualitat de l'artista. Si bé aquest cerca la provocació creativa en els fets puntuals, en la trajectòria política, ètica o social de les estructures dominants. I encara més important, busca la motivació en els productes mateixos de la societat en què viu. Ja des dels anys seixanta es feia constar que l'art contemporani, sense renunciar a res del que hagi constituït el seu passat com a activitat creativa, incorpora al fet creatiu els elements casuals, aquells que es mostren a l'abast del creador i que poden procedir de tota la seva circumstància, l'excedent de producció, la deixalleria, l'obsolescència dels materials, les escombraries i, no cal dir, tot això tractat des de les tècniques més artesanes i arcaïques fins a les més refinades i subtils. Tot és suport i material possible per a crear i tot es converteix en instrument, en *media*, per a aconseguir la creació. Aquest és l'únic objectiu de l'artista, que hi va per tots els camins possibles. La justificació de l'obra, a part del balboteig explicatiu que pugui aportar el mateix creador, ja el donaran o es trobarà en el que diguin aquells que se senten, o es creuen, els analistes, justificadors o censors —els que es diu que pensen— de tot el que succeeix a la societat i, en especial, del que fan els artistes. Unes obres que, molt sovint, en un context establert, sempre hi resulten arbitràries. Però que, en realitat, són el comentari plàstic que mereix el que els diferents sectors de la societat —com els artistes— van concretant en productes de consum, cada dia.

Queda clar que aquesta activitat creativa res no té a veure amb els valors de mercat. És com les relíquies religioses: depèn de la fe que en tingui l'usuari perquè siguin més o menys beneficioses o valuoses. El preu de les obres és el que fixa aquell que les vol posseir. Recordem aquelles velles tesis sobre el preu de cost, el valor d'ús i el valor de canvi. Per a l'artista contemporani, l'únic que compta —no fa pas gaire, encara ho recordava Barceló— és l'esforç

radical, total, per aconseguir quelcom que, molt sovint, surt de sorpresa. Els avatars de circulació corresponen i són responsabilitat de la societat. És cert que a vegades aquest fet extern a l'obra ajuda a viure materialment a qui l'ha creada. Però això correspon al que se'n diuen elements col·laterals. En tant que obra d'art, no es pot dir que el mercat de l'art aportí cap millorament afegit a l'obra, com succeeix a la cuina, que el cuiner sap assaonar per a diferents gustos les menges de base elaborada, o en el món del consum d'objectes el que se'n diu embelliment (aquells tocs o aspectes que fan més satisfactori l'ús). En l'obra d'art, res d'això. Si no és que, cada cop que es considera, s'observa amb mentalitat diferent, que pot produir satisfaccions sensibles altres. Però l'obra romandrà sempre la mateixa, tal com l'artista la va abandonar.

Que el canvi de mentalitat de cada circumstància ens pot oferir una obra nova?, això és el que acabem d'assenyalar. Però el que volem dir és que l'obra és la mateixa; el que passa és que les necessitats o exigències de la ment poden oferir lectures inesperades. Això, ho sabien els antics ja. Ara ho sabem encara molt més perquè, quan observem una obra, intentem veure-nos-hi projectats; llegir-la, com diem ara, des dels nostres plantejaments i inquietuds.

Potser, respecte de l'art contemporani, hauríem de plantejar-nos quines són les bases o les orientacions intel·lectuals, atès que sembla que ens trobem davant d'un art de fonament conceptual. La noció de concepte és un dels trets tipificadors de l'art contemporani; la seva manifestació no consisteix en una còpia del món establert sinó en la plasmació d'una determinada idea, que no vol pas dir que sigui a propòsit del que pugui ser el món o de com se'l pugui entendre, sinó que el que presideix i orienta l'execució de l'obra és concretar en un objecte una idea sobre un cert aspecte de la realitat, el concepte que hom s'ha fet d'algun determinat incident, circumstància o cosa.

Els artistes en general no són grans lectors (això no exclou que n'hi hagi de molt llegits), més aviat prefereixen viatjar. Abans

hi havia les tertúlies per a estar informat i poder discutir sobre arts, establir les idees creadores o parlar dels procediments. Ara, aquestes informacions i inquietuds provenen del cop d'ull que els artistes donen als diaris informatius i a les revistes especialitzades; la música molt sovint, en alguns casos, envaeix els estudis, així com algunes pel·lícules recomanades són vistes amb atenció. Una cosa més encara: els artistes fan un petit passeig per les llibreries, miren els llocs dels llibres i, si els atrau un títol, en fullegen les pàgines interiors; només amb unes quantes ullades en tenen prou per a establir el seu ideari creatiu durant setmanes i setmanes. Fan també algun repàs per la televisió, especialment els informatius i, suposo, que ara també els deuen atreure els *spots* publicitaris. Amb això en tenen prou per a omplir el seu cervell; la resta és la reflexió sensible que convertirà en obra el que, a la seva manera, hauran experimentat com a impacte personal.

No oblidem que l'espectador d'esperit contemporani de l'obra d'art veu l'obra a la seva manera, també; la veu segons el seu món interior i els seus interessos sensibles i intel·lectuals. I agraeix a l'artista que no sigui planer en la captació de l'obra; vol que li provoqui un sotrac i li desencadeni incògnites i culmini aquesta agitació en el descobriment d'un enorme plaer pels colors inesperats, per les formes insòlites i per les vaporositats fantasioses que tota obra genera.

En la nostra societat, la cultura i la informació ens structuren i condicionen. L'art ens permet de fugir vers les nostres desitjades intimitats. És per això que l'obra d'art –i una obra és art si hi ha algú que ho creu– no es pot jutjar sobre si és bona o és dolenta, sinó sobre si afecta la nostra vessant emocional o si la seva presència resulta negligible i indiferent.

Que el gust personal, l'inesperat, l'insòlit són trets propis del que es pugui entendre com a obra d'art, és avui tan obvi com que, per tot l'entorn nostre, la imatge que ens vol frapar sempre busca diferenciar-se del context per atraure'ns. Les imatges –i els sons, ben entès– conformen el nostre entorn. Les més cridaneres o originals són aquelles que s'imposen. Si són expressions

del que succeeix a escala personal o segons el context social, aquestes imatges poden accedir a l'estatus d'obres d'art. El mercat farà la resta. No hi ha cap més transcendència ni cap territori sagrat amb tuf d'eternitat. L'art és com les formes del viure, acceptables i, conseqüentment, belles, o detestables i menyspreables, l'àmbit del lleig. Potser es pot donar una zona neutra, que seria la de l'interessat en la informació dels estats d'esperit del passat.

Arnau Puig

Martí Peran

**RECONSIDERACIONS
SOBRE LA CULTURA
TRANSVERSAL**

L'art contemporani viu sota una sospita perpètua formulada des de registres diferents. D'una banda, el prejudici de considerar que algunes propostes són simples burles de la ingenuïtat dels innocents espectadors. De l'altra, la seva insistència a desplaçar-se cap a destinacions poc ortodoxes: l'espectacularització de l'art com a banal reclam turístic i econòmic; la seva persistència a infectar i intervenir en la realitat, i el seu perfil transversal creuant el que abans eren diferents disciplines.

IL·LUSTRACIONS: OBRES DE MARCEL DUCHAMP, JEFF KOONS, PAUL MCCARTHY, CILDO MEIRELLES, MIRALDA, YOSHITOMO NARA, CARLOS PAZOS, ANDRÉS SERRANO, HUNG TUNG-LU, ANDY WARHOL.

D

e força anys ençà, l'art contemporani viu sota una sospita perpètua, formulada des de registres ben diferents i sense aconseguir –per fortuna– un aclariment de consens, que, això sí, seria veritablement sospitos. La més banal acusació encara es detura en el prejudici de considerar que unes propostes determinades no respecten les mínimes expectatives i que, més aviat, són impostures provocatives o simples burles de la ingenuïtat dels innocents espectadors. Naturalment, en aquesta direcció no hi ha gaire marge de debat. En efecte, també està consolidada de molt temps enrere la consciència que el problema de l'art no rau en *què* és sinó, molt més complex, *com* operen els mecanismes pels quals es produeix i es distribueix i, de retruc, *quin* és el context que el sanciona com a art. En aquesta altra perspectiva tan versàtil sí que es desferma un ingent territori de debat, en l'interior del qual cal posicionar-se. De fet, fins a un tal extrem és important aquest altre punt de mira, que totes les altres possibles acusacions es deriven d'aquest marc de discussió. Per a resumir-ho d'una manera entenedora –i superada ja aquella primera supèrflua incògnita respecte de si hi ha art o no en certs casos–, les reserves que es llancen sobre l'art contemporani responen a la seva insistència a desplaçar-se cap a tres destinacions poc ortodoxes, segons la tradició més convencional. Aquestes “derives” són: la seva creixent conversió en mercaderia de consum, provocant un art més disciplinat a les lleis de l'espectacle que no pas al seu lliure desplegament com a proposta reflexiva o simbòlica; d'altra banda, l'art contemporani també assaja diferents vies per inserir-se en la vida real, molt sovint conservant el seu rol privilegiat quant a “projecte d'art”, però en d'altres ocasions practicant una eficaç dissolució dins les formes de vida que l'atansen fins a la política en el seu sentit més generós; finalment, davant l'art contemporani també creixen noves confusions a causa de la seva disposició explícita a barrejar-se amb altres pràctiques (el disseny, l'arquitectura o la música), que, fins no fa pas gaire, eren cadascuna al seu lloc dins d'un mapa massa ben dibuixat per una tradició il·lustrada que es creia inapel·lable.

