

Recerca artística, pensament i educació

# ÍNDEX

2 **Editorial**

Bartomeu Marí  
*En quina direcció apunta Índex?*

6 **Zoom**

Christoph Menke  
*La força de l'art. Set tesis*

8 **Chus Martínez**

*Felicitat clandestina. Què volem dir amb recerca artística?*

12 **Display**

Piotr Piotrowski  
*Un historiador de l'art entre la universitat i el museu. Vers la idea de museu crític*

16 **Mediterrànies**

Elizabeth Suzanne Kassab  
*Solitud postcolonial al Mediterrani: alguns pensaments àrabs*

20 **Recerca artística**

Julie Ault  
*La recerca històrica com a subjecte i objecte*

24 **Natascha Sadr Haghighian**

*La geometria del subjecte estràbic*

27 **Acadèmia**

Xavier Antich  
*Quatre dècades de programes d'estudis independents*

29 **Johanna Burton**

*L'estudi independent: programes i paradigmes*

Revista semestral  
Tardor 2010  
Número 0

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

Direcció  
Chus Martínez

Coordinació i edició  
Departament de Publicacions  
del MACBA

Disseny i maquetació  
Enric Jardí, Meri Mateu

Traduccions  
Mireia Carulla: p. 8-11, p. 20-23  
Marc Jiménez: p. 6-7, p. 12-19,  
p. 24-26, p. 29-32

Correccions  
Mireia Carulla: p. 1-5  
Ariadna Goberna: p. 27-28  
Reis Sisternas: p. 29-32

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



Imatges  
© de les obres: els artistes  
© de les fotografies: Noel Allum.  
Cortesia de Group Material (p. 22);  
AP Photos / Gtresonline (p. 24);  
Julie Ault. Cortesia de Group Mate-  
rial (p. 20); Ben Blackwell. Cortesia  
de Group Material (p. 22 dta.); Tony  
Coll (p. 2-3, 5, 9); Natalia Limones  
(p. 27 sup.); Pete Mauney (p. 29);  
Gemma Planell (p. 27); Karl Rabe  
(p. 31); Koen de Waal (p. 10); Román  
Yñán (coberta i interior de la coberta)

Coberta  
Fotografia de la filmació *Els noms de  
Crist* (2010), d'Albert Serra, a les sales  
del MACBA.

Interior de la coberta  
Detall de l'obra *90 Ringe* (1977)  
de Thomas Schütte.

Fotomecànica  
Colornet

Impressió  
IGOL

ISSN: 2014-0177  
DL: B-43639-2010

Tipografies  
Gotham Narrow, DTLDocumenta

Paper  
Biberist Furioso 135 g i 115 g

**Revista semestral  
Tardor 2010  
Número 0**

**Editorial**

**Zoom**

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

**Display**

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

**Mediterrànies**

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

**Recerca artística**

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

**Acadèmia**

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

# EN QUINA DIRECCIÓ APUNTA ÍNDEX?

Bartomeu Marí

Director del MACBA

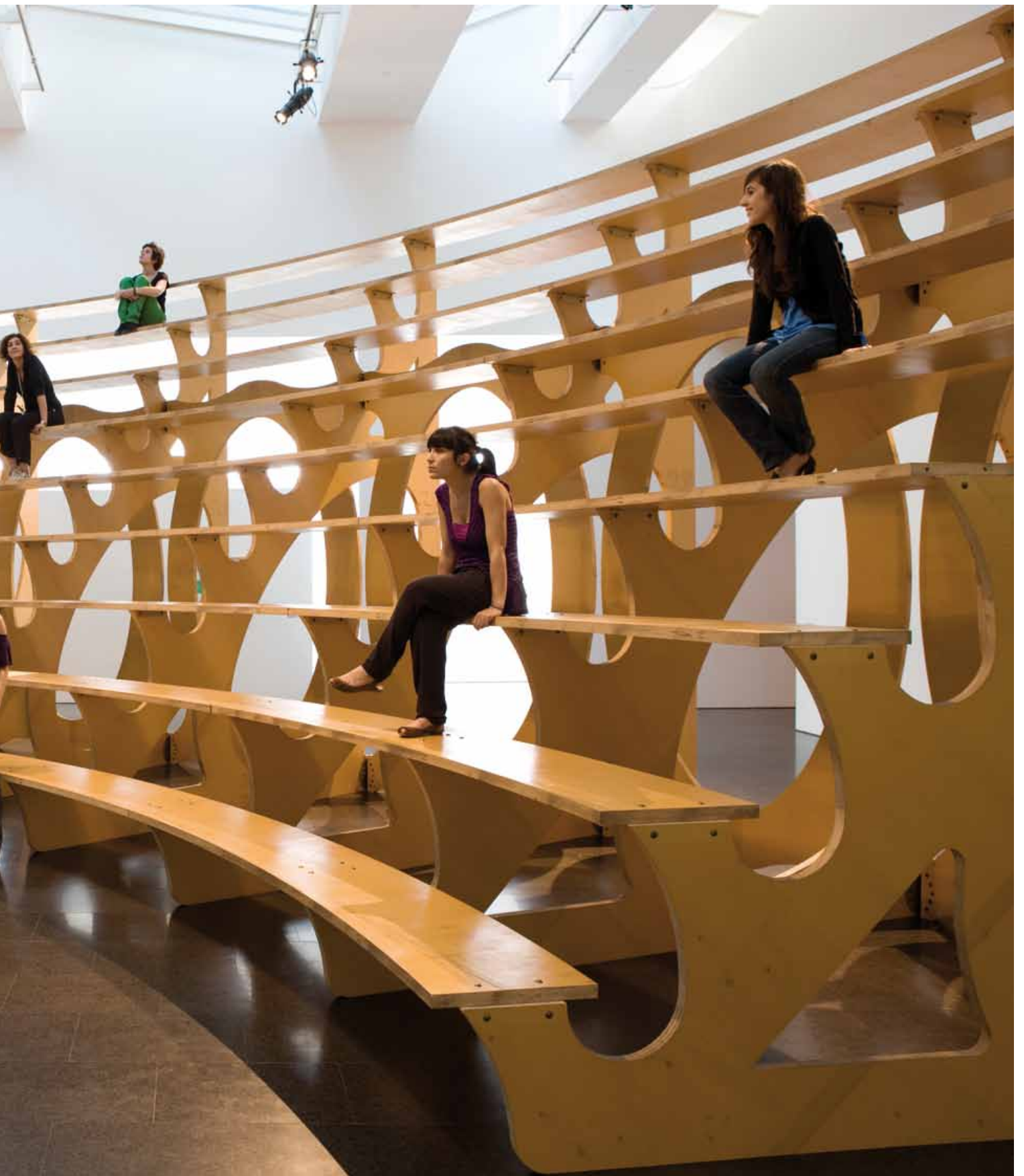
*Índex* tradueix en les dues dimensions de la pàgina impresa un guió d'idees que el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) posa en pràctica a través de les seves activitats. El MACBA no és únicament un contenidor d'obres d'art, sinó que esdevé un motor intel·lectual en la societat d'avui. No s'insereix en l'àmbit de la cultura entesa només en la seva vessant patrimonial, sinó que se situa conscientment en el de l'educació, en el de la producció d'idees i d'imatges del món on vivim i del món on volem viure.

*Índex* és una brúixola que orienta la navegació de les diferents àrees que, des del Museu, es connecten amb els seus públics. El MACBA respon a la necessitat de construir una cultura receptiva a les aportacions de l'art dins d'un l'espai comú d'actuació. *Índex* es modelarà a mesura que evolucionin el programa i els projectes presents i futurs. És sobretot el generador i l'exemple de la constitució d'una nova bibliografia que participa en la renovació de la cultura del present. Des del Museu no només es pensa l'art, sinó també de quines maneres els individus podem negociar la nostra presència i les nostres accions a través de l'art. A les pàgines que segueixen, Piotr Piotrowski apunta el canvi del paradigma lingüístic al paradigma performatiu al qual hem assistit al llarg de l'última dècada. Ben entrat el segle XXI, l'obra d'art existeix a través d'una actuació, en un esdeveniment en el qual ens implica. Per tant, hem de considerar el Museu com un conjunt d'esdeveniments amb múltiples protagonistes que alhora són espectadors i actors. *Índex* és també un banc de proves per confegir un nou llenguatge crític que inviti a pensar des de i a través de l'art. La situació dels discursos sobre l'art, la teoria, ha caminat sempre per darrere

Rita McBride. *Arena*, 1997 (detall)  
Estructura de fusta i twaron  
Col·lecció MACBA. Consorci Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Dipòsit de l'artista

*Arena* és una grada de grans dimensions amb una forta empremta teatral. L'obra transforma l'espai d'exposicions en un espai de visió, on la noció d'expectativa esdevé crucial: què esperem veure?, a qui? La única resposta és l'acció: convertir el museu en un espai performatiu i el visitant en un actor més de l'obra.





de les pràctiques, de les innovacions i de les invencions. Però la identificació d'aquests moviments i canvis de valor necessita tant un nou vocabulari com una nova cronologia. Aquest és l'esperit de La Internacional, l'associació de museus que ens ha d'acostar a la història recent però llunyana dels països de l'Est. Més a prop, l'atenció a les produccions artístiques i culturals rellevants de les àrees que voregen la Mediterrània ens ha de situar com a interfície a la banda d'Occident d'un entorn cultural que no s'entén ni es parla entre veïns. Elizabeth Suzanne Kassab ens ofereix, en aquesta edició, una reflexió sobre les formes de representació de la seva pròpia cultura que la intel·lectualitat àrab ha articulat al llarg del segle xx.

Aquest número d'*Índex* se centra en la noció de recerca artística i la situa en el centre de les actuals línies de treball del Museu. La noció de recerca artística, com explicita la tesi que desenvolupa Chus Martínez, emplaça la pràctica de l'art fora del paradigma modernista en què l'autonomia de l'obra la separa del món des del qual i per al qual ha estat creada. Per mitjà de la recerca les obres existeixen, s'ofereixen a la percepció –és a dir, acaben «tenint lloc»– i, com a artefactes artístics, generen acció i opinió. És una metodologia especulativa, com en la majoria de les disciplines que conformen les humanitats, i expressiva. Les artistes Natascha Sadr Haghghian i Julie Ault ens proposen una aproximació a les seves línies de recerca que es traduiran en els programes expositius del Museu. El MACBA no aixeca acta d'esdeveniments que li són aliens: els provoca i els produeix. Som molt lluny del paradigma del cub blanc –igual que del seu oposat, la caixa negra–, en què el món exterior no pot entrar dins l'espai de gènesi i de percepció de l'art. El museu no pot dividir el món entre un interior net i protegit i un exterior insegur i brut: allò que conté i allò que genera formen part de la mateixa realitat. Els fets de l'art s'expressen en forma de realitats que, sovint, encara no tenen nom. Una de les principals tasques de la recerca artística és la de crear un nou vocabulari amb el qual ens puguem relacionar no només amb la història, el passat recent, sinó també amb el present. Des del present parla el filòsof Christoph Menke, que introdueix la noció de «força» a l'actualització de la noció adorniana d'art, per criticar que «mai abans, l'element estètic tampoc havia estat, fins a tal punt, un simple mitjà al servei de la productivitat».