L'espectacularització de l'art com a banal reclam turístic i econòmic; la seva persistència a infectar i intervenir en la realitat i, finalment, el seu perfil transversal creuant el que abans eren diferents disciplines, són així les tres vies per les quals l'art contemporani s'ha desnaturalitzat a voluntat. Cadascuna d'aquestes modalitats de la seva “rarsa”, com no podria ser altrament, és susceptible de ferotges discussions i, de fet, aquests últims anys es pot constatar una prolífica literatura artística embrancada en les

MARTÍ PERAN. Mataró, Barcelona, 1961. Professor titular de Teoria de l'Art de la Universitat de Barcelona. Coautor de diferents volums d'art contemporani, col·labora habitualment en revistes i premsa. És membre del consell de redacció de *Transversal. Revista de cultura contemporània*. Ha coordinat diferents tallers de crítica d'art. Ha dirigit les edicions de 2001 i 2002 de la Quam. Entre els seus darrers projectes com a curador, ha presentat *Arquitecturas para el acontecimiento* (EACC, 2002) i *Stand by. Listos para actuar*. (Laboratorio Arte Alameda, Ciutat de Mèxic, 2003).

tensions que aquest context posa en evidència. Malgrat tot, ens sembla que la darrera de les formes heterodoxes de l'art que hem proposat –el seu perfil transversal– és la que desperta debats més migrats i menys estridents, talment com si les seves conseqüències fossin d'un perjudici menor. L'explicació immediata d'això podria ser senzilla; al capdavant, diguem-ho ras i curt, si l'art es desplaça cap al disseny, o cap a l'arquitectura, posem per cas, això implica una ampliació del seu perímetre, més que no una punyent confusió. En qualsevol cas, amb la voluntat que tampoc en aquest terreny la qüestió no se segelli d'un tret, ens sembla que el perfil transversal de l'art contemporani, la seva objectiva intersecció amb “altres” arts, també es pot sotmetre a una valoració crítica que esvaeixi, més enllà de la felicitat reunió contemporània entre l'alta i la baixa cultura, les possibles ombres d'aquesta peculiar “deriva”.

La transversalitat de l'art contemporani, al parer nostre, no es pot interpretar d'una manera autònoma respecte de les altres “derives” que hem plantejat. Fet i fet, la contemporaneïtat assisteix a una superposició indiscriminada de les arts, bàsicament a causa del teló de fons que dissenyen tant el protagonisme creixent de la cultura com a oferta de consum, com la necessitat de tornar al món real que la mateixa cultura expressa unes altres vegades. Certament, les exigències d'un mercat cultural cada cop més ample explica en bona part que qualsevol creativitat esdevingui susceptible de ser presentada com a art i, en conseqüència, consumida com a tal. Tant se val que es tracti de productes d'alta costura o de disseny de motocicletes... tot plegat pot farcir d'igual manera les programacions dels museus d'art contemporani. A l'altre extrem, també és ben cert que les anomenades arts visuals o l'arquitectura o el disseny es retroben en un espai comú, precisament perquè miren de créixer fora del museu, empeltant-se en les dinàmiques de la vida real. És per aquesta via de l'autoexigència de satisfer unes necessitats determinades, documentar figures concretes del cos social o estimular una inventiva dins la quotidianitat, que afavoreixen que les estratègies de cadascuna de les antigues disciplines disperses se superposin en un únic marc d'operacions. La lectura més senzilla seria la que ens conduiria a recriminar la primera versió d'un art transversal i, en lloc seu, a aplaudir la segona versió dels fets.

Però aquesta síntesi és massa urgent. La realitat és força més complexa; no n'hi ha prou amb aquests instruments per a escatir el rerefons que explica la proliferació de vasos comunicants entre gèneres, amb la magnitud amb què això es constata ara com ara. D'una banda és evident que caldria analitzar-ho des de la perspectiva del caràcter eminentment *visual* de la cultura contemporània, permetent que una imparable pedrera d'imatges i grafismes –gairebé sempre tecnificats– actuï com a matèria primera de tots els llenguatges disposats a practicar la parla en un context de present. D'altra banda, malgrat que la seva generalització ho ha despolititzat en bona part, també cal assumir que la transversalitat de la

cultura contemporània té la seva base en el fenomen que molt temps ençà va tematitzar Walter Benjamin, en proposar la conversió de la idea tradicional de l'autor per la d'un *productor* que es caracteritza per infiltrar-se i utilitzar tots els mitjans de producció i de difusió propis del seu temps. Aquí hi ha una base realment important per a comprendre que un artista visual treballi, per exemple, des de registres cinematogràfics o periòdics.

En qualsevol cas, mentre per a Benjamin aquesta infiltració en els mitjans contemporanis tenia per funció bàsica la d'articular un discurs opositor amb els mateixos mitjans amb els quals s'articula el discurs hegemònic, avui aquesta utilització indiscriminada dels mitjans tècnics que ofereix la contemporaneïtat sovint té en l'esperit publicitari el seu veritable punt d'arribada. Sigui com sigui, hi ha molts possibles arguments per a optimitzar aquesta singularitat transversal de la cultura contemporània que, d'entre altres conseqüències, provoca una difícil ubicació per a l'art contemporani. El que ara ens interessa a nosaltres d'una manera especial és llançar unes ombres sobre aquesta realitat per tal de no cegar-nos davant l'enorme fertilitat creativa que això pot comportar. En aquesta direcció volem suggerir dos interrogants impertinents: rumiar si la renovada reunió de les arts no respon també a una operació per a consolidar un lloc de privilegi o, en el revers de la mateixa moneda, si aquest mateix reagrupament de les arts no és fins a un cert punt una forma de construir un espai artístic prou enriquit per a ser capaç de sobreviure d'una manera neutra i purament estetitzada.

Per a desenvolupar la primera idea, el més il·lustratiu pot ser una analogia de caràcter històric; en concret, es tracta d'entreveure el parentiu entre l'empatia entre les arts que es va expressar en la primera modernitat i l'actual transversalitat cultural. La proposta sembla una mica excessiva, però pot ser eloqüent. En efecte, com és prou conegut, el segle XV va protagonitzar una inflexió determinant en la direcció de reposicionar socialment les arts, fins aleshores menystingudes com a simple pràctica artesana. En aquest propòsit de redignificar l'artista, equiparant-lo amb la humanística i amb la ciència, de primer les diferents arts opten per competir entre elles i aconseguir uns avantatges determinats en el seu reconeixement; només cal recordar el cèlebre "Parangone" de Leonardo i la seva burla de l'escultura davant la netedat i pulcritud de la *meraviglia* que construeix el pintor. Però a mesura que s'imposa la necessitat d'accelerar l'efectivitat del projecte, finalment s'opta per una espècie d'aliança entre les arts. Això es fa perfectament visible quan, arribats ja al darrer Renaixement i amb arguments capitanejats per Vasari, es capgira l'estratègia i es proposa la interpretació de les diferents arts –pintura, escultura i arquitectura en especial– com un sol projecte plural per a reconquerir el *rinascere* clàssic; però encara es va més lluny, tot indicant que no hi ha només un horitzó comú per a totes les arts, sinó que, més important encara, també hi ha

un principi estètic que les aixopluga totes: el *disegno*. Totes les arts, s'argumenta aleshores, són igualment filles del *disegno*, entès no pas com el dibuix quant a tècnica, sinó com a projecció mental, com la capacitat d'articular un projecte d'ordre intel·lectual que, només després, serà traduït a una realització física. El rerefons de tots aquests episodis és en veritat molt vast i complex, però hi volem subratllar el més elemental: l'eficàcia amb què postular una reunió de les arts pot resoldre un demanda d'ubicació social, de conqueriment d'un espai de privilegi dins les jerarquies socials establertes. És en aquesta direcció, que ens sembla oportú plantejar ara el veïnatge entre aquesta maquinació i un dels possibles perfils de la transversalitat cultural contemporània, susceptible de ser així interpretada com una drecera per a conquerir uns privilegis determinats. El nucli de la qüestió, arribats en aquest punt, obliga a definir quins poden ser avui aquests privilegis.

Si als ulls de Vasari totes les arts deriven del *disegno* i això els atorga un rang d'intel·lectualitat que ha de ser reconegut, avui totes les pràctiques culturals, més enllà de contribuir a consolidar els àmbits específics de cada possible disciplina, es presenten com el territori difús de la *creativitat*. Però el valor afegit d'aquest posicionament no s'ha d'interpretar en un registre idealista, com a apologia de la capacitat de generar un discurs profund, sòlid i amb capacitat de sublimar una hipotètica espiritualitat col·lectiva. Els paràmetres que es posen avui en joc són uns altres. El privilegi d'instituir-se com el lloc de la creativitat significa, sobretot, garantir-se una participació sofisticada en la dinàmica econòmica. En efecte, avui la inventiva i la creativitat són el lloc natural de la plusvàlua, allà on es construeix la mercaderia amb un potencial de canvi de creixement. Com s'ha afirmat a bastament, el tardocapitalista ja no s'encaparra tant a generar un producte material engrescador per al mercat de la tradicional transacció de compra-venda, sinó que, per a donar un impuls definitiu a aquest vell mercat, s'ha decidit a invertir prioritàriament en la creativitat, el lloc des del qual la realitat és substituïda per la seva imatge i, de retruc, aquesta pot convertir-se en una marca atractiva que dinamitzi com mai el mercat. Per dir-ho d'una manera aclaparadora, el capitalisme tardà ha concentrat tot el seu esforç en els “departaments creatius”, allà on les anècdotes o els imaginaris de la gent són recuinats en forma de representacions atractives que imantaran la demanda de tota la panòpia de productes que puguin créixer a redós d'aquella representació. En aquesta mateixa diagnosi aclaparadora, totes les institucions culturals o tots els espais naturals de la inventiva i la creativitat –des del taller de l'artista fins als espais expositius o les acadèmies– han esdevingut el Gran Departament Creatiu del Capital.

La transversalitat de la cultura contemporània –ho hem plantejat en començar– respon a moltes inèrcies diferents, entre les quals hi ha la voluntat expressa de redimir l'art de la seva aura distant i opaca, des de la

qual aspirava a redimir-nos a tots, i tornar a barrejar-se amb els mons de la vida, un lloc magmàtic i heterodox en l'interior del qual les disciplines se sobreposen per un procés natural. Però potser també cal apuntar que el primer interessat en aquest descens de tota la cultura a la vida real és el mateix Capital, convençut que aquí la creativitat podrà detectar tot allò que després podrà reformatejar-se com un producte cultural enganyós, amb més futur com a dissenyador d'unes marques atractives i estimuladores d'un *shopping* generalitzat. Els models per a il·lustrar això són ben variats, però és evident que la publicitat, el·laborada cada cop d'una manera més acurada i “artística”, n'és el paradigma. El que caldria preguntar-se és, doncs, no tant si les tècniques publicitàries s'han nodrit de l'art –cosa evident–, sinó aclarir fins a quin extrem una bona part de la cultura contemporània, ja sigui en clau d'arts visuals, de disseny, d'arquitectura o de música, en la seva construcció de imatges, fins i tot sobre les qüestions més punyents, no genera una operació d'ordre publicitari, convertint, posem per cas, els principis de la pau, la sostenibilitat i el diàleg en mercaderies de consum còmode i unànime.

L'altra cara de la mateixa moneda –com avançàvem– consisteix en la possibilitat d'interpretar la cultura creuada d'avui com una mena d'aliança per a un aïllament estetitzat. Certament, això és el revers del que acabem d'apuntar. No hi ha millor manera de fer abstracció d'aquella complicitat amb els engranatges econòmics que girar urgentment la cara cap a un altre costat, allà on, falsament, aquella mateixa creativitat podria oferir ara prou garantia per a mantenir-se en un estat de suposada innocència. Per a argumentar aquesta altra reconsideració, una nova analogia històrica pot donar les claus bàsiques de valoració. Aquesta vegada, la referència és l'anomenada sinestèsia vuitcentista, és a dir, aquella peculiar comunió entre les arts amb l'objectiu de bastir una torre d'ivori des de la qual superar l'*ennui* de la vida prosaica. El millor model d'això que evoquem és el conegut Des Esseintes, que protagonitza la novel·la *À rebours*, de Huysmans. El personatge en qüestió, amb la tibantor pròpia del dandi de l'època –tan arrogant com els models que poblen avui els magatzins de “tendència”–, es refugia als afores de París en un paradís estètic, en l'interior del qual la lectura dels clàssics, les essències de perfums exòtics o els gravats de Gustave Moreau, tot d'una manera orquestral, li atorguen un espai vivencial totalment alienat del brogit de la metròpoli mundana i, sobretot, incompreensible per la seva irreductible varietat. La distància que cal salvar potser no és tan gran com podríem imaginar. També avui les arts es retroben, no només per a nodrir-se mútuament, sinó per a enfortir la reconstrucció d'un espai banal, distret dels imperatius històrics respecte dels quals convindria posicionar-se i, en lloc seu, habitar un territori de neutralitat absoluta, només ordenat per les lleis de la fascinació formal. El producte cultural es converteix aquí en el catalitzador d'un espai buit, on és ben senzill de fer apologia del “temps real” i de la crea-

ció d'una “comunitat ocasional”, un seguit de valors que, si bé han esdevingut fonamentals en diferents discursos crítics actuals, ara també poden reorientar-se cap a una mena de grau zero de la ideologia. L'art contemporani, en aquesta tessitura, es barreja i es confon amb el disseny, la música, l'arquitectura portàtil i, fins i tot, amb molts altres ingredients; però amb aquesta operació potser rehabilita l'encarcarada noció d'una “obra d'art total” que, en lloc d'afavorir la seva inserció efectiva en la vida, la converteix en el més gran espectacle.

Martí Peran

NOTA BIBLIOGRÀFICA

D. A. *Raro, proyectos insubordinados. enter*. Raro. Madrid, 2000.

J. Antonio Ramírez; Jesús Carrillo (eds). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra. Madrid, 2004.

Nicholas Mirzoeff (ed). *The Visual Culture Reader*. Routledge. Londres, 1999.

George Yúdice. *El recurso de la cultura*. Gedisa. Barcelona, 2002.

Xavier Antich

ELS MUSEUS I EL SUPERMERCAT DE L'ART

El debat sobre el futur dels museus és un territori plagat de mines. La proliferació d'iniciatives respon a una decisió política, el procediment és d'iniciativa consistorial, després ve la recerca de complicitats institucionals, l'encàrrec arquitectònic i la inauguració de l'espai i, a últim, l'elaboració del projecte museogràfic. S'oblida el debat sobre el sentit del museu tant pel que fa a la seva política expositiva com a la seva dimensió de servei públic i la seva comesa social.

IL·LUSTRACIONS: OBRES DE HEATHER ACKROYD, JORDI BENITO, TANIA BRUGUERA, MAURIZIO CATTELAN, GOYA, DAN HARVEY, DAMIEN HIRST, JANNIS KOUNELLIS, TONICO LEMOS, SARAH LUCAS, PIERO MANZONI.



El debat sobre el futur dels museus i els centres d'art contemporani és, avui, un territori plagat de mines. Assistim, en els darrers anys, sobretot al nostre país, a una proliferació desordenada i repetitiva d'iniciatives, la majoria locals, per dotar les ciutats d'un museu o centre d'art contemporani. Ningú no vol quedar-se'n sense. Però no sempre responen a un projecte sinó, majorment, a una decisió institucional i política. El procediment és gairebé sempre el mateix: iniciativa consistorial, recerca de compllicitats institucionals, encàrrec del projecte arquitectònic, inauguració de l'espai i, després de tot plegat, només després, elaboració del projecte museogràfic. Gairebé sempre s'oblida fins a la fase final (i això, en el cas que es consideri) el debat sobre el sentit del museu o centre, no només pel que fa a la seva política expositiva o productiva sinó, sobretot, en allò que afecta la seva dimensió de servei públic i la seva comesa social.

És cert que aquest fenomen forma part d'una tendència general, molt més complexa i de molt més abast: la reducció de la cultura a indústria cultural (emparentada, per tant, amb les connexions financeres i econòmiques de tota iniciativa), la turistització de la cultura patrimonial i productiva, la parctematització de les ciutats i la necessitat de visibilitzar una certa modernitat formal. A més, intervé en el mateix context la consciència que el "museu", des dels seus orígens, ha estat configurador d'identitats col·lectives i, al mateix temps, jerarquitzador de les produccions culturals: dues marques, diguem-ne fundacionals, que avui, malauradament, gairebé ningú no qüestiona. El fenomen és prou conegut per a estalviar-nos més detalls. En aquest context, els nous centres dels nostres dies s'integren, fonamentalment, en les dues grans opcions que va llegar el segle XX: en primer lloc, el museu que té la pretensió d'escriure la història i que estableix un fil de continuïtat entre les diverses tendències i manifestacions des d'uns paràmetres ja institucionalitzats; qualsevol història local es mostra, així, en la seva pertinença i especificitat respecte d'un relat ja escrit i mai no qüestionat. En segon lloc, el museu, sorgit en l'anomenada postmodernitat, basat en l'espectacularització i en la suposada ruptura de criteris hegemònics, però d'acord amb un relat plural que fonamenta el relativisme formal i de significacions. Per simplificar, podem posar dos noms a aquests models: el MoMA de Nova York i el Guggenheim de Bilbao. Però l'important és el model, reproduït en els dos casos fins a l'exhauriment. Amb un important element en comú: l'imperi del públic com a criteri legitimador, que orienta les iniciatives i justifica les diferents (però mínimes) variants del model. En tots dos casos s'arriba al final, però, d'una tendència hegemònica en la

XAVIER ANTICH
Doctor en filosofia, professor
d'estètica i codirector del màster en
comunicació i crítica d'art de la
Universitat de Girona

història del museu modern: l'entotsolament i l'autisme de l'art, és a dir, la reducció de l'art a si mateix per exclusió de tot allò que no es considera com a art i que pertany, més aviat, a les diferents dimensions de la història i de l'esfera pública. L'art, així, reduït a pura presència visible i icònica, es deslliga de tot allò amb què ha estat vinculat des dels seus orígens. I tanmateix, els dos models palesen l'exhauriment d'aquest model, en una època, com la nostra, que sembla reclamar, des de la literatura fins al cinema, un cert retorn al real per a problematitzar-lo.