L'adquisició de saber és una de les característiques de l'experiència de l'art, i ni la recerca ni el coneixement han de ser patrimoni exclusiu de la ciència. És evident que l'activació de nous patrons de producció i difusió cultural seran essencials per fer

evolucionar els models productius que, com el nostre, dependran cada vegada més de l'economia del coneixement, i cal plantejar-se si volem situar-nos com a productors o com a consumidors. És preferible, però, considerar les relacions dins del medi cultural en termes d'intercanvi, no d'imposició ni de pèrdua. Tota nova nomenclatura, tot nou vocabulari, posa en crisi l'anterior. No volem que l'economia del coneixement acabi fent de combustible per a una nova societat de l'espectacle en la qual haurà desaparegut l'espai públic. El MACBA vol crear acadèmia i defugir l'academicisme. El Museu vol educar sense ser professoral. Xavier Antich i Johanna Burton acompanyen amb les seves contribucions aquest repte del MACBA, que s'expressa fonamentalment –però no només– a través del seu Programa d'Estudis Independents (PEI).

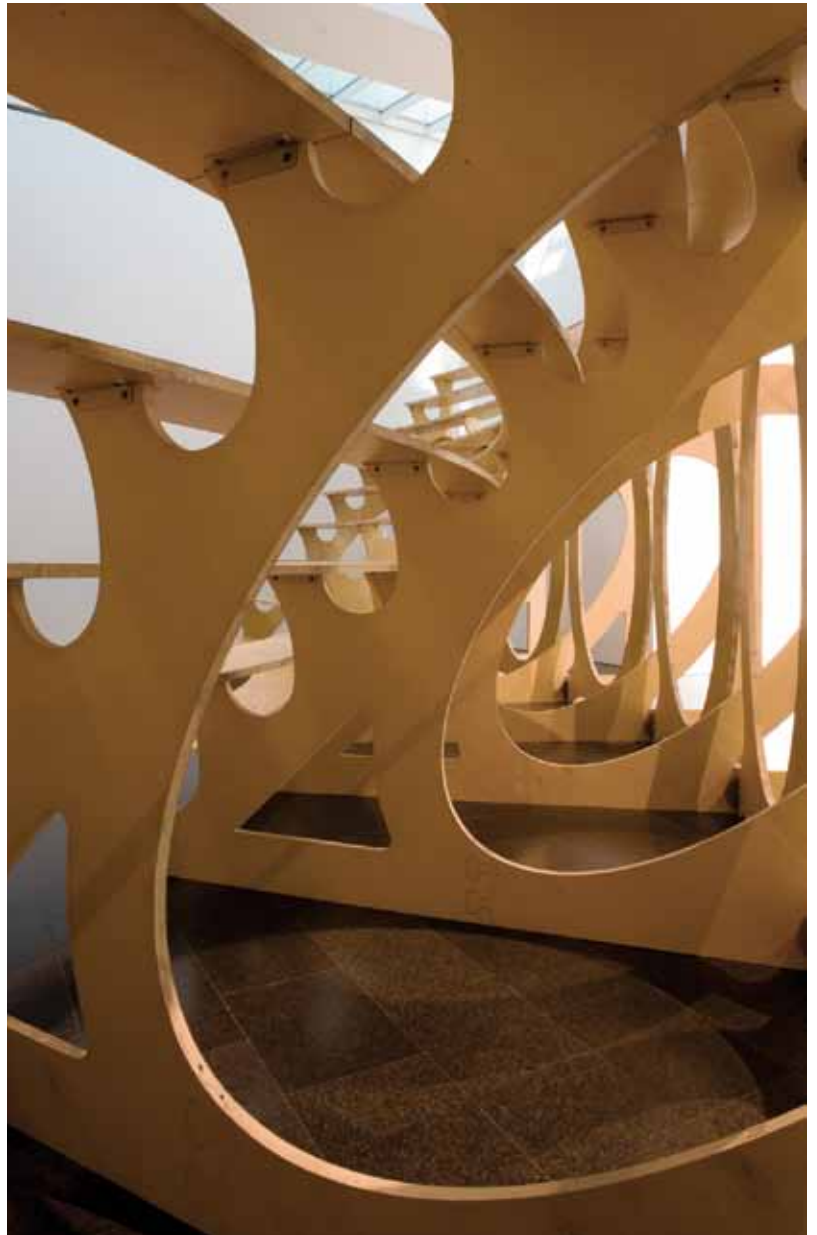
El MACBA funciona com una constel·lació, un sistema amb atraccions i dependències entre els seus diferents components. Les exposicions temporals i la Col·lecció MACBA en són els elements més visibles, però no tenen sentit sense la constant elaboració de narratives sobre el passat i ficcions del present. El Centre d'Estudis i Documentació representa una aposta decidida per a l'expansió de la Col·lecció cap a noves àrees en les quals l'art interactua amb diversos àmbits de les Humanitats. La història de l'art contemporani no es pot escriure només a partir de les obres individuades, sinó que s'ha de considerar la manera en què aquestes obres van ser disposades a la percepció inicialment i com es va efectuar la seva recepció. La història de les exposicions i de la recepció de l'art és un dels instruments de comprensió de la transformació dels valors estètics, simbòlics i morals de l'art a través del temps. La Col·lecció MACBA i el Centre d'Estudis i Documentació no són tampoc comprensibles sense tenir en compte l'activitat del PEI.

El nostre context cultural és altament deficitari en coneixement i opinió sobre el present. L'estudi del passat recent sembla no tenir dignitat acadèmica ni social. Per això no té sentit acumular patrimoni material sense buscar-ne i comunicar-ne els components intel·lectuals i simbòlics, sense esbrinar com s'han generat i s'han percebut els fets de l'art. El PEI forma nous tipus de professionals en el món de la producció cultural des d'una perspectiva clarament multidisciplinària. Des del Centre d'Estudis i Documentació i el PEI, dues noves línies d'activitat pauten el desenvolupament del Museu: d'una banda, la història de les exposicions com a disciplina científica essencial en l'escriptura de la història de l'art; de l'altra, l'atenció cap a les produccions culturals i artístiques que s'originen en els confins de l'àrea Mediterrània, des dels

Balcans fins al Magreb, passant pel Bòsfor i l'Orient Mitjà com a porta cap al món àrab.

La col·laboració amb individus, institucions i entitats situades a l'àmbit mediterrani ens hauria d'aportar en un futur proper un dinamisme singular, tant a Europa com al nord de l'Àfrica. La Col·lecció MACBA ja ha començat a treballar en aquesta línia, com es veurà en les presentacions dels pròxims anys. D'una manera immediata, la Col·lecció explorarà la construcció d'una localitat que s'interroga sobre el seu cosmopolitisme i la vigència del racionalisme. L'eclosió estètica de la modernitat, a casa nostra, es produeix als anys cinquanta (i no en les primeres dècades del segle passat). I aquesta modernitat ja és profundament crítica amb els postulats originals de l'avantguarda: el racionalisme és regionalista i l'abstracció és matèrica i gestual, no geomètrica ni cerebral. Com aquestes entrades i sortides del modern es transmeten fins als nostres dies és l'essència d'aquest projecte historiogràfic. Com tot el que és local es manifesta en el nou teatre global de transaccions culturals és una de les principals interrogacions.

*Índex* forma part d'un projecte de publicacions que ha evolucionat des de la producció de catàlegs relacionats amb exposicions cap a un autèntic pilar de la missió del Museu. El ventall de publicacions que proposa el MACBA és ara més ampli: les publicacions científiques són també formadores d'opinió i creadores de debat més enllà de l'anàlisi de l'evolució de les formes estètiques. *Índex* substitueix l'*Agenda del MACBA (AG)* tot separant la informació factual sobre els esdeveniments del programa de les línies discursives, les inspiracions i motivacions i els processos d'elaboració dels continguts. Quan la indústria editorial i els mitjans tradicionalment impresos s'interroguen sobre el futur del paper, al MACBA som decididament anacrònics i volem conciliar els diversos instruments de disseminació d'idees.



Rita McBride. *Arena*, 1997 (detall)

# LA FORÇA DE L'ART. SET TESIS

Christoph Menke

Catedràtic de filosofia, especialitzat en ètica i estètica, professor a la Universitat Goethe de Frankfurt. És autor de *La soberania del arte: la experiència estètica següent Adorno y Derrida* (1997) i *Spiegelungen der Gleichheit* (2000).

1. Mai no hi ha hagut, com avui, al llarg de tota l'era moderna, una tal quantitat d'art, ni l'art ha estat tan visible, tan present ni ha tingut una influència tan gran en la societat. Mai, fins ara, l'art no havia format part fins a tal punt del procés social; ha arribat a ser un element més en una de les moltes formes de comunicació que componen la societat: una mercaderia, una opinió, un coneixement, un judici, una acció.

En l'era moderna, mai l'element estètic havia estat tan important per a la concepció cultural pròpia com ho està sent en l'època contemporània, període que en el seu entusiasme inicial es va denominar «postmoderna» i que ha evolucionat, cada vegada més, cap la idea d'una «societat de control» postdisciplinària (Deleuze). Mai abans, l'element estètic tampoc havia estat, fins a tal punt, un simple mitjà al servei de la productivitat.

La presència ubiqüa de l'art i el significat central de l'element estètic en la societat van acompanyats de la pèrdua del que anomenaria *força*, de la pèrdua de l'art i de l'element estètic com a força.

2. Aquesta situació no es pot eludir intentant convertir l'art i allò estètic en mitjans del coneixement, de la política o de la crítica contra la seva absorció social. La concepció de l'art o de l'estètica *com* a coneixement, *com* a política o *com* a crítica no fa sinó contribuir a convertir-los en un element més de la comunicació social. La força de l'art no rau en el fet de ser coneixement, política o crítica.

3. En el diàleg amb l'orador Ió, Sòcrates va descriure l'art com a incitació i transmissió de força: de la força de l'entusiasme. La musa inspira aquesta força als artistes, els quals, a través

de les seves obres, la comuniquen als espectadors i als crítics, així com un imant «no només atreu els anells de ferro, sinó que també comunica la força als anells, perquè, al seu torn, puguin fer el mateix que la pedra, és a dir, atreure altres anells». «Així la musa inspira primer a uns i, després, s'hi afegeixen d'altres en sèrie, inspirats pels primers.» La totalitat de l'art constitueix un conjunt de transmissió de força. La força de la inspiració, de l'embadaliment es transmet a l'artista, a l'espectador, al crític, «fins que se sent inspirat, perd la consciència i la raó deixa d'habitar-lo».