I és que, potser, la naturalesa del museu, tal com apareix encara en aquests dos models hegemònics del museu modern i postmodern, menysté la necessitat de pensar en allò que ha canviat amb la reproductibilitat tècnica de l'obra d'art, de què Walter Benjamin va parlar amb tant d'encert, ja fa setanta anys, quan va diagnosticar que l'arribada de la reproductibilitat de les obres d'art n'anul·lava l'aura, el seu poder estètic individualitzat, sobre el qual es fundava, encara aleshores, l'experiència pròpia del museu. Els museus, tal com s'han anat escampant durant el segle XX, no han deixat de conrear encara la dimensió auràtica de les obres que custodien, com si la mateixa realitat no hagués confirmat, com de fet ha passat amb escreix, el pronòstic de Benjamin. I la veritat és que, amb la desaparició de l'aura, s'han produït dos fenòmens col·laterals que el mateix Benjamin ja anunciava: la ruptura de la tradició i la pèrdua de la noció d'autoritat.

De fet, si hom pensa en la dimensió contemporània de l'experiència estètica davant l'obra d'art, en allò que el segle XX ha aportat bàsicament a la nostra relació amb l'obra, és difícil no reconèixer-hi una mutació fonamental en relació amb les experiències del passat, el progressiu creixement de la "mediació" de l'obra a través de la seva reproducció. L'art del passat (i, en gran mesura, fins i tot el del present) ha esdevingut, per a l'espectador del nostre temps, un objecte accessible a través de la seva reproducció, principalment fotogràfica, que ha incrementat la seva circulació a través de l'edició impresa i de les noves tecnologies de la informació: amb això ha augmentat no només el nombre d'obres a què un espectador pot tenir accés, sinó també el nombre de subjectes receptors d'unes tals obres. S'ha produït, així, un doble acostament –més obres i més espectadors– fins a l'extrem que, en la majoria dels casos, no només l'accés a l'obra a través de la reproducció ha acabat precedint la recepció directa i no mediada, sinó que gairebé pot dir-se que l'ha substituït, fins al punt que pot haver qui consideri la relació presencial amb l'obra com una forma d'experiència estètica obsoleta. Tant s'ha estès aquest costum que, paradoxalment, gairebé sembla que hi ha una certa insensibilització al contacte directe amb l'obra d'art. La imatge de dotzenes de persones davant la Gioconda, al Louvre, mirant-la a través de l'objectiu d'una càmera amb què pretenen fer-li una fotografia, és segurament alguna cosa més que una simple metàfora. Alguna cosa essencial ha canviat en l'experiència estètica des que els mitjans de reproducció tècnica van generalitzar i multiplicar la relació amb una obra

a través de la seva visibilitat dispersa, fora de l'àmbit del museu que la contenia físicament. Si, amb aquest procés, es qüestionava la unicitat i l'originalitat de l'obra d'art en la seva singularitat física i material, per força, tard o d'hora, havia de canviar també la naturalesa del mateix museu que la contenia i que fundava el seu discurs en la patrimonialització de la singularitat de les seves obres.

En realitat, per a nosaltres ja és un fet acomplert que l'experiència de l'art actual es verifica, principalment, a través dels mitjans de comunicació de masses i de les noves tecnologies de la informació, sobretot internet. I, en conseqüència, és una falsa percepció, la que encara manté reclosa una tal experiència en un hipotètic lloc "vertader", on suposadament s'hauria de produir el contacte directe entre l'espectador i l'obra. Ben al contrari, gairebé tot el coneixement que posseïm sobre el camp de l'art s'assoleix a partir de les reproduccions que circulen a través dels llibres, els *media* i internet, de manera que només una molt petita part d'aquest coneixement, proporcionalment, es veu ratificada pel contacte directe. Amb aquesta mutació, com també ja va endevinar Benjamin, es modificava la naturalesa cultural de l'obra, vinculada, abans de la nostra època, a l'espai litúrgic del ritual, per passar a ubicar-se en l'espai de la seva exposició i circulació a través de totes les formes de la reproducció. Allò que Joan Fuster va anomenar el "descrèdit de la realitat" ha acabat per afectar, i de quina manera, la realitat de les mateixes obres d'art, la vida de les quals ha arribat molt més lluny i de manera molt més diversa que el que literalment els permetia la seva unicitat física. Els models de museu que encara s'arrapen a aquesta unicitat desmentida per la circulació de les reproduccions, suposen en tot cas la pretensió anacrònica de mantenir el caràcter fetitxista de les obres i una aura que fa temps que ha deixat de significar el que significava, en el context cultural del ritual, per acabar essent poca cosa més que un reclam publicitari en el nou context de les indústries culturals i patrimonials.

Hi ha encara, però, a més de tot això, un debat per desplegar, que alguns centres estan explorant recentment amb valentia: la dialèctica museu/ciutat o, el que és el mateix, el sentit públic del museu en la configuració i problematització dels conflictes diversos que afecten una ciutadania cada cop més plural. Centres conscients que la seva vida no està al marge de la seva comunitat i que estableixen amb ella unes dinàmiques que van molt més enllà de la simple exhibició de productes a la recerca, sempre problemàtica, de "visitants". Són, per donar-ne alguns noms, a risc de simplificar la qüestió, iniciatives que assenyalen camins diversos, segurament irrepetibles per ser singulars i fruit d'un projecte detingudament elaborat. Penso en la darrera etapa del Macba (Barcelona), ara ja reconeguda internacionalment, concentrada precisament a aprofundir aquest debat, a més de proposar una lectura de l'art contemporani català al marge de l'orientació hegemònica de la història, explorant, fora del marc centre/perifè-

ria, racons desatesos i una certa marginalitat que, pel seu criticisme, sempre resta fora de les “històries” lineals. O la d'Arteleku (Donosti), que, amb uns pressupostos molt reduïts, es concentra sobretot en la recerca i en l'experimentació, així com en les formes no tradicionals de visibilitat. O Witte de With (Rotterdam), que fa prevaler la producció per sobre de la col·lecció i que explora noves dimensions del mal anomenat “art polític”, multiplicant les connexions de les pràctiques artístiques amb les altres formes productives de la cultura contemporània. O el Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Karlsruhe), que, a més d'oferir un treball exemplar amb l'art relacionat amb les noves tecnologies de la informació, ha vinculat la seva trajectòria als centres més innovadors de formació artística.

Són només uns exemples, però potser suficients per a pensar en la importància i la possible singularitat que hauria de definir, programàticament, qualsevol nova iniciativa de creació de museus o centres d'art contemporani. Són, també, casos suficients que il·lustren sobre la necessitat de pensar en el “lloc” d'aquests centres a la ciutat i la comunitat que els posa en marxa: una qüestió, la del “lloc”, reduïda exclusivament, en la major part dels casos, a la seva dimensió física, i que deixa sense plantejar una altra qüestió essencial, la del “sentit” que hom espera d'aquests centres i la de la seva funció “pública” en relació amb la ciutadania.

Avui sabem que la idea del museu com a receptacle neutre és utòpica. L'obra d'art, en la mesura que es mostra, implica sempre un entrecreuament de pràctiques i discursos dels quals no es pot desentendre. I els processos expositius, avui, no poden mantenir la fal·làcia de la transparència de la visibilitat. Adorno va començar la seva *Teoria estètica*, en què va treballar durant tants anys, amb una afirmació que té, encara ara, valor de manifest: “En art, ha arribat a ser evident que res no és evident.” Res no pot legitimar, avui, la construcció de discursos museogràfics basats només en criteris formals que vulguin emparar-se en la simple disposició cronològica d'unes formes que evolucionarien al dictat dels temps, però que estarien al marge, com s'ha pretès durant tant de temps, dels seus espais locals i dels conflictes històrics i discursius enmig dels quals s'han generat. Les obres d'ahir i les pràctiques artístiques d'avui sorgeixen de l'entrecreuament de discursos i espais, de temps i cultures, i el possible museu que avui ens cal, si encara hi ha lloc en les nostres societats per a un museu que no sigui només el substitut laic del panteó o l'església, té a veure amb aquests antagonismes i conflictes que hi ha en l'arrel de la producció “poètica” de les obres del passat i del present. Potser l'únic museu que avui té sentit és el que sigui capaç de desartistitzar l'art, retornant-lo, per una via no fetitxista ni mercantilista, a la realitat de què prové. L'art no ha estat mai cap pràctica cultural “pura”, deslligada d'altres dimensions discursives i històriques, teòriques i simbòliques. Desartistitzar l'art suposaria, paradoxalment, contaminar-lo de tot allò que porta dins (com

a “moment de veritat”, deia Adorno) i retornar-lo, així, a l’esfera pública i als seus conflictes, dels quals mai, de fet, no hauria d’haver sortit.

Xavier Antich

Eugenio Trías

L'ART EN LA CULTURA POSTMODERNA

La profecia respecte a la mort de l'art té una llarga història. Gairebé tan llarga com la història de l'art. La idea és celebrada per les avantguardes i les neoavantguardes del segle vint. En les tradicions postmodernes assumeix el caràcter d'un dogma. L'art ja no serà aquell concepte adust i greu que exigia originalitat creadora. La postmodernitat fa *tabula rasa* d'aquestes concepcions relatives al subjecte creador i a l'obra creada, i posa en quarentena nocions com ara originalitat, creativitat, genialitat.

IL·LUSTRACIONS: OBRES DE CHRISTIAN BOLTANSKI, ANTHONY CARO, HANS HAACKE, JUAN MUÑOZ.



1.

a previsió, el pronòstic o la profecia respecte a la mort de l'art té una llarga història. Gairebé tan llarga com la història de l'art. O del que en diem art (mai abans de mitjan segle XVIII). De fet, Hegel ja parla en les *Lliçons d'estètica* de la propera extinció de l'art. I la idea és celebrada, amb felicitat despreocupada, per les avantguardes i les neoavantguardes del segle vint.

En les tradicions postmodernes, la idea assumeix el caràcter d'un dogma; o d'un emblema d'identificació.

L'art ha mort, visca l'art! A partir d'ara, l'art ja no serà aquell concepte adust i greu que exigia originalitat creadora, genialitat en el subjecte de la proesa, una turmentada biografia presidida pel lema *per aspra ad astra*, una certa consciència sacrificial o de martiri i, finalment, una incomprensió general dels contemporanis (compensada per l'acceptació i entronització unànime del públic futur).

Davant aquest argument que es transmet, sense solució de continuïtat, del romanticisme a les tradicions modernes i que serveix d'identificació biogràfica del santoral o text hagiogràfic que, en el nostre món postil·lustrat, constitueix les Vides de Grans Artistes, la postmodernitat fa *tabula rasa* d'aquestes concepcions relatives al subjecte creador i a l'obra creada, i posa en quarantena nocions com ara originalitat, creativitat, genialitat, etc.

No hi ha art sinó tan sols una manera de fer o d'obrar que no s'avalua per l'originalitat sinó per la capacitat combinatòria de citacions, o per l'habilitat del *collage* proposat, o per la mínima dislocació suggerida (que modifica del tot el sentit del conjunt). Davant l'obra com a unitat en la diversitat, segons el model de l'organisme, i davant la trajectòria del conjunt d'obres que componen la biografia de la creació, a tall de successió de formes entrelaçades per un disseny comú, s'enalteix i s'entronitza la diversificació més pintoresca, el manierisme del detall i del fragment, la destrucció de tota temptativa d'unificació integradora i l'oblit del concepte d'organisme i d'organicitat amb vista a definir l'art i l'obra d'art.

Tot això ja forma part de la nostra consciència de l'art i, en certa manera, és un pas gegantí en relació amb la pesada llosa que queia sobre les espatlles del Tità, fos pintor, escultor, músic o poeta. L'hora dels titans ha passat, i de tota consciència prometeica, o fàustica. La definició d'Occident com a cultura fàustica, obra d'Oswald Spengler, va quedar decandida o liquidada amb la segona guerra mundial. El qui sempre s'esforça i s'escarrassa ja no es pot redimir. El lleure i la peresa poden ser més reveladors de la proesa de l'art que no la fecunditat incansable: així, Marcel-Duchamp pot fer escac i mat al mateix Picasso.

EUGENIO TRÍAS

Barcelona, 1942. Va estudiar filosofia a Espanya i Alemanya. Catedràtic d'Història de les Idees a la Universitat Pompeu Fabra. Ha publicat nombrosos assaigs, com ara, *La filosofía y su sombra*, *Drama e identidad*, *El artista y la ciudad*, *Lo bello y lo siniestro* (Premio Nacional de Ensayo 1983), *Los límites del mundo*, *Lógica del límite*, *La edad del espíritu* (Premi Ciutat de Barcelona 1995), *La razón fronteriza*, *Ciudad sobre ciudad*, *El hilo de la verdad*, etc. El 1995 va rebre el Premi Internacional Friedrich Nietzsche, per la trajectòria global d'un filòsof.

I tanmateix, en aquesta redefinició general de l'art i de la consciència artística s'ha filtrat una pressuposició que ha permès que trobessin la millor coartada tots els qui, mancats d'idea i inventiva, es podien acomodar al qüestionament general de l'originalitat i la creació, per instal·lar-hi la seva pròpia mediocritat o impostura. Sempre succeeix el mateix en tota redefinició de les tradicions de l'esperit, tant en art com en literatura, en música o en filosofia; o també en poesia. La ironia distant respecte a qualsevol tret d'ingenuïtat creativa o inventiva, l'humor tènue filtrat entre línies a fi de dislocar el sentit d'un conjunt d'imatges, d'icones o de figures i formes, unit a una certa consciència còmplice amb la suplantació, el plagi, la intertextualitat i altres mitologies (o coartades) postmodernes, tot plegat ha promogut un veritable setge a la idea nuclear d'art i de creació.

La diferenciació crucial entre l'art i el nyap, o entre l'art i el *kitsch*, sembla que es difumina, o que es regira en remolí. A la fi s'ha d'afirmar, segons el credo nominalista dels teòrics de l'art o dels qui passen per filòsofs o estetes, “art és tot el que anomenem art”.

El problema d'aquest esfondrament general de diferències qualitatives sempre és el mateix; tot funciona a la perfecció sempre que no comparegui alguna cosa, o algú, que ens espatlli i rebenti la festa de la Indiferència. Mentre la impostura i la mediocritat, amb la seva capacitat de clonació cap a l'infinit, triomfa en fires, festivals, conjunts d'instal·lacions o exposicions públiques i privades, aquestes idees celebren les seves millors diades.

El mal és que, de sobte, l'Esgarriacries, l'etern Desbaratador, sempre s'esquitlla per la porta falsa. I sempre té la mateixa senya d'identitat i el mateix maleït propòsit: obliga a replantejar-ho tot i a redefinir un cop més (quina mandra!) el que encara es pot entendre per art i per obra d'art; fins i tot, per subjecte artístic. I el més greu és que aquesta eventualitat, o excepcionalitat, no és privativa d'avui, ni ho serà de demà; és consubstancial a l'aventura de l'art. En l'art, com no em canso de repetir, les excepcions són les regles.

Tot això ve a tomb amb referència a la instal·lació del *Judici final*, el conjunt de vint-i-cinc grups escultòrics d'Anthony Caro que coronen la carrera artística d'aquest extraordinari escultor; l'obra va ser acabada i exhibida el 1999.

En aquesta obra, totes les nostres nocions d'art, o relatives a la mort de l'art, pròpies de la nostra consciència postmoderna, han de ser elevades una grada, o un graó, en el nivell de reflexió que el nostre temps demana (també en l'àmbit de l'art i de l'estètica). I és que en aquesta obra es recupera una cosa massa oblidada darrerament: que l'art és, com la bellesa segons Kant, un “símbol moral”. I que la seva nombrosa i virtuosa combinatòria de jocs formals o de llenguatges estilitzats i abstractes serveixen, sobretot, per a pronunciar *significats*.

Aquests són tan importants o més que els celebrats *significants* dels nostres mestres de la modernitat, estructuralistes, formalistes. I els significats són, sobretot, ètics, morals i cívics; o directament polítics. Parlen de coses que ens incumbeixen o importen, com la guerra i la pau, l'extermini i l'horror, el dolor improductiu, el sofriment estèril; plantegen problemes d'alta filosofia i teologia, com els relatius a la justificació (o no) del Mal; els grans i greus problemes del més espinós de tots els problemes filosòfics i morals, el relatiu a la teodicea.

A l'igual del *Guernica* de Picasso al seu dia, aquest *Judici final* d'Anthony Caro no és tan sols un fet moral que ens obliga a repensar l'argument de la nostra Història i de la pretesa Fi de la Història. També és un repte i un envit inesperat, però letal, a una manera d'entendre l'art que, malgrat els encerts parcials, cal revisar en conjunt: la manera postmoderna de comprendre-ho.

2.

Una obra com el *Judici final* d'Anthony Caro ens obliga a repensar i redefinir el que entenem per art. Es tracta d'una obra major, apareguda al moment més inesperat, quan arreu sonaven trompetes apocalíptiques que semblava que entonaven únicament, com a monodia monòtona, el *Requiem aeternam* respecte a l'art.

Aquest *Judici final*, per tant, també ho és en relació reflexiva amb el que s'hagi pogut entendre per art en la breu història de la seva autoconsciència i crisi. L'art semblava sentenciat ja. "Art és tot el que anomenem art", proclamaven des de les reflexions nominalistes que no atenen a diferencials qualitius ni a excepcions singulars, o que procuren expulsar del seu vocabulari les paraules insidioses com *creació*.