4. D'aquesta percepció de la força inherent a l'art, Sòcrates arriba a la conclusió que cal bandejar l'art de la ciutat, la qual s'ha de fundar sobre la raó. Des del començament hi ha dues maneres oposades de defensar l'art d'aquesta necessitat. La primera defensa consisteix a definir l'art com una pràctica social. Aquesta defensa afirma, en oposició a Sòcrates, que no és cert que en l'art hi actuï una força que entusiasma de tal manera que fa perdre la consciència. En l'art, en la seva creació, comprensió i judici, hi actua, més aviat, una capacitat adquirida socialment; l'art és un acte de subjectivitat pràctica. Aquest és el sentit de la «poètica» creada per Aristòtil, el sentit de la «*poiétique*» (Valéry): la teoria de l'art com a producció, com a pràctica d'una capacitat que el subjecte ha adquirit gràcies a la formació, és a dir, a partir de la seva socialització (o disciplina), i que ara és capaç d'exercir d'una manera conscient. Des de bon començament, però, a aquesta doctrina s'hi oposa una altra teoria de l'art que al segle XVIII es bateja amb el nom d'«estètica». Aquesta reflexió «estètica» es basa en la idea que en l'art es desplega una força que porta el subjecte fora de si mateix, tant cap enrere com més enllà; una força, per tant, que és inconscient i «obscura» (Herder).



5. Què és la força? La força és el concepte correlatiu estètic de la capacitat («poiètica»). «Força» i «capacitat» són els noms de dues concepcions oposades de l'activitat de l'art. Una activitat és la realització d'un principi. Força i capacitat són dues concepcions oposades del *principi* i de la seva *realització*.

Tenir *capacitat* significa ser un subjecte; ser un subjecte significa poder fer una cosa. El que el subjecte pot és aconseguir fer alguna cosa, dur a terme quelcom. Tenir capacitat o ser un subjecte vol dir aconseguir dur a terme una acció gràcies a la pràctica i a l'aprenentatge. Aconseguir dur a terme una acció vol dir, al seu torn, ser capaç de repetir una forma general en una situació nova i específica. La capacitat implica repetir la forma general, que és la forma d'una pràctica social. Entendre l'activitat artística com a exercitació d'una capacitat, per tant, significa entendre aquesta activitat com una acció en què un subjecte realitza la forma general que estipula una pràctica social; vol dir entendre l'art com una pràctica social i el subjecte com a participant.

Les *forces*, com les capacitats, són principis que es realitzen en les activitats. Però les forces són el contrari de les capacitats:

— Mentre que les capacitats són adquirides amb la pràctica social, els éssers humans ja tenen forces *abans* de ser educats com a subjectes. Les forces són humanes, però presubjectives.

— Mentre que les capacitats dels subjectes s'exerceixen quan actuen amb un autocontrol conscient, les forces actuen *per si mateixes*; no estan guiades pel subjecte i, per tant, aquest no n'és conscient.

— Mentre que les capacitats realitzen una forma general, predefinida socialment, les forces són *formadores*, és a dir, *sense forma*. Les forces modelen formes, i remodelen novament cada una de les formes que han modelat.

— Mentre que les capacitats estan orientades a la consecució, les forces no tenen objectiu ni mesura. L'efecte de les forces és el *joc*, la creació de quelcom que sempre va més enllà d'elles.

Les *capacitats* ens converteixen en subjectes capaços de participar amb èxit en les pràctiques socials en la mesura que en reproduïm la forma general. En el joc de les *forces* som presubjectius i suprasubjectius; agents, no subjectes; actius, sense autoconsciència; inventius, sense finalitat.

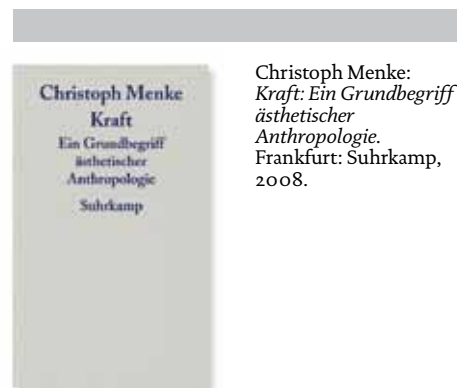
6. El pensament estètic descriu l'art, amb Sòcrates, com un camp del desplegament i la transferència de força. El pensament estètic, però, no només valora aquest fet d'una manera diferent de com ho fa Sòcrates; també ho entén d'una altra manera. Segons Sòcrates, l'art és *únicament* la incitació i la transmissió de força. Ara bé, no hi ha un art així. L'art és, més aviat, l'art de la transició *entre* capacitat i força, entre força i capacitat. L'art consisteix en l'escissió de força i capacitat. L'art consisteix en una capacitat paradoxal: poder, no poder; ser capaç, ser incapaç. L'art no és ni merament la raó (*Vernunft*)

de la capacitat ni sols un simple joc de la força. L'art és el temps i el lloc en què de la capacitat es retorna a la força; en què la capacitat reapareix, doncs, a partir de la força.

7. Per això, l'art no és una part de la societat. No és una pràctica social, perquè la participació en una pràctica social té l'estructura de l'acció, de la realització d'una forma general. I, per tant, en l'art, en la creació o en la comprensió de l'art, no som subjectes, ja que ser un subjecte vol dir realitzar la forma d'una pràctica social. L'art és, més aviat, el camp d'una llibertat, adquirida no en el marc social, sinó a partir d'allò social. Quan els elements estètics esdevenen una força productiva en el capitalisme postdisciplinari, se'ls despulla de la seva força, ja que són actius i tenen conseqüències, però no són productius. D'altra banda, als elements estètics també se'ls treu la força quan han de formar part de la pràctica social que s'oposa a la productivitat desenfrenada del capitalisme, ja que allò estètic és alliberador i transformador, però no és pràctic. L'element estètic com a «desencadenament global de totes les forces simbòliques» (Nietzsche) no és ni productiu ni pràctic, ni capitalista ni crític.

En la força de l'art ens hi juguem la nostra força. Es tracta de la llibertat de la figura social de la subjectivitat, ja sigui una subjectivitat productiva o bé pràctica. En la força de l'art hi està en joc la llibertat.

Aquest article és un extracte del llibre de Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, 2008.



*Força: Un concepte fonamental de l'antropologia estètica* interpreta l'estètica moderna com una teoria de la «força». Per fer-ho, demostra que la filosofia moderna arrenca de l'estètica per partida doble, de dues maneres diferents i fins i tot oposades: com a estètica del subjecte i les seves «capacitats», i com a experiència i teoria de la força, que concep l'estètica com un joc de la imaginació. La força distingeix la naturalesa estètica de l'ésser humà respecte de l'element cultural de les pràctiques adquirides socialment. «Força» és el concepte d'una diferència –la diferència entre natura i cultura, humanitat i subjectivitat, joc i pràctica– que fa possible la llibertat. «L'última paraula de l'estètica és la llibertat humana.»

# FELICITAT CLANDESTINA. QUÈ VOLEM DIR AMB *RECERCA ARTÍSTICA*?

Chus Martínez

Conservadora en cap del MACBA

El 1997 i gràcies a un làser de gran intensitat, Anton Zeilinger aconseguia teletransportar per primera vegada partícules de llum (fotons). El làser dispara fotons en diverses direccions; aquests s'uneixen per parelles segons el que es coneix com a «entrellaçament quàntic», que fa possible que la seva unió sigui estable independentment de la distància física que separa les dues partícules. Quan Zeilinger, en l'experiment, modificava alguna qualitat d'una de les partícules, la partícula bessona experimentava instantàniament i espontàniament la mateixa variació. La teletransportació es basa en aquesta propietat física que permet, un cop relacionades quànticament dues partícules, transmetre informació entre si a una velocitat que se suposa superior a la de la llum. Encara que la ciència ni pensa ni s'expressa en aquests termes, la nostra imaginació assumeix que d'aquí a unes quantes dècades serà possible teletransportar un microorganisme, i en un futur no remot, objectes i, finalment, fins i tot éssers humans.

Si aquest sorprenent descobriment, crucial per a la física quàntica, en té prou amb l'enunciat per estimular la imaginació tant del físic com del llec en la matèria, el fet de recórrer, per batejar-lo, a un terme propi d'un gènere literari –la ciència-ficció– és singularment significatiu. Una sola paraula, i els detalls de l'experiment viatgen a través de mons que es troben més enllà del laboratori. La teletransportació desperta la curiositat i fabrica la ficció d'una comprensió gairebé intuïtiva de la lògica de l'experiment: n'hi ha prou amb una paraula per unir el que és familiar i el que és estrany. L'afortunada elecció del terme no es pot atribuir senzillament a la voluntat

divulgadora, encara que, per descomptat, hi ha contribuït. Respon, sobretot, a la necessitat de produir una osmosi entre coneixements molt diferents, i postula que generar formes de significat comunicades és la clau per a descobriments futurs.

Bona part de l'art contemporani comparteix aquesta intuïció. I l'expressió *recerca artística* –molt connotada però pobrament definida– és la que millor descriu aquest moviment d'associacions precises i minucioses d'un saber a un altre, dels sentits a la ment.

A la pregunta sobre què és la realitat, Anton Zeilinger respon: «Aquella cosa sobre la qual ens podem posar d'acord. Hem de dur a terme una reconstrucció exhaustiva dels conceptes bàsics que fem servir cada dia –realitat, temps, matèria, espai, llum– per poder definir situacions noves dins i fora del laboratori. Vivim immersos en categories. Si volem utilitzar-les per interrogar la realitat, de la mateixa manera que un advocat interroga un testimoni, cal que entenguem el que poden voler dir en cada moment. Per això hem de comptar amb la filosofia; és la que n'explica més bé la dramatització històrica.»<sup>1</sup>

Els artistes, com els científics, són pioners a l'hora de crear altres formes de connectivitat entre mons que aparentment no tenen res en comú. S'han llançat a escriure novel·les, concebre tractats, descobrir arxius, idear teràpies, coreografiar el cos, i emprendre un estudi infinit de tot allò que contribueix a establir noves formulacions del que anomenem *realitat*. Qualificar aquest esforç de mer joc és banal. Més aviat ens trobem davant d'una rara forma de recerca atenta, com mai fins ara, a l'equació que relaciona la producció artística a la

<sup>1</sup> Conversa mantinguda a la Traunsee Akademie el 21 de juliol de 2010. Anton Zeilinger és catedràtic de física quàntica a l'Institut für Quantenoptik und Quanteninformation de Viena.



Armando Andrade  
Tudela  
*Sense títol (2)*, 2008  
Rotang i acer  
51,4 x 37 x 31,5 cm  
Col·lecció MACBA.  
Fons de l'Ajuntament  
de Barcelona

*Sense títol (2)* forma part d'una sèrie de cinc escultures similars derivades d'objectes minimalistes d'acer i rotang. Aquesta obra ens allunya d'una mirada analítica per endinsar-nos en una visió més psicodèlica i al·lucinatòria.

comprensió del món. Aquesta recerca dona nom a l'afany de l'art des de Marcel Duchamp –i potser des de molt abans; potser des de sempre– per un coneixement diferent del dels gèneres acadèmics que s'atreveixen a abordar-lo i constituir la causa última de la seva necessària modificació. Un nucli essencial de la producció artística contemporània aspira a desenvolupar obres i circumstàncies des de les quals es pugui llegir el passat amb llibertat, agafar impuls i abocar-se al desconegut.

Hi ha una paradoxa amb una validesa que els estudis culturals i els hereus de la teoria crítica neguen constantment perquè no serveix als seus fins: que la pràctica artística és una substància temporal i atemporal alhora. Només en l'esforç per mantenir aquesta contradicció poden situar-se l'art i la cultura dins de la història i defugir-la.