De sobte té lloc un *desplaçament* singular que ens obliga a recrear el que enteníem per art, o per creació, i a contemplar amb ulls nous tot un ample inventari de les nostres tradicions properes i llunyanes. Aquest desplaçament significa un *novum*, i llavors, malgrat la nostra consciència aviciada, s'imposa renegociar la rebutjada paraula *originalitat*.

No cal dir que en aquesta novetat resplendeixen o poden resplendir, en forma de citació o *collage*, tots els referents que es vulguin de la modernitat i de les grans tradicions artístiques de la nostra cultura; fins i tot, amb la feliç desinhibició del qui no fa problema d'aquestes convencions o dogmes, els inventaris formals es poden combinar amb els referents mimètics, o l'abstracció amb la figuració, o el formalisme més exacerbant amb l'apel·lació més descarada a icones perfectament identificables.

No són aquestes, les qüestions que importen en el *Judici final*. Tot això queda subsumit o transcendit segons el que es vol narrar, relatar i argumentar; i, també, *significar*. Perquè tota obra d'art, sigui quin sigui el seu àmbit d'intervenció o el seu gènere, sempre es caracteritza per tenir un argument. I fins la més rabiosament formal o abstracta de les obres

artístiques es caracteritza per això. Sense argument, no hi ha manera ni tan sols de gesticular. I sense gestos, tampoc no hi ha manera d'expressar, de comunicar; de dir. Dir, en el més ampli dels sentits.

D'argument, en tenen les peces o composicions musicals, incloses les més abstractes i formalistes; o les més ultramodernes o avantguardistes. I, naturalment, també el tenen totes les formes poètiques, plàstiques, arquitectòniques. Arguments bons o dolents; arguments deficientes o convincents, ambiciosos o escassos d'ambició, grans o petits.

I aquesta obra d'Anthony Caro, potser com cap altra, té un argument, i no és cap de qualsevol; potser és l'argument mateix, el metaargument, l'Argument amb majúscula; el que es plega i plana en el mateix decurs de la Història.

¿No va ser Schiller, que va dir que aquesta, la història humana, o la Història del Món, és, ella mateixa, l'exposició del Judici final?

Just en l'època en què ja es donava per descomptada la corrosió i corcadura que havia malmès els Grans Relats, o els Meta-relats, vet aquí que una obra d'art, amb la summa discreció de la seva implantació, sense fer problema de res, únicament a cop de la inspirada genialitat de l'artista i del seu ímprobable treball de tota una vida (o de tres anys, per referir-nos a la instal·lació concreta d'aquest gran conjunt orgànic de grups escultòrics escalonats), té la sobirana capacitat de replantejar-nos de dalt a baix el que entenem per Història, per Fi de la Història i per Metahistòria. I de passada, també, el que encara podem entendre per art i per creació.

Marcel Duchamp proposava una pintura que fos "pintura d'idees". "Pintura al·legòrica", en deia. Pintura simbòlica (hi afegiria de la meua banda). Deia Kant en la *Crítica del judici* que la bellesa és "símbol moral" i que el *símbol* exposa sempre, d'una manera indirecta i analògica, un sentit que s'entreobre (com les portes d'entrada i sortida, Porta de la Mort, Porta del Cel, d'aquest extraordinari argument artístic d'Anthony Caro).

La bellesa pot estar macada i esquitxada per la sang culpable que la immola i crucifica. I no és casual que, al centre d'aquest altar en flames que Caro ha anomenat *Judici final*, hi comparegui una al·lusió a la fornícula que recull, en una caixa fosca, com en totes les altres estacions d'aquest *via crucis* històric i argumental, la tremenda paraula Sacrifici.

Pot ser una hecatombe que evoca literatura clàssica, homèrica; tot d'una, hi ha corns lunars que suggereixen el sentit del sacrifici que es trasllueix en un poema com *L'òdissea* en l'escena anterior al descens d'Odisseu als inferns on sojorna el seu pare. Impregnacions clàssiques apareixen en un escultor familiaritzat amb cavalls de Troia i frisos del Partenó (com testimonien les seves darreres obres).

Però el sacrifici al·ludit transcendeix o desborda aquesta significació. És el sacrifici que la pira humana en la seva història ofereix com a argument d'expiació i, sobretot, com a gran objecció moral i terrible contraargument a la qüestió relativa al Sentit (amb majúscula).

3.

La pintura, com la poesia o la filosofia, té una responsabilitat concreta amb el món actual sense la qual no es convalida des del punt de vista ètic (ni pot trobar tam-

poc la seva plenitud creadora). S'ha d'ajustar i adequar a les condicions del món en què s'insereix. I té l'exigència de correspondre-hi a través d'una resposta. Aquesta és sempre un projecte endegat des d'una experiència personal en què el *món propi* troba consorci i ressò en el Gran Món que ens converteix en contemporanis.

I l'actualitat (en el sentit aristotèlic del terme) constitueix la manifestació d'una tendència que es va accelerar, des de les acaballes de la segona contesa mundial, amb els coneguts processos de descolonització i amb la unificació creixent de tots els esdeveniments polítics, socioeconòmics, tecnològics i culturals, de manera que descobreixen les seves interconnexions constants, o la infinita xarxa d'interferències al voltant de la qual se'ns va constituint l'anomenat *món global*.

Lluny d'esborrar-se la multiplicitat d'estigmes que constitueixen les empremtes d'allò particular –en forma de llenguatges, escriptures, costums, religions, concepcions del món i formes de saviesa–, més aviat sembla que ressorgissin en aquest *món unificat* o, fins i tot, rebrotessin del fons més recòndit de la memòria ancestral. Aquest món global és una mena d'estació estival de totes les cultures: els seus gèrmens històrics ressorgeixen d'una manera sorprenent; tot sembla viu novament. I aquest món sembla l'exposició *museística* de totes les cultures passades, perquè l'etern retorn del més arcaic i ancestral sempre es produeix sota una condició peculiar: el que havia estat temps, ara és espai; el que aleshores tenia context, ara es troba descontextualitzat.

La postmodernitat constitueix una extensió *ad infinitum*, escampada *urbi et orbe*, sense cap jerarquia cultural –tret, potser (potser), de la pròpia de la solvència i competència, o de qualitat–, del que es va consolidar en la interessant dècada dels anys vint com a cultura neoclàssica: la que entenia que, un cop consumades les primeres avantguardes, importava sobretot redefinir com a art la *recreació* de tot l'art existent. Pintura damunt pintura, poesia damunt poesia, música damunt música. En general, un art que té per matèria, forma i finalitat l'art mateix. El més oposat a un art o a una poesia “d'experiència”.

Figures com Paul Valéry, Ezra Pound, T. S. Eliot i I. Stravinsky, o el mateix serialisme neoclàssic de Schönberg, en són la prova millor. Ja no hi havia lloc per a la innovació, o per a la *inventio*. Però sempre hi podia haver una citació (descontextualitzada) que recreés la tradició. Ja que, com va saber-se llavors i va recordar a les nostres latituds Eugeni d'Ors, “tot el que no és tradició, és plagi”.

En certa manera, la postmodernitat no és sinó el nom que es lliura a la paradoxal confluència d'una tendència cap a l'uniformisme en allò universal (en model socioeconòmic, en equipatge industrial i tecnològic, en jerarquies de poder entorn d'una modalitat inèdita d'*Imperi*) i un sistemàtic *retorn del reprimat* de la memòria ancestral pròpia de les cultures més diverses. Les quals sorgeixen un cop més, escampades *en*

l'espacial de l'àmbit descontextualitzador de la infinita forma museística d'aquest nou alexandrinisme.

Ressorgeixen a l'espai, a tall de coexistències *sincròniques*, deixant en un relatiu oblit els seus orígens històrics, o les empremtes de la seva caducitat i deteriorament. Per això, és responsabilitat d'artistes i de pensadors rescatar, a contracorrent, aquests signes històrics enclavats en la memòria comuna, de manera que s'exposin de nou, però a través d'intervencions específiques.

De manera que les més diverses cultures siguin selectivament evocades en les icones més destacades, aquelles on es van donant cita els paradigmes històrics d'Orient i d'Occident, de l'hemisferi nord o de l'hemisferi sud: el panteó romà i mandales orientals dels cercles del cel, grafies àrabs, ideogrames xinesos i tota una rica i complexa exhibició d'icones simbòliques, procedents de múltiples tradicions ancestrals.

Eugenio Trías

ACTIVITATS

ACTIVITATS DE LA FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA, DES DE L'1 DE GENER FINS AL 30 DE JUNY DEL 2004

13 de gener
Inici del programa *Altaveu per al coneixement i la difusió de les cultures* organitzat pel Club d'Amics de la Unesco. Patrocina Fundació Caixa Catalunya. Auditori Caixa Catalunya.

14 de gener - 11 de febrer
Presentació del Gabinet Gaudí Itinerant al Centre Municipal de les Arts d'Alacant. Organitza Serveis Educatius de la Fundació Caixa Catalunya.

19 de gener - 27 de febrer
Presentació del Gabinet Gaudí Itinerant al Museu Cerdà de Puigcerdà. Organitza Serveis Educatius de la Fundació Caixa Catalunya.