Els estudis culturals reconeixen que no es pot pensar en termes de progrés, que no hi ha una sola Modernitat sinó múltiples, que els universals s'escriuen en plural; però l'art contemporani corre el perill de convertir-se, ara més que mai, en literatura secundària. Art i artistes se saben subjectes a una sèrie de lògiques textuais i institucionals, i un dels seus èxits ha estat el de fer visible aquesta situació en l'àmbit de la pràctica mateixa i de la seva recepció.

La recerca artística designa un esforç, el de reconèixer la importància i explorar les conseqüències d'aquest enunciat: el sentit no emergeix de la Història, sinó de la Ficció. Un esforç, en cap cas un mètode. Quan parlem de recerca artística no ens estem referint al fet que molts artistes emprenguin recerques exhaustives abans de formalitzar una obra. Tampoc no s'ha de confondre la recerca artística amb l'acostament per part de l'art contemporani al llenguatge de les ciències socials i als seus mètodes d'anàlisi. El terme s'encunya per fer-nos adonar que

també l'art s'ha convertit en un fenomen quàntic. És a dir, que el principi d'indeterminació és igualment vigent en les ciències socials, l'estètica o la filosofia. Només pel fet d'observar alterem allò que és observat. Ni la teoria, ni la filosofia o la crítica poden pretendre determinar el que és l'art. Parlar de si existeix o no és simplement ridícul, però forçar-lo a parlar una sola llengua, la de la reconstrucció històrica, és també una trista gosadia.

Les tradicionals distincions jeràrquiques entre teoria i acte, entre crítica i creació són estèrils i és obvi que cal pensar en una manera més eloqüent de concebre el moviment estètic-cognoscitiu que hi ha entre producció artística i gramàtica teòrica. La pràctica artística contemporània ha aconseguit autoconvidar-se a la festa dels qui s'arroguen la complexa missió de generar eines per comprendre el món.

Prendre's seriosament la recerca artística significa acceptar que s'ha produït una desorganització en les relacions entre les disciplines que s'ocupaven de l'art contemporani. L'auge dels estudis culturals, la teoria crítica i les nombroses variacions sobre la comprensió postmarxista de la relació entre art i economia és el fruit d'una confiança infundada –encara que potser històricament necessària– en la possibilitat de desentranyar, primer, i establir, a continuació, el significat del que passa en una obra, així com el procés «creatiu» en la seva totalitat.

El significat no queda explicat pel context, encara que aquest ajudi a interpretar-lo històricament, per exemple. Si fos així seria inútil l'esforç de l'art i dels artistes per fugir de salons i acadèmies. Interpretar no és sinònim de comprendre. Massa sovint la descripció dels codis que conformen un sistema, de les relacions que afecten una obra o qualsevol altre fet cultural reificable, està orientada a l'emissió d'un judici, a determinar si anem pel bon camí. Si en alguna cosa s'ha es-



Becky Beasley  
*A-Z of Personal Stories*,  
2009  
42 còpies  
Disseny de Toni Uroda  
Col·lecció MACBA.  
Centre d'Estudis  
i Documentació

Aquesta obra va formar part de l'exposició *El mal d'escriptura. Un projecte sobre text i imaginació especulativa*, que va tenir lloc al MACBA entre el novembre de 2009 i l'abril de 2010.

forçat l'art contemporani és en la *teletransportació*: convertir el verd en vermell, canviar les regles del joc per alliberar-se de les constants atribucions de sentit i d'aquesta manera poder «inexpressar l'expressable».<sup>2</sup> Fa molt que la filosofia manté que no hi ha premis de transcendència ni cap seguretat a tocar de casa i, això no obstant, tant la crítica com l'aparell expositiu estan sembrats de promeses que s'obstinen a contradir aquest argument amb la gesta de conjugar la Història en plural.

La importància que han anat guanyant la filosofia i les ciències socials dins el territori de l'art contemporani té a veure amb un descobriment sense parangó: l'art es troba avui en un espai singularment productiu per a la interrelació de coneixements que, altrament, viurien dissociats. És una cosa semblant al que intentava descriure Gaston Bachelard a la introducció de la seva *Poétique de l'espace* (1957). L'espai apareix allà on la lògica de la causalitat cessa i s'imposa un altre principi: el de la reverberació. Dir que l'espai no emergeix a partir de les lleis de la causalitat significa, per exemple, que l'esfera pública no és una cosa a la qual s'arribi simplement garantint una sèrie de condicions, de la mateixa manera que l'existència d'una situació parlamentària no garanteix el debat. Ha de passar alguna cosa més, allò que Bachelard denomina *reverberació*. La pràctica demostra que la transparència no és condició suficient, que un sistema d'argumentació lògic no desencadena necessàriament la voluntat de canvi ni necessàriament el provoca.

Bachelard recorre a la noció de *reverberació* com una imatge que plasma la relació de moviment entre lògiques de pensament i mètodes de treball que no tenen res en comú. D'aquesta operació mental tan abstracta i difícil de determinar en depèn l'aparició d'una altra mena de pensament. Contra l'equació «obra-comentari», l'art contemporani proposa constituir-se en aquest espai de reverberació. L'art no és un pretext per pensar, sinó un pensament que funciona per l'intercanvi permanent entre sistemes que oscil·len i ens fan oscil·lar entre l'abstracció i la concreció.

Cap espai productiu emergeix de la traducció d'idees en imatges. En l'intent d'establir una correlació entre idees i la seva representació es nega l'inesperat i, per tant, l'esperança de canvi. La reverberació designa una cosa molt diferent –i més complexa– que no pas la interdisciplinarietat, l'intercanvi d'idees i conceptes entre ciències. La recerca artística sap que la pràctica artística genera conceptes a partir d'intuïcions i que el repte consisteix en el fet de formalitzar-les. Això és tant com afirmar que la relació amb la teoria no hauria de seguir la lògica de causa-efecte. La teoria, per ser realment moderna, no pot adoptar el paper d'eterna mediatra entre l'obra i l'espectador, no es pot limitar a parlar d'allò que ha passat. Situar el pensament en una relació d'externalitat vinculada amb la pràctica artística significa acceptar que la Història és la instància última, i el judici l'única forma de relació amb la cultura, de manera que l'horitzó últim és sempre normatiu i només deixa espai per a la dialèctica –entre el bé i el mal. Abunden els exemples que interpreten la producció cultural amb aquests paràmetres.

Cal pensar i expressar-se en altres termes. Per emprendre un camí diferent hem de desaprendre el que hem après i retornar a conceptes desatesos per la teoria crítica. La missió no és renovar el pensament, sinó aventurar-se en altres lògiques i introduir-les al si del pensament artístic i cultural. Pensar, amb Deleuze, que el significat emergeix de la ficció implica adonar-se que qui fa possible un espectador emancipat no és el filòsof, sinó una pràctica artística que ha fet un esforç sense precedents per entendre's enfront d'aquesta figura. Aquesta comprensió ens obliga a tots a fer-nos-en ressò.

En això consisteix la recerca artística i, per tant, avui és impensable una institució que no vulgui pensar des de l'art sinó a través seu. La producció d'espai és un acte de confiança, de futuritat.

Segons Bachelard, la funció mental que més ens apropa a l'enigmàtica enormitat del que ha de venir és somiar despert. Es tracta d'un exercici fonamental per a la filosofia. Somiar despert és una manera de crear un accés a la grandesa, és a dir, a una escala radicalment oposada a la domèstica i diferent de la social. Potencia una actitud d'una naturalesa tan especial que aconsegueix transportar el somiador fora d'aquest món, a un altre que té la marca de l'infinit. Assenyala cap a una multiplicació vital de les llibertats mortals, edifica mons i contramons a la seva manera. És un estat constitutiu que ens refereix a la capacitat d'imaginar la consciència mateixa.

Una sèrie de llibres es fan ressò d'aquest debat i de la preocupació per pensar d'una altra manera: Elaine Scarry: *Dreaming by the Book*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1999; Daniel Heller-Roazen: *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation*. Nova York: Zone Books, 2009; Gaston Bachelard: *Essai sur la connaissance approchée*. París: Librairie Philosophique Vrin, 2006; Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Méxic DF: Fondo de Cultura Económica, 1965 (versió original, Gaston Bachelard: *La Poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France – PUF, 1964); Sienna Gnai: *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press, 2005; Gilles Deleuze: *Pure Immanence*. Nova York: Zone Books, 2001; Matei Candea (ed.): *The Social after Gabriel Tarde. Debates and Assessments*. Nova York: Routledge, 2010; Jean-Paul Sartre: *L'imaginaire: psicologia fenomenològica de la imaginació*. Lleida: Universitat de Lleida, 1996 (versió original, Jean-Paul Sartre: *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. París: Gallimard, 1940).

<sup>2</sup> Aquesta és una expressió utilitzada sovint per Roland Barthes.

# UN HISTORIADOR DE L'ART ENTRE LA UNIVERSITAT I EL MUSEU. VERS LA IDEA DE MUSEU CRÍTIC

Piotr Piotrowski

Catedràtic a la Universitat Adam Mickiewicz de Poznan, on va ser director del departament d'Història de l'Art (1999-2008). Des de 2009 també és director del Museu Nacional a Varsòvia. És autor d'una dotzena de llibres, entre els quals destaca *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989* (2009).

Tot i les diferències existents entre un professor d'història de l'art i un comissari –pel que fa a mitjans d'expressió, auditori, canals de distribució, etc.–, hi ha certs aspectes que acosten aquestes dues professions. Un d'aquests aspectes és l'«erudició». Segons Ivan Gaskell, tant el professor com el comissari són «doctes»,<sup>1</sup> en el sentit que tots dos produeixen i distribueixen coneixement. En aquest punt, ens podem preguntar sobre el paper que té l'erudició en la forma que adopten una i altra pràctica relacionades amb la història de l'art, el museu i l'acadèmia. Per respondre aquesta pregunta, cal que abans ens en formulem una altra, relativa a l'estat actual de les humanitats i als seus intents de superar un «gir lingüístic» que ja ha passat a la història. Així, potser estarem en condicions d'expressar la nostra esperança que, contràriament al que passa en les humanitats dominades per aquest «gir», on se separa el museu de l'acadèmia en virtut dels seus respectius interessos intel·lectuals (l'estudi de l'obra d'art com a objecte i no com a text), se'ns presenta una oportunitat –ara que el gir lingüístic està esdevenint obsolet– per establir una comunitat erudita i intel·lectual de professors i comissaris que treballin conjuntament.

En què consisteix aquesta retirada de la «lingüística» que s'està produint en les humanitats? Gabrielle Spiegel, presidenta de l'American Historical Society, en un discurs publicat a l'*American Historical Review*, ha tractat aquesta qüestió d'una manera concisa però sense obviar-ne la complexitat. No entrarem en els detalls d'aquesta declaració programàtica, però ens interessa remarcar que Spiegel oposa el gir «lingüístic» al gir «performatiu», l'anàlisi de les estructures a l'anàlisi de les pràctiques socials, la reflexió sobre els sistemes de signes a la reflexió sobre la cultura. El projecte «performatiu» se centra principalment en la problemàtica de la identitat i comporta una considerable desestabilització de la idea de la subjectivitat, ja que la separa de la «terra i la sang» i la relaciona amb els moviments migratoris, les diàspores, les identitats minoritàries i transnacionals, la globalització, etc. Aquesta problemàtica no s'insereix en l'estudi de la cultura contemporània, sinó que pertany també a l'estudi de la història.<sup>2</sup> De fet, si pensem en els estudis de Rosi Braidotti (*Nomadic Subjects*), Judith Butler (*Bodies That Matter* o *Gender Trouble*) o Irit Rogoff (*Terra Inferna*), i encara en una plèthora d'enfocaments feministes, *queer*

<sup>1</sup> Ivan Gaskell: «Magnanimity and Paranoia in the Big Bad Art World», a Charles Haxthausen (ed.), *Two Art Histories. The Museum and the University*. Williamstown, MA: Clark Art Institute, 2002, p. 14.

<sup>2</sup> Gabrielle M. Spiegel: «Presidential Address: The Task of the Historian», *American Historical Review* (febrer de 2009), p. 1-15.

i postcoloniales, que conformen els estudis culturals del present, la veritat d'aquesta constatació se'ns farà evident.

Hi ha una bona colla d'exemples que demostren que els museus participen en aquesta mena d'estudis. La qüestió no és, però, la de saber si i de quines maneres les pràctiques dels museus s'han inspirat en la recerca acadèmica –com en el cas de la gran exposició de Linda Nochlin *Women Artists: 1550-1950*, de Los Angeles el 1976 (LACMA)–, sinó la de preguntar-se si no ha passat justament el contrari. En aquest sentit, n'és un bon exemple l'exposició *Magiciens de la Terre*, de Jean-Hubert Martin, presentada a París (Centre Georges Pompidou i Grande Halle, 1989), que tractava la qüestió de l'orientalització de les regions postcoloniales del món, i que va ser criticada i acusada d'estar animada per tendències imperials i neocolonialistes latents.<sup>3</sup> El fet és que aquesta exposició va ser una de les primeres intervencions en el debat postcolonial en la història de l'art, expressada sense por a les crítiques, i no deixa de ser remarcable que no es produís a la universitat sinó en un museu. Si bé la inspiració dels estudis feministes es va deixar sentir en els museus des del primer moment, ha calgut que passés força temps perquè la història de l'art acadèmica adoptés el punt de vista postcolonialista. En aquest cas, la direcció de la influència ha estat la contrària: no ha anat de l'acadèmia al museu, sinó que ha seguit el camí invers.

De moment ens hem centrat en les relacions entre la història de l'art a la universitat i al museu, en el marc de les noves humanitats. Ara ens plantejarem la qüestió de les posthumanitats. És molt probable que aquesta qüestió formi part d'una reacció d'abast més general contra el «gir lingüístic», però en l'àmbit que ens ocupa pren una altra direcció, possiblement més radical. En les posthumanitats, la problemàtica de la identitat dona pas a una revisió molt més profunda que comporta un canvi en l'estatut de l'ésser humà dins el món que l'envolta. La crítica de les posthumanitats a l'antropocentrisme va molt més enllà del rebuig de la tesi que l'home és el centre de l'univers. No es tracta només de dotar dels mateixos drets els animals, les coses, els ciborgs, etc., o d'afirmar que aquests poden tenir relacions no mediatitzades amb els éssers humans, sinó que el que s'hi diu és que, en un moment històric en què tenen cabuda l'enginyeria genètica o la tecnologia del transplament d'òrgans, l'ésser humà ja no es pot definir segons els paràmetres tradicionals. Les posthumanitats són les humanitats posteriors a l'humanisme, i la seva producció de coneixement es basa en la crítica i el rebuig de la idea que l'home ocupa una posició central en l'univers; això vol dir que les posthumanitats afavoreixen uns enfocaments diferents, que no són ni antropocèntrics ni antiantropocèn-

trics. Alguns dels problemes que es planteja la recerca de les posthumanitats són els límits de la identitat de l'espècie, les relacions entre el que és humà i el que no ho és, les qüestions del biopoder, la biopolítica i la biotecnologia, i l'estudi dels animals i les coses.<sup>4</sup>

La que més m'interessa és aquesta última qüestió. No és que una cosa –per exemple, una obra d'art– esdevingui de cop i volta un objecte d'estudi. L'important és que les coses formen part de la vida social i política, i la qüestió és com descriure aquesta participació. Concretament, penso en un projecte que combina recerca i exposició, *Making Things Public*, organitzat al ZKM de Karlsruhe el 2005 pel filòsof Bruno Latour i el comissari Peter Weibel, que ha tingut una llarga experiència en els àmbits de la recerca i l'organització d'exposicions. Acompanyat d'un enorme catàleg, *Making Things Public* és un esdeveniment fonamental i, probablement, la contribució més important de la història de l'art i el museu a l'estudi de les coses i el seu paper polític i social (Latour parla de *Dingpolitik*),<sup>5</sup> fet que demostra que no saltres també tenim un espai en les posthumanitats. Cal remarcar que aquesta mena d'estudis i reflexions han rebut un impuls especial dels museus pel seu compromís en els projectes de recerca més radicals. La meua tesi de l'actitud comuna –erudita i intel·lectual– del professor i el comissari, de l'acadèmic i l'organitzador d'exposicions, ha quedat sens dubte demostrada en virtut d'aquesta fusió de dues pràctiques historicoartístiques en un projecte que comporta una renovació radical de les humanitats.

Per últim, voldria destacar encara un altre aspecte del debat sobre la comparació entre l'erudició de la universitat i el museu, referint-me a l'àmbit local de l'Europa Central i de l'Est i plantejar si els canvis que hi va haver fa vint anys (la caiguda del comunisme) poden tenir-hi cap influència. Actualment hi ha almenys un projecte que, conjuminant la recerca i l'exposició pública, aborda l'any 1989 i reconsidera les bases d'Occident. Es tracta del *Former West Project*, dut a terme pel BAK a Utrecht, que comprèn una sèrie de seminaris i conferències i conclourà amb una gran exposició i una publicació.

Per acostar-nos a una definició de l'«antic Occident» (*Former West*), em referiré al títol d'un conegut llibre de Depesh Chakrabarty, *Provincializing Europe* (2000). Diria –utilitzant aquesta expressió en un sentit metafòric– que del que es tracta és de «provincialitzar Occident»; només en aquest sentit podem parlar de l'«antic Occident». Hem de considerar-lo una província; però no en relació amb un nou centre (un nou Occident), sinó com una província entre moltes altres. Dit d'una altra manera, del que es tracta és de desplaçar Occident del lloc central que ocupava en

<sup>3</sup> Vegeu *Third Text*, núm. 6 (primavera de 1989).

<sup>4</sup> Ewa Domańska: *Literaria Copernicana* (en premsa).

<sup>5</sup> Bruno Latour: «From Realpolitik to Dingpolitik», Bruno Latour, Peter Weibel (ed): *Making Things Public. Atmosphere of Democracy*. Karlsruhe: ZKM, 2005, p. 14-41.

l'estructura global del món i situar-lo al mateix nivell que les altres regions. Ara bé, quina importància té la «provincialització d'Occident» per a la història de l'art i els museus?

Hem de comprendre que la descentralització d'Occident i de la seva cultura, el que els investigadors anomenen «provincialització», ja està en marxa. Entre altres iniciatives, podem esmentar el número d'*Art Bulletin* de desembre de 2008, titulat –i el nom n'és un presagi– «Decentering Modernism». <sup>6</sup> També la història de l'art postcolonial ha demostrat clarament la «provincialització» de l'oest. Aquesta mateixa direcció és la que hauria de seguir –i la que segurament seguirà– l'estudi de l'art de l'Europa Central i de l'Est, com també els estudis posttotalitaris a una escala mundial, comparativa, comprès el període postapartheid a Sud-àfrica i el període postautoritari a l'Amèrica del Sud; és a dir, l'estudi de les cultures de l'època posterior a la caiguda dels règims basats en la violència i l'opressió en diverses parts del món en un mateix moment (finals dels vuitanta). Pel que fa als museus, la situació és una mica més complexa, sobretot en el cas d'un museu típicament occidental, el que Carol Duncan i Allan Wallach anomenen l'*Universal Survey Museum*, fundat als països occidentals fa més de dos-cents anys. <sup>7</sup> Darrere d'això no hi ha només la globalització dels museus, i la seva estratègia imperialista, imbricada en la política i l'economia globals, com es reflecteix en l'expansió del Guggenheim Museum o el Musée du Louvre (la seu que aquest museu tindrà a Abu Dhabi n'és l'exemple més cridaner); és més aviat una mena de «glocalitat», una combinació de la perspectiva global (o mundial) i local, i el reconeixement dels canvis en les comunitats

locals que estan avançant cap al cosmopolitisme de l'anomenat «Estat-nació». La població de certs països, en concret a les grans ciutats, va perdre el caràcter dominat per l'hegemonia ètnica i va adoptar una gran diversitat cosmopolita, i això fa que els museus, alhora, es distanciïn de la utopia de la unitat nacional per abraçar el que Michel Foucault anomenava l'*heterotopia contemporània*. Els museus s'estan globalitzant, no només per la seva expansió territorial, sinó perquè es plantegen problemes globals en entorns locals i cosmopolites. Un bon exemple d'aquesta tendència és el nou concepte del British Museum ideat pel seu director, Neil MacGregor, que relaciona les possessions del museu, fundat originalment per legitimar l'imperialisme britànic, amb el Londres d'avui, ètnicament divers, multicultural i cosmopolita, en què totes les minories poden trobar la seva identitat reflectida en les col·leccions culturalment rellevants del museu. <sup>8</sup>

De fet, simplificant una mica les coses, podem distingir tres classes de museus: el museu com a temple, visitat pels fidels que creuen en el dogma del caràcter «sagrat» de l'art; el museu com a lloc d'entreteniment –«mcdonalitzat», com si diguéssim– enclavat en les xarxes mundials de consumisme i turisme, i el museu com a fòrum que pretén dur a terme una tasca crítica i estimular la reflexió sobre un món canviant a gran i petita escala. La idea del museu com a fòrum, que Hans Belting relaciona amb un únic tipus de museu (que respon a la globalització de la cultura i els seus aspectes locals, és a dir, el MoCA), <sup>9</sup> s'hauria d'aplicar a la missió d'un altre tipus de museu, l'*Universal Survey Museum*.



On jo veig el potencial de la «provincialització d'Occident», en relació amb els museus, és en la idea del «museu crític» (d'una banda, local, per no dir «provincial», i de l'altra, global). El paper dels museus no és tant ajudar a crear un nou «imperi», sinó formar una *politeia* global, una constitució del món en l'àgora local, per no dir «provincial». Només un museu d'aquesta mena podrà contribuir a les formes de control de la política internacional. Ho farà gràcies a la seva influència i plantejant problemes locals que, atesa la transformació de les realitats locals en realitats cosmopolites, està adquirint una rellevància global. Dit d'una altra manera, l'oportunitat es troba en la idea d'un «museu crític» local amb ambicions globals.