30 de gener
Inauguració de l'exposició "Bamako'03. Fotografia africana contemporània", al CCCB. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

31 de gener - 1 de febrer
Concert familiar *Viatge a un món màgic*, de Jaume Torrent. Organitzat per JPC Iniciatives Musicals amb la col·laboració de la Fundació Caixa Catalunya. Auditori Caixa Catalunya.

5 de febrer - 25 de març
Inici de la segona edició del cicle de concerts de petit format *De Prop* organitzat per la Fundació Caixa Catalunya. El programa ha inclòs l'actuació dels grups i solistes *Astrud, Pole Pole, Josele Santiago, Aroah* acompanyada de Raül Fernández al piano, *Fibla, Anari i Petti, 12twelve* i *Evol*. Sala Gaudí de Caixa Catalunya.

13 de febrer
Actuació del grup *Blues de Picolat*, dins el cicle *Xarxa de Músiques a Catalunya* organitzat per Joventuts Musicals de Catalunya i la Fundació Caixa Catalunya. Auditori Caixa Catalunya.

13 de febrer
Inauguració de l'exposició "Cinc pintors de la modernitat portuguesa (1911-1965)" amb obres d'Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Vieira da Silva, Joaquim Rodrigo i Paula Rego, a la sala d'exposicions de la Pedrera. Organitzada per la Fundació Caixa Catalunya, el Ministeri de Cultura de Portugal i l'Instituto Camões.

13 de febrer - 18 d'abril
Exposició "Camins i miralls" de Carme Sanglas, a la Sales Municipals d'Exposició de Girona. Organitza Ajuntament de Girona. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

16 de febrer - 27 de març
Presentació del Gabinet Gaudí Itinerant a la Biblioteca Regional de Múrcia. Organitza Serveis Educatius de la Fundació Caixa Catalunya amb la col·laboració de la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Múrcia.

17 de febrer
Conversa sobre *Mig segle d'art portuguès* a càrrec de Pedro Lapa, comissari de l'exposició "Cinc pintors de la modernitat portuguesa (1911-1965)" i director del Museu del Chiado de Lisboa, i de Jaume Vidal, crític d'art i professor de la UAB, dins del programa Portugal. Festival d'Arts i Lletres organitzat per la Fundació Caixa Catalunya, el Ministeri de Cultura de Portugal i l'Instituto Camões. Auditori Caixa Catalunya.

20 de febrer
Concert del quartet de bec *Frullato Amistats perilloses* dins el VII Cicle *Internacional d'Influències Musicals* organitzat pel Projecte Internacional d'Influències Musicals (PIIM) amb la col·laboració de la Fundació Caixa Catalunya. Sala Gaudí de Caixa Catalunya.

20 de febrer - 11 de març
Exposició d'aquarel·les de Francesc B. Quelart a la Sala de Cultura Sant Jordi de Solsona. Organitza Fundació Caixa Catalunya.

21 de febrer - 21 de març
Exposició d'aquarel·les de Vicenç Cegarra a la Sala de Cultura Sant Jordi de Granollers. Organitza Fundació Caixa Catalunya.

24 de febrer
Taula rodona sobre *Arquitectura Catalunya/Portugal*, amb la participació d'Eduard Bru, arquitecte i professor de l'ETSAB, i dels arquitectes portuguesos Eduardo Souto Moura i Pedro Gadanho, dins el programa *Portugal. Festival d'Arts i Lletres* organitzat per la Fundació Caixa Catalunya, el Ministeri de Cultura de Portugal i l'Institut Camões. Auditori Caixa Catalunya.

25 de febrer
Projecció de la pel·lícula *Conversa acabada*, de João Botelho, dins el programa *Portugal. Festival d'Arts i Lletres* organitzat per la Fundació Caixa Catalunya, el Ministeri de Cultura de Portugal i l'Institut Camões. Auditori Caixa Catalunya.

2 de març
Projecció de la pel·lícula *Ilha dos amores*, de Paulo Rocha, sobre el contacte de la cultura portuguesa amb Orient, dins el programa *Portugal. Festival d'Arts i Lletres* organitzat per la Fundació Caixa Catalunya, el Ministeri de Cultura de Portugal i l'Institut Camões. Auditori Caixa Catalunya.

3 de març
Concert del grup *Dedo* (cabaret electrònic), presentant *Momento cero*, dins el cicle *Xarxa de Músiques a Catalunya* organitzat per Joventuts Musicals de Catalunya i la Fundació Caixa Catalunya. Auditori Caixa Catalunya.

4 de març
Sessió inaugural del cicle *Reptes socioculturals del segle XXI* amb la ponència *Polítiques culturals i globalització de les arts*, a càrrec de Néstor García Canelini, director del Programa d'Estudis sobre Cultura Urbana de la Universidad Metropolitana de México. Organitza Fundació Caixa Catalunya i Fundació CIDOB. Auditori Caixa Catalunya.

5 de març - 4 d'abril
Presentació del Gabinet Gaudí Itinerant al Museu de La Noguera de Balaguer. Organitza: Serveis Educatius de la Fundació Caixa Catalunya.

9 de març
Taula rodona *Recepció de la cultura portuguesa i intercanvis culturals* coordinada per Joaquim Sala-Sanahuja, amb la participació de Jordi Cerdà Subirachs, Elena Losada Soler, Víctor Martínez-Gil i Teresa Rita Lopes, dins el programa *Portugal. Festival d'Arts i Lletres*. Auditori Caixa Catalunya.

10 de març
Projecció de la pel·lícula *Recordações da Casa Amarela* de João César Monteiro, dins el programa *Portugal. Festival d'Arts i Lletres*. Auditori Caixa Catalunya.

11 de març - 2 de maig
Exposició monogràfica d'Antoni Samarra Tugues (1886-1914) a la Sala d'exposicions temporals El Roser del Museu d'Art Jaume Morera de Lleida. Organitza Ajuntament de Lleida. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

11 de març - 29 d'abril
Cinema a la Pedrera. Cicle "Visions cinematogràfiques de la ciutat", amb la projecció de les pel·lícules *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni; *Blue in the face*, de Wayne Wang i Paul Auster; *Caro diario*, de Nanni Moretti; *Tokyo-Ga*, de Wim Wenders; *Paris vu par...*, de Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Daniel Pollet, Jean Rouch i Jean Douchet, i *Bilbao*, de Bigas Luna. Organitza Fundació Caixa Catalunya. Auditori Caixa Catalunya.

13 de març - 16 de maig
Exposició "Lo viejo y lo nuevo. ¿Qué hay de nuevo, viejo?", de Pedro G. Romero. Organitza Institut de Cultura d'Olot. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

16 i 17 de març
Concert de *fados* a càrrec de Kátia Guerreiro, dins el programa *Portugal. Festival d'Arts i Lletres*. Auditori Caixa Catalunya.

19 de març
Projecció de curtmetratges portuguesos presentats per António Loja Neves: *Cof-Cof*, de José Pedro Cavalheiro (Zepe); *Margens*, de Pedro Sena Nunes; *História do Gato e da Lua*, de Pedro Serrazina; *Mercado do Bolhão*, de Renata Sancho; *As nadadoras*, de Susana Nobre; *A religiosa*, de Clídio Novio; *Venus Velvet*, de Jorge Cramez; *Os salteadores*, d'Abi Feijó, i *Outro país*, de Sérgio Tréfaut, dins el programa *Portugal. Festival d'Arts i Lletres*. Auditori Caixa Catalunya.

22 de març
Presentació de la monografia *Atapuerca y la evolución humana*, de Juan Luis Arsuaga i Ignacio Martínez, amb fotografies de Javier Trueba, editada per la Fundació Caixa Catalunya. Seu Central de Caixa Catalunya a Madrid.

23 de març
Taula rodona *Generacions i imaginaris de la literatura portuguesa* coordinada per l'escriptor i poeta João de Melo, amb la participació de Mário Cláudio, Teolinda Gersão, José Luis Peixoto i Urbano Tavares Rodrigues, dins el programa *Portugal. Festival d'Arts i Lletres*. Auditori Caixa Catalunya.

26 de març
Inauguració de l'exposició "Atapuerca y la evolución humana" a la Sala Conde de Rodezno de Pamplona. Organitza Fundació Caixa Catalunya amb la col·laboració de l'Ajuntament de Pamplona.

29 de març - 15 d'abril
Exposició d'aquarel·les de Vicenç Cegarra a la Sala de Cultura Sant Jordi de Solsona i exposició de pintura d'Inés Alemany a la Sala de Cultura Sant Jordi de Granollers.

29 de març
Lectura de poemes entorn de l'obra de l'artista Paula Rego, a càrrec d'Ana Marques Gastão, dins el programa *Portugal*.
Festival d'Arts i Lletres.
Auditori Caixa Catalunya.

30 de març
Trobada amb l'escriptor António Lobo Antunes, amb la participació de Pere Gimferrer i Anna Maria Moix, dins el programa *Portugal*.
Festival d'Arts i Lletres.
Auditori Caixa Catalunya.

6 d'abril
Actuació del grup musical *Remix Ensemble*, dins el programa *Portugal*.
Festival d'Arts i Lletres.
Auditori Caixa Catalunya.

8 d'abril - 16 de maig
Inauguració de l'exposició "Dalí/Gaudí. La revolució del sentiment d'originalitat" organitzada per la Fundació Caixa Catalunya i la Fundació Gala-Salvador Dalí. Sala Gaudí de Caixa Catalunya.