Un museu d'aquesta mena pot actuar en dos nivells com a mínim. Un d'ells és la participació en l'àgora local, en l'anàlisi de les qüestions socials i polítiques, que han estat reconegudes com les qüestions essencials d'una comunitat concreta. Ara bé, com que les comunitats estan dins del procés de canvi global (com hem dit abans), plantejar qüestions locals és al mateix temps una empresa global. No només Londres, amb els seus estrats socials multiculturals, és una ciutat europea cosmopolita. El caràcter de ciutats europees més petites, fins i tot a l'Europa Central i de l'Est, també viu un canvi semblant, si bé no en la mateixa mesura. Varsòvia, per exemple, no és un centre cosmopolita com Londres, no és una metròpolis de la mateixa magnitud, i potser mai no ho serà; tot i així, el seu caràcter està canviant molt de pressa. La societat local és molt més complexa i diversa, des del punt de vista ètnic, polític, sexual, etc., que no ho era abans

de 1989. El museu crític, per tant, hauria de centrar-se en aquests processos. L'altre nivell implica repensar la condició intrínseca del museu en un moment històric com el que acabem de descriure i fer autocrítica. La nova estratègia del museu hauria d'incloure la crítica dels canons artístics locals o de les relacions entre la història de l'art local i internacional. En poques paraules: els dos nivells, la participació en l'àgora i la reformulació del concepte (nacional i jeràrquic) del museu, haurien de ser un punt de partida en la creació de la idea del museu crític i, alhora, de la seva nova identitat davant dels processos culturals i socials contemporanis. La base teòrica d'aquest concepte de museu són els estudis museogràfics, també denominats estudis crítics museogràfics o nova museologia, que s'han anat desenvolupant aproximadament durant els últims trenta anys, sobretot a les universitats i en l'àmbit de la crítica artística.

Els museus –o, per ser més exactes, el tipus de museu anomenat *Universal Survey Museum*, amb arrels en la ideologia nacionalista i en l'hegemonia europea, occidental–, ¿seran capaços d'assolir aquest objectiu? ¿El potencial de l'erudició, entesa en el sentit de reflexió crítica sobre la realitat, servirà per transformar els museus en institucions crítiques, per superar la distància entre la crítica de la institució i una institució que sigui crítica? El museu –l'*Universal Survey Museum*–, ¿es basarà en la teoria crítica desenvolupada a les universitats i la convertirà en una pràctica crítica? ¿Abandonarà el seu paper de mausoleu i es convertirà en un fòrum públic que conformi una *politeia*? Cap d'aquestes preguntes no té encara resposta.

<sup>6</sup> Partha Mitter (ed.): «Decentering Modernism», *Art Bulletin*, vol. XC, núm. 4, (desembre de 2008).

<sup>7</sup> Carol Duncan, Allan Wallach: «The Universal Survey Museum», *Art History*, núm. 3-4, (desembre de 1980), p. 448-469.

<sup>8</sup> Neil MacGregor: «Global Collections for Global Cities», Jaynie Anderson (ed.), *Crossing Cultures: Conflict, Migration, and Convergence. The Proceedings of the 32nd Congress in the History of Art*. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, p. 65-70; Neil MacGregor: «To Shape the Citizens of "the Great City, the World"», James Cuno (ed.), *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*. Princeton: Princeton University Press, 2009, p. 39-54.

<sup>9</sup> Hans Belting: «Contemporary Art and the Museum in the Global Age», Peter Weibel, Andrea Buddensieg (ed.): *Contemporary Art and the Museum*. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2007, p. 30-37.

**Piotr Piotrowski, ha estat guardonat amb el premi Igor Zabel de Cultura i Teoria 2010.** Aquest premi, creat i finançat per la Fundació ERSTE, distingeix una persona de l'àmbit cultural per la seva tasca en la difusió internacional de la cultura visual a l'Europa Central i del Sud. El MACBA ha acollit aquest mes de desembre la cerimònia d'entrega del premi.

Igor Zabel (1958-2005) va ser comissari d'exposicions, escriptor i teòric cultural eslovè. Al llarg de la seva vida va participar activament en diversos camps de la teoria i la cultura: com a filòsof, autor, assagista, crític literari i artístic, traductor i mestre de noves generacions de comissaris i crítics d'art contemporani.

**Jean-Hubert Martin**, comissari de l'exposició *Les Magiciens de la Terre*, realitzada al Centre Pompidou de París l'any 1989, ha estat un dels conferenciants al curs *Història de les exposicions: més enllà de la ideologia del cub blanc* que ha tingut lloc al MACBA durant els mesos d'octubre i novembre de 2010. La seva conferència està disponible en format àudio a [www.macba.cat](http://www.macba.cat)

# SOLITUD POSTCOLONIAL AL MEDITERRANI: ALGUNS PENSAMENTS ÀRABS

Elizabeth Suzanne Kassab

Filòsofa i investigadora especialitzada en estudis culturals al món àrab. Autora de *Contemporary Arab Thought: Cultural Critique in Comparative Perspective* (2010).

Tres qüestions caracteritzen les tres fases diferents del pensament àrab modern, cada una de les quals revela l'atmosfera d'una època i expressa una sèrie d'inquietuds.

1.

Des de mitjans del segle XIX fins a principis del XX, el període conegut com el Renaixement àrab (*al-Nahda*), els pensadors àrabs van tractar de comprendre per què els altres havien progressat mentre que ells s'havien quedat enrere. La topada colonial amb Europa, que es va viure el 1798 amb ocasió de la invasió napoleònica d'Egipte, havia posat de manifest una bretxa preocupant en tots els nivells i va fer sorgir la necessitat de descobrir quin era el secret del progrés que havia portat aquell continent fins a un estadi tan avançat. La majoria dels pensadors d'aquella època confiaven que, una vegada descobert el secret, res no impediria als àrabs millorar la situació i posar-se al nivell dels europeus. La qüestió de la identitat, fos l'islam o l'«Orient», no es va plantejar. En canvi, es va donar una gran importància a la base política d'aquest progrés: la justícia política, una norma constitucional d'obligada observança per als governants i que definia tant els seus drets i deures com els del poble, es va començar a considerar una condició necessària per al progrés civilitzador, és a dir, per a la prosperitat econòmica, la solidaritat popular i la lleialtat patriòtica, per al foment del coneixement i la pau civil. De fet, el canvi de segle es va caracteritzar, d'una banda, per les crítiques al despotisme i, de l'altra, per la proposta de valors i principis locals, islàmics, equivalents als valors i principis progressistes europeus. Les primeres incursions colonials europees, però, a finals del segle XIX, ja havien començat a alterar aquest anhel de progrés inte-

gral i a fer atractiva l'adquisició dels mitjans de poder que permetrien a àrabs i musulmans resistir a l'imperialisme occidental. Aquesta tendència es va anar accentuant amb l'establiment de l'autoritat francesa i britànica en terres àrabs després de la caiguda de l'imperi otomà. La diferència relativa en el grau de civilització se sentia cada vegada més com una amenaçadora confrontació de poder.

2.

La segona meitat del segle XX va ser una època de reflexió sobre si mateixos i els pensadors àrabs van començar a examinar els intents d'alliberament empresos fins llavors. La derrota de 1967 contra Israel va accentuar aquesta tendència introspectiva i la pregunta capital era la següent: per què havia fracassat la *nahda*? Què havia impedit l'acompliment del seu alliberament i els impulsos de renaixença? Per què els règims àrabs independents no havien assolit el desenvolupament, la independència real i la democràcia? Per què havien fracassat en la defensa de Palestina? Per què no havien aconseguit la unitat àrab? En els anys setanta i vuitanta, la recerca es va produir sobretot en l'àmbit cultural, en una tendència que provava d'explicar la situació crítica en termes culturals. Es va revisar l'herència cultural a fi de trobar-hi les llavors d'una segona *nahda* o les causes profundes de l'endarreriment. Alguns van creure que la tasca crítica de la *nahda* no havia estat prou radical i d'altres van culpar-la d'allunyar la gent de les seves pròpies tradicions i van proposar visions hol·listiques del futur, basades en la tradició «autèntica», sovint un islam ideologitzat. En efecte, en la majoria de països àrabs, l'època posterior a la independència va ser decebedora. Les revolucions i els cops d'Estat, que su-



Yto Barrada  
*N of the World Nation in Arabic*, 2003  
Fotografia cromogènica  
80 x 80 cm  
Cortesia de l'artista i de la Galerie Polaris, París



Yto Barrada  
*Foundations*, 2003  
Fotografia cromogènica  
60 x 60 cm  
Cortesia de l'artista i de la Galerie Polaris, París

posadament havien de donar el poder a uns governants més benefactors, autènticament compromesos amb els objectius patriòtics, ja fos a Egipte amb Abdel Nasser o a Síria i a Iraq amb el partit Baaz, van acabar instaurant uns règims més autoritaris, repressius i consagrats als propis interessos que els règims que havien desbancat.

3.  
Per a molts països àrabs, el canvi de mil·lenni va comportar més derrotes en tots els terrenys: en les lluites democràtiques, en les condicions econòmiques, en els sistemes educatius i en les estructures de l'oposició. Aquest període va ser testimoni d'una alarmant polarització social, política i militar, amb una ocupació estrangera de la zona cada vegada més intensa. El sentiment dominant des d'aleshores ha estat el de la incapacitació, la impotència, la total bancarrota ('ajz). Ara, la pregunta és: per què el projecte de la Il·lustració va fracassar al món àrab? Mentre que la primera fase va ser d'esperança, estimulada pel possibilisme, la segona es va caracteritzar per la introspecció en una atmosfera ominosa d'humiliació i ràbia. Era un moment de desesperança aclaparadora, però també de retorn a la política després d'un llarg interludi de culturalisme. Els pensadors crítics, els antics presoners polítics, els artistes i els activistes van començar a subratllar una altra vegada el caràcter polític de la crisi general. Combinaven la crítica cultural amb la crítica política i assenyalaven novament la falta de democràcia, de dret i d'espais públics de debat. En aquesta intersecció de la crítica cultural, moral i política, es va produir un intens debat entorn del concepte de la Il·lustració, entre onades de mobilització activista i recaigudes en una forta resignació i desesperança.

Mentre que l'estudi de les ideologies àrabs, ja sigui el nacionalisme o l'islamisme, ha estat objecte d'un gran interès, amb prou feines s'ha dedicat cap atenció a la tasca crítica duta a terme durant aquestes tres fases, sobretot després de la dècada dels seixanta, quan la mirada crítica es va dirigir cap a l'interior, lluny de les polèmiques i la retòrica justificativa. En efecte, les últimes dècades han estat testimoni d'una revisió crítica de conceptes d'ús comú, com ara els d'autenticitat, comunitat nacional i indigenització cultural. Durant aquests anys s'han formulat crítiques a ideologies fins aleshores dominants, com el secularisme, l'islamisme, l'arabisme i l'esquerra. Aquesta revisió crítica és una part integrant del paisatge intel·lectual àrab. Cal que se la reconegui i se la situï en el marc postcolonial més ampli en què es va formular. El pensament àrab contemporani no només ha estat reduït a les seves ideologies extremistes, sinó que també s'ha explicat d'una manera autoreferencial, és a dir, des del punt de vista de la seva suposada essència, de l'«islam» o d'algun caràcter «àrab» essencial. Mai, o molt poques vegades, s'ha entès a través d'un prisma postcolonial, és a dir, posant l'accent en la recerca postcolonial d'un sentiment reforçat de si mateix, d'un pensament propi i d'una afirmació de la identitat que no perdés de vista la dimensió

humana universal: repte d'una dificultat extrema, no només per als àrabs, sinó també per a tots els pobles que han hagut d'actuar dins els paràmetres definidors imposats per un altre poble dominador. Per regla general, aquest moment crític s'experimenta en solitud, com si un fos l'únic que hagués de suportar aquesta càrrega. Potser els àrabs, més que cap altre poble, han caigut en el parany de l'excepcionalitat, en certa mesura autoimposada. Només un estudi comparatiu dels debats àrabs, que els faci dialogar amb els discursos africans, llatinoamericans, indis, afroamericans, dels nadius americans i, més a prop nostre, amb els discursos grecs, turcs i iranians, ens podrà ajudar a entendre'n millor les seves dificultats i les promeses, com també els aspectes universals i específics. En tots aquests discursos que abasten diverses regions, religions, idiomes, cultures i tradicions, trobem en cert moment un determinat gir en l'interès: de la identitat a la democràcia, de l'essencialisme al funcionalisme i de la ideologia al pensament crític. També veiem un interès cada vegada més gran per la historicitat i la necessitat d'una crítica doble, interna i externa. Tots els artistes, sigui quina sigui la seva disciplina, poden contribuir a expressar aquesta crítica complexa i difícil. L'estudi comparatiu d'aquests artistes pot ser molt útil i aclaridora.

**Elizabeth Suzanne Kassab** ha participat en el cicle *El Mediterrani que ve: diàlegs d'una riba a l'altra sobre art, economia i societat*, que ha tingut lloc al MACBA entre els mesos d'octubre i novembre de 2010. També han participat en aquest cicle Costa Douzinas, director del Birkbeck Institute for the Humanities de la Universitat de Londres, i Yto Barrada, artista i cofundadora de la Cinémathèque de Tànger. Les conferències estan disponibles en format àudio a [www.macba.cat](http://www.macba.cat) i el text de Costa Douzinas es publicarà en la col·lecció digital *Quaderns portàtils*.

# LA RECERCA HISTÒRICA COM A SUBJECTE I OBJECTE

Julie Ault

Artista, investigadora i editora. Cofundadora l'any 1979 del col·lectiu d'artistes Group Material, amb seu a Nova York, que va explorar la relació entre l'estètica i la política.



L'arxiu de Group Material durant el procés de recopilació, a la Downtown Collection (Fales Library) de la Universitat de Nova York

«Quan una persona s'asseu a escriure, s'enfronta no al buit de la pàgina en blanc, sinó a la seva pròpia ment plena a vessar. El problema és buidar-la de gairebé tot allò que hi ha, ficar en enormes bosses de plàstic el garbuix de coses que s'hi han anat acumulant al llarg de dies, mesos i anys de vida, i omplir-la a través dels ulls, les orelles i el cor. L'objectiu és crear un espai on unes quantes idees, imatges i sentiments estiguin disposats de tal manera que el lector tingui ganes d'estar-s'hi una estona... Però aquesta feina de fer neteja (de narrar) no és tan sols àrdua; també és perillosa. Perquè hi ha el perill que es llençi allò que no s'hauria de llençar i que es conservi allò que no s'hauria de conservar.»<sup>1</sup> Janet Malcolm

D'ençà de la dissolució, el 1996, del col·lectiu d'artistes residents a Nova York conegut amb el nom de Group Material, jo n'he continuat la representació a través d'escrits i narracions en directe, i he respost, cas per cas, tots els interrogants que se m'han plantejat. Atès que era l'única membre fundadora del grup que en va formar part fins a la seva dissolució, sentia la responsabilitat d'explicar quina era la nostra pràctica (un altre membre del col·lectiu durant molt de temps, Doug Ashford, ha fet el mateix). La pràctica cultural de Group Material era temporal i es treballava amb formes efímeres. Quan el grup va deixar les seves activitats, vaig mirar de preservar-ne el caràcter efímer i *no* convertir-lo en història. Com que em temia un encapsulament revisionista, en què els conflictes i les contradiccions de tota col·laboració es resolguessin en la seva representació, em vaig negar al fet que la nostra obra fos definida o objectivada en una monografia per un historiador de l'art, i em vaig

reservar el dret de conformar el relat de la nostra història en algun moment futur.

Després d'una dècada d'activa narració, vaig decidir que havia arribat l'hora de renunciar a la responsabilitat (i el control) i d'abordar la història de Group Material des d'una perspectiva més permanent. Havia de confrontar-ne les traces materials que s'havien infiltrat en cada armari, cada lleixa, cada racó de casa meua, així com les traces psíquiques que m'impregnaven la memòria. El fet d'aplegar material conservat per altres membres del grup i de reunir-lo en un arxiu permetria l'accés a Group Material d'una manera més coherent de la que havia estat possible fins aleshores, i obriaria la porta a noves representacions històriques.

Abordar la missió de recuperació de Group Material com una operació de «fer neteja» en dues parts implicava reunir i organitzar el gruix del material per constituir l'arxiu i, alhora, destil·lar aquest corpus d'informació per fer-ne un llibre. Si bé la formalització de l'arxiu pretenia donar una nova dimensió pública a Group Material, el procés també es podia concebre com un laboratori que permetés investigar la lògica, l'estructura, les implicacions i la pràctica de l'arxiu. Vaig passar uns quants mesos processant el material en el lloc que aviat en seria l'estatge permanent, la Downtown Collection a la Universitat de Nova York: remenant, llegint i mirant cada escrit, imatge i artefacte; prenent notes, identificant referències creuades, recapitulant i reflexionant. Com més m'hi endinsava, més m'adonava de la natura mal·leable i fal·lible de la memòria, que sovint posava fets documentals en qüestió. Alternativament edificada i mistificada, l'experiència posava de manifest l'absoluta inseguretat de les categories «subjectiu» i «objectiu».

<sup>1</sup> Janet Malcolm: *The Silent Woman. Sylvia Plath and Ted Hughes*. Nova York: Vintage, 1995, p. 205.



Detall de la instal·lació de Group Material *Democracy: Politics and Election*, Dia Art Foundation, Nova York, 1988

Si miro enrere m'adono que aquests anys, quan explicava la història de Group Material, sense voler, deia algunes mentides. Aquesta descoberta l'he feta quan m'he topat informació en arxius que havia esborrat de la memòria fa molt de temps. Sorpresa, continuava llegint i la distància entre els records i els fets encara s'eixamplava més. Una part de la informació recuperada era bàsica, mentre que una altra indicava que Group Material era molt més complex i controvertit del que jo m'havia imaginat. Semblava com si m'hagués autoconvençut de la precisió i el rigor de les línies mestres del relat que havia estat repetint durant anys.

Evidentment, els documents i els objectes tampoc no diuen necessàriament la veritat; són fragmentaris i estan desconnectats del context. Els arxius conformen l'escenari per escriure la història, i tanmateix poden equivocar-se i fins i tot mentir per omissió. Hi ha fragments essencials d'informació, susceptibles de respondre interrogants i reorientar la recerca, que no sempre són tangibles o estan arxivats.

Assumir el rol dual d'observador i observat mentre recuperava Group Material per a mi mateixa i per al grup, i amb el propòsit més ampli d'aconseguir una representació pública, plantejava un repte metodològic crucial, que en alguns moments podia ser frustrant. Aquest procediment d'anar espigolant dins l'embull dels meus propis records i els d'altres membres del grup, així com l'acumulació de material, de vegades em feia la sensació que em movia entre poc i massa. Al final, però, vaig aconseguir trobar un punt d'equilibri productiu entre la meua relació íntima amb el tema i una noció més independent sobre el potencial dels arxius per conformar-ne la representació històrica.

Cada un dels aspectes de la compilació de l'arxiu i la creació del llibre *Show and Tell: A Chronicle of Group Material* ha entranyat un propòsit específic i abstracte. L'obra va sorgir arran d'un seguit de preguntes insidioses: de quina manera el fet de compilar documentació implica una conformació de la història, i una escriptura de la història? De quina manera comuniquen els artefactes, ja siguin materials o informacionals?



Detall de la instal·lació de Group Material *AIDS Timeline*, Berkeley Art Museum, Nova York, 1989

Es poden comunicar els contextos d'una manera efectiva? Quines estructures i pràctiques d'arxiu estimularan i faran més complexos els significats sense determinar-los excessivament? Com arxiva l'arxiu? En quin temps s'expressa? On acaba? Què en defineix el marc? Què pot fer la subjectivitat col·lectiva quan se li presenta l'oportunitat d'escriure la seva pròpia història? Què s'hi guanya i què s'hi perd en el procés d'incloure activitats efímeres i perifèriques a la conservació, d'inserir-les en la història? Quin tipus de formes resulten adequades per configurar els processos d'historització, d'acumulació de coneixements, i els diversos propòsits que guien aquesta recerca? Com es pot fer evident allò que falta com una capa de la historització? De quina manera pot allò que és subjectiu portar el material a una esfera pública sense manipular-lo? És possible, efectivament, desafiar la història amb l'escriptura, mentre s'escriu la història?

La principal secció del llibre estava concebuda com una crònica integrada per documents reimpressos, imatges i un text que els acompanyava en forma de guia. *Show and Tell* adopta els seus ingredients i mètodes de l'arxiu, que incorpora material tant públic com privat. La creació del grup com un context específic, així com la seva estructura i el seu procés, són inseparables de les seves creacions públiques, encara que el gruix de la representació existent se centrava en els projectes de Group Material. *Show and Tell* amplia el focus per incloure la transmissió de processos interns en cada capa de material que constitueix el llibre, i subratlla aspectes de la col·laboració que altrament serien invisibles.

Group Material torna a viure a l'arxiu. Treballant aquest material, em va sorprendre el caràcter vívid i canviant de la correspondència interna, les actes de les reunions, les propostes d'exposicions i les notes de premsa generades pel grup. La intensitat emocional és palpable en els primers comunicats, les propostes i notes de premsa són explosives, els temes i les discussions d'aquella època s'endevinen a través del llenguatge, i el disseny gràfic traspua els estils d'aquella etapa. *Show and Tell* inclou una



tria de documents reimpressos en la forma i l'escala original. Es tracta d'una documentació que té el valor del «llenguatge original»: vehicula allò que aleshores teníem la percepció de fer amb molta més eloqüència que les descripcions que se'n poguessin escriure al cap del temps, ja fos per persones del grup o de fora del grup. Aquest material es consideraria en general una font d'escriptura, més que no pas una substància de presentació. Amb el disseny, però, el llibre potencia una consideració dels documents com a material primordial, i no com un mer annex il·lustratiu. Aquest mètode situa els lectors «dins l'arxiu», i convida a una multiplicitat d'interpretacions.