8 d'abril - 16 de maig
Exposició de pintura i ceràmica de Roser Oliveras a les Sales Municipals d'Exposició de Girona. Organitza Ajuntament de Girona. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

13 d'abril
Concert de Maria João i Mário Laginha, dins el programa *Portugal*.
Festival d'Arts i Lletres.
Auditori Caixa Catalunya.

14 d'abril
Projecció de la pel·lícula *No quarto da Vanda*, amb la presència del director, Pedro Costa, dins el programa *Portugal*.
Festival d'Arts i Lletres.
Auditori Caixa Catalunya.

16 d'abril
Actuació de *Bidinte*, dins el programa *Portugal*.
Festival d'Arts i Lletres.
Auditori Caixa Catalunya.

20 d'abril
Taula rodona *Pessoa*.
Edicions i traduccions coordinada per Pilar Gómez-Bedate, amb la participació de Perfecto E. Cuadrado, Nicolau Dols, Clara Ferreira Alves i Richard Zenith, dins el programa *Portugal*.
Festival d'Arts i Lletres.
Auditori Caixa Catalunya.

21 d'abril
Actuació del grup *Abús*, dins el cicle *Xarxa de Músiques a Catalunya* organitzat per Joventuts Musicals de Catalunya i la Fundació Caixa Catalunya.
Auditori Caixa Catalunya.

22 d'abril - 30 de maig
Presentació del Gabinet Gaudí Itinerant al Museu d'Art de la Pell de Vic.
Organitza: Serveis Educatius de la Fundació Caixa Catalunya.

23 d'abril - 23 de maig
Exposició "Un pària enmig de la pintura amb toros mutants i transsexuals" d'Espigolé, a les Sales Municipals d'Exposició de Girona. Organitza Ajuntament de Girona. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

27 d'abril
Recital de poesia portuguesa, sota la coordinació de J. L. Giménez-Frontín, amb la participació d'Ana Luisa Amaral, António Franco Alexandre, António Osório i Pedro Tamen, dins el programa *Portugal*.
Festival d'Arts i Lletres.
Auditori Caixa Catalunya.

28 d'abril
Transversalitats poètiques de la revolució d'abril.
Projecció de vídeos i recital de poemes a càrrec d'Ana Hatherly, dins el programa *Portugal*.
Festival d'Arts i Lletres.
Auditori Caixa Catalunya.

30 d'abril
Dalí i el cinema. Projecció de la versió restaurada de la pel·lícula *Un chien andalou* de Luis Buñuel, amb la presència de Ferran Alberich, restaurador de la pel·lícula, i Joan M. Minguet, professor del Departament d'Art de la UAB i autor del llibre *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*. Organitza Fundació Gala-Salvador Dalí i Fundació Caixa Catalunya. Auditori Caixa Catalunya.

1 i 2 de maig
Celebració del Festival de Circ de Montgat 2004, Curtcircit. Organitza Ajuntament de Montgat. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

4 de maig - 7 de maig
Festival de Cinema Asiàtic de Barcelona Baff 2004. Secció D-Cinema dedicada al vídeo digital, amb la projecció de *Peep TV Show* (Japó), *Room to Let* (Malàisia), *Love is not a Sin* (Xina/Hong Kong) i *Exodus* (Singapur). Organitza 100.000 Retinas amb la col·laboració de la Fundació Caixa Catalunya. Auditori Caixa Catalunya.

6 - 31 de maig
Presentació del Gabinet Gaudí Itinerant a la Fundación Eugenio Granell de Santiago de Compostel·la. Organitza Serveis Educatius de la Fundació Caixa Catalunya.

6 de maig - 27 de juny
Exposició "Mapes d'Europa" d'Albert Bayona, al Museu d'Art Jaume Morera.
Organitza: Ajuntament de Lleida. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

8 de maig - 30 de maig
Exposició *Pintura i misteri* d'Oriol Sàbat a la Sala de Cultura Sant Jordi de Granollers. Organitza Fundació Caixa Catalunya.

12 de maig
Projecció dels documentals de Manoel de Oliveira *Porto da minha infância* i *Douro, faina fluvial*, dins el programa *Portugal*.
Festival d'Arts i Lletres.
Auditori Caixa Catalunya.

13 de maig - 3 de juny
Cinema a la Pedrera. Cicle "Evasions occidentals", amb la projecció de *The Last Cigarette*, de Frank Keraudren i Kevin Rafferty; *The Outsider*, dels Prelinger Archives; *Why Vandalism?*, dels Prelinger Archives; *Rock My Religion*, de Dan Graham; *Nude or naked?*, de John Berger; *À propos de Nice*, de Jean Vigo; *Du côté de la côte*, d'Agnès Varda, i *Sota l'asfalt hi ha la platja. Una breu història del 4x4*, de David Carabén.

16 de maig - 14 de novembre
Exposició "De Mulieribus. De les dones romanes" a les Termes Romanes del Museu de Sant Boi de Llobregat. Organitza Ajuntament de Sant Boi de Llobregat. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

18 - 20 de maig
Jornades Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes, amb la participació de Ferran Alberich, Román Gubern, Juan José Lahuerta, Ricard Mas Peinado, C. Brian Morris, Agustín Sánchez Vidal i Andrés Soria Olmedo. Organitza Residencia de Estudiantes de Madrid. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

24 de maig - 16 de juny
Tercera edició del cicle de concerts de petit format *De Prop* organitzat per la Fundació Caixa Catalunya, en què han actuat Pedro Burruazo, Grupo Salvaje, Víctor Coyote, Dj Rupture, Mastretta i Arianna Savall. Sala Gaudí de Caixa Catalunya.

24 de maig
Taula rodona sobre Poesia visual, entre la tradició i la modernitat amb la participació d'Enric Bou, Daniel Giralt-Miracle, Giuseppe Grilli i Joaquim Molas, en el marc del *Festival Barcelona Poesia. Set dies de poesia a la ciutat*. Organitza Fundació Caixa Catalunya. Aula de la Pedrera.

26 de maig
Concert Moving Sounds & Christiaan de Jong, dins el VII Cicle Internacional d'Influències Musicals organitzat pel Projecte Internacional d'Influències Musicals (PIIM) amb la col·laboració de la Fundació Caixa Catalunya. Sala Gaudí del Centre Cultural Caixa Catalunya.

2 de juny
Presentació del programa del XXIV Festival Internacional de Músiques de Torroella de Montgrí que se celebrarà del 16 de juliol al 23 d'agost, organitzat per Joventuts Musicals de Torroella de Montgrí i la Fundació Caixa Catalunya. Sala Gaudí de Caixa Catalunya.

4 de juny
Inici de La Pedrera de nit, una proposta musical singular per a les nits dels divendres i dissabtes dels mesos de juny, juliol i agost al terrat de la Pedrera. Al mes de juny han actuat els grups *Orkestina*, de música dels Balcans, *Los Folkloristas*, de música tradicional mexicana, i *Gertrudis*, de rumba. Centre Cultural Caixa Catalunya.

4 i 5 de juny
Festival Re-Percussió per l'Odeon a Canet de Mar, amb tallers, concerts amb percussió, dansa i teatre al carrer. Organitza Associació Cultural Plataforma Odeon. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

7 - 27 de juny
Exposició d'aquarel·les de Francesc Bordallo a la Sala de Cultura Sant Jordi de Granollers. Organitza Fundació Caixa Catalunya.

7 de juny - 4 de juliol
Exposició Pintura i misteri, d'Oriol Sàbat, a la Sala de Cultura Sant Jordi de Solsona. Organitza Fundació Caixa Catalunya.

11 de juny - 18 de juliol
Exposició d'escultures i videoprojecció d'Eva Lootz a les Sales Municipals d'Exposició de Girona. Organitza Ajuntament de Girona. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

14 de juny
Inauguració de l'exposició "El cos i el cosmos. Art escultòric del Mèxic precolombí" organitzada per la Fundació Caixa Catalunya, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes i l'Institut Nacional de Antropologia e Historia de México, dins el programa d'exposicions "Fòrum ciutat" del Fòrum Barcelona 2004. Sala d'exposicions del Centre Cultural Caixa Catalunya.

17 de juny
Inauguració de l'exposició "Atapuerca i l'evolució humana" al Tinglado 1 del Moll de Costa del Port de Tarragona. Organitza Fundació Caixa Catalunya amb la col·laboració de l'Ajuntament de Tarragona i l'Autoritat Portuària de Tarragona.

21 de juny
Conferència Cosmopolitisme i relacions internacionals, a càrrec de Fred Halliday, amb motiu del lliurament de les beques que concedeixen Fundació Cidob i Fundació Caixa Catalunya per als estudis de màster a la London School of Economics.

22 de juny
Concert de Los Folkloristas, de música mexicana interpretada amb instruments d'origen prehistòric, amb motiu de l'exposició "El cos i el cosmos. Art escultòric del Mèxic precolombí". Auditori Caixa Catalunya.

24 de juny
Inauguració de l'exposició de pintures de Fernando Blanco López, dins el Projecte AN de la Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla. Patrocina Fundació Caixa Catalunya.