Les proves contradictòries es troben al cor mateix de l'arxiu i figuren d'una manera prominent en aquest retrat de Group Material. Una carta incendiària de quatre pàgines, escrita pel cofundador del grup, Tim Rollins, a la resta dels membres el 1980, hi apareix reimpressa íntegrament al costat de documents que en testimonien una col·laboració més harmoniosa. La carta de Rollins és un cúmul d'exabruptes: posa de manifest grans enfrontaments durant els primers mesos del col·lectiu, però també demostra el rigor amb què concep la col·laboració i articula els punts crucials del grup. Com afirma Janet Malcolm: «Les cartes són el gran fixador de l'experiència. El temps erosiona els sentiments. El temps crea indiferència. Les cartes ens demostren que temps enrere aquelles coses ens importaven. Són els fòssils dels sentiments. . . el conducte a l'experiència no mediada.»<sup>2</sup>

El text que serveix de guia i es filtra al llarg de la crònica es va concebre com una veu inespecífica que explica circumstàncies, anècdotes i esdeveniments relacionats amb el material d'arxiu que, altrament, serien inaccessibles. Constitueix una lectura detallada i el destil·lat d'una documentació múltiple i variada, així com de fragments de records. Aquest text aporta destacats, reportatges, digressions, detalls, i fusiona el coneixement subjectiu i objectiu en una veu única perfectament integrada que s'afegeix al material. La veu utilitza un temps verbal present i una forma impersonal, amb el propòsit de situar els lectors a l'època dels fets i de suggerir una subjectivitat col·lectiva, diferent de la retrospectiva en primera persona. Tot aquest discurs està travessat per un seguit d'informacions referides a aspectes com les continuïtats i discontinuïtats de la composició del grup, els conflictes i contradiccions endèmics en el seu procés, i la manera en què s'estructurava i en finançava l'obra Group Material.

Mentre llegia la documentació, vaig anotar segments molt interessants en tota mena de documents, i des d'un principi vaig considerar que tot allò constituïa una font de material per a la guia. La quantitat de documents íntegres que es podien reproduir era limitada per raons de pressupost, i això va portar a crear una capa d'extractes diversos que variaven pel que feia al propòsit, extensió i estil. Unificats pel tractament tipogràfic, aquests fragments també s'han inserit al llarg de la crònica.

Imatges significatives, instantànies en què es veuen els diversos membres i composicions del grup –encara que en alguns casos no disposem de material gràfic– i fotografies de les instal·lacions formals dels quaranta-cinc projectes del col·lectiu es presenten en peu d'igualtat.

Tot i la diversitat del material i les múltiples capes que componen la crònica, l'objectiu era disposar els elements en un sistema formal rigorosament dissenyat que el categoritzés com a essencial i equivalent. El to visual del llibre s'inspira en l'estètica de Goup Material. D'una manera anàloga al format expositiu temàticament descentralitzat que va anticipar el grup, la crònica es concep com un espai expositiu en forma de llibre.

A *Show and Tell*, les tendències revisionistes i interpretatives s'han restringit a favor de la creació d'una base documental útil i una presentació pública de l'arxiu de Group Material. L'organització de l'arxiu i la resposta a aquest procés a través del llibre faciliten una plataforma i una interpretació que serveix de punt de partida per a futures lectures, complicitats i discrepàncies. El projecte és també un cas d'estudi en l'àmbit de l'arxiu, la recerca històrica i l'escriptura de la història, conformat a partir dels interrogants i els problemes que sorgeixen al si d'una recerca que és alhora de caire personal, col·lectiu i social.



Julie Ault (ed.): *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. Londres: Four Corners Books, 2010.

De 1979 a 1996, el col·lectiu d'artistes Group Material va produir més de quaranta-cinc projectes que tractaven una àmplia gamma de temes socials, polítics i artístics d'aquell període. Tot i que moltes de les seves exposicions i dels seus projectes van tenir lloc en institucions d'art, aquest col·lectiu també va fer servir com a escenaris i suports vagons de metro, autobusos, diaris i tanques publicitàries. Aquest és el primer llibre que ofereix una història del col·lectiu Group Material i en traça els orígens, els processos i els contextos de les activitats. Organitzat al voltant del diàleg de Julie Ault amb Doug Ashford i amb la col·laboració d'altres membres com Sabrina Locks i Tim Rollins, s'alimenta essencialment de l'arxiu de Group Material. La publicació també inclou reflexions de tres dels membres del col·lectiu, a banda d'una investigació sobre un dels projectes fonamentals del grup, *AIDS Timeline* (1989).

El MACBA s'ha fet ressò d'alguns dels temes treballats per Group Material al seminari *SICK 80s/ Maleïts vuitanta. Crisi de la SIDA, art i guerrilla contrabio-política*, que va tenir lloc el mes de novembre a càrrec de Beatriz Preciado. Part dels continguts del cicle estan disponibles en format àudio a [www.macba.cat](http://www.macba.cat)

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 109-110.

# LA GEOMETRIA DEL SUBJECTE ESTRÀBIC

Natascha Sadr Haghghian

Com a artista ha treballat diversos formats, com ara el vídeo, la performance i el so. Les seves creacions, tant les individuals com les col·lectives, se centren en temes sociopolítics.



Les reflexions sobre l'episodi que descriuré tot seguit m'han exigut aplicar al màxim els meus coneixements matemàtics, els quals –ho he de confessar– tampoc no són gaire avançats. Amb tot, per entendre què li va passar a la meua mirada, m'ha semblat necessari descriure la situació en termes geomètrics. El fet és que, d'una manera ben estranya, vaig començar a mirar guerro. No hi veia doble, sinó que al bell mig del meu camp visual –és a dir, mirant recte des del seient que ocupava a la sala de cinema de la Casa de les Cultures del Món– va aparèixer un forat que només em permetia mirar a la dreta i a l'esquerra de la pantalla.

Això em va passar durant la programació de *Documentary Moments*, en el marc del Berlin Documentary Forum. El cineasta Eyal Sivan hi presentava *Henchman Glance* (La mirada del botxí), una pel·lícula inèdita que li havia entregat el seu director, Chris Marker. Basada en *Nuit et brouillard* (Nit i boira, 1955), d'Alain Resnais, curtmetratge de ficció-documental sobre els camps de concentració i d'extermini nazis, tot i que Marker no figura expressament com autor del film. *Henchman Glance* és un muntatge senzill (pla-contrapla) de dos

Imatge del procés de l'Estat d'Israel contra l'oficial nazi Adolf Eichmann a Jerusalem el 1961. Aquesta imatge va ser la portada de l'edició que Penguin Books va fer, l'any 1994, del llibre de Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*.

films argumentals que es van alternant de manera sincronitzada: *Nuit et brouillard* i les gravacions del procés de l'Estat d'Israel contra l'oficial nazi Adolf Eichmann. El veiem, enfocat amb un lleuger picat i assegut dins d'una cabina de vidre, mirant cap endavant i, segons sembla, seguint la projecció de la pel·lícula *Nuit et brouillard*, que es va mostrant com a contrapunt de les imatges d'Eichmann. La banda sonora de *Nuit et brouillard* acompanya el muntatge. Segons Eyal Sivan, és cert que durant el judici a l'acusat se li va mostrar la pel·lícula d'Alain Resnais, i és aquest fet el que Chris Marker va provar de reconstruir.

Com que jo encara no havia vist *Nuit et brouillard*, no estava preparada pel que es mostrava a la pantalla. Durant els primers minuts de pel·lícula, però, vaig estar ocupada principalment amb el meu aparell visual, que s'extraviava totalment. Era incapaç de mirar la pantalla. D'altra banda, tampoc podia sortir de la sala. Era un d'aquells actes als quals s'assisteix per respecte, sobretot quan una ha crescut a Alemanya. Així, durant trenta-tres minuts els meus ulls van vagar pel marge fosc de la pantalla. De cua d'ull seguia borrosament el que s'hi projectava, amb l'esperança que s'hi produís algun canvi que em permetés tornar a mirar. Era com quan, de nena, mirava dissimuladament pel·lícules de por que en realitat no podia suportar. Sempre em deia: «Ja que has començat, has de "mirar" com acaba.»

Slavoj Žižek, en el seu llibre *Looking Awry: An Introduction to Lacan through Popular Culture* (1991) (*Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000) descriu una escena de la pel·lícula *Manhunter* (Caçador d'homes, 1986) en què el policia, per esbrinar la motivació de l'assassí, mira reiteradament les pel·lícules súper-8 de les famílies assassinades. S'adona que totes elles revelen les pel·lícules al mateix laboratori, i això finalment permet descobrir que l'assassí és un treballador d'aquest laboratori. Segons Žižek, la ironia de la pel·lícula rau en el fet que el mètode del policia té com a conseqüència una perversió en el pla formal. La perversió consisteix en la superposició, i fins i tot la coincidència, de la seva mirada amb la de l'assassí. El mètode exigeix que miri les pel·lícules súper-8 amb els ulls de l'assassí, procés en què el subjecte s'escindeix i la mirada es torna perversa. La mirada perversa sobre les víctimes es produeix justament per servir aquestes víctimes, en nom i interès seu. Žižek relaciona aquesta superposició de les mirades amb la pornografia, correlació que encara no acabo d'entendre. Per ell, la pornografia és el gènere que mostra tot el que es pot mostrar,

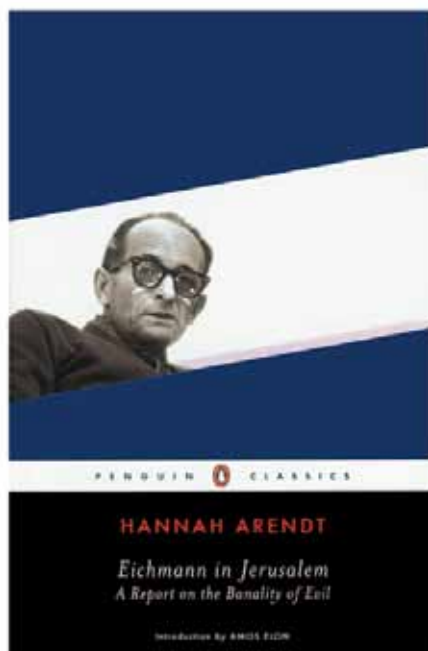
que no oculta res a la mirada, el gènere en què la vista lateral es perd del tot. Però la realimentació que es produeix com a conseqüència del curtcircuit de camps visuals complexos pot explicar el forat que va aparèixer davant la meua vista durant la projecció de *Henchman Glance*. La relació subjecte-objecte i les direccions visuals que concorren al voltant de les imatges mostrades no són *unidireccionals*. L'objecte ens torna la mirada, i, segons quina sigui la intenció d'aquesta relació, aquesta mirada es pot projectar de moltes maneres. Si he entès correctament el concepte de *gaudi*, l'hem de buscar precisament aquí. El subjecte és penetrat per la mirada de l'objecte, i a la inversa, i el principi de dolor d'aquesta relació esdevé un sofriment que es distingeix, però, d'una compassió emfàtica.

Quan miro com Eichmann mira els terribles crims que ell va contribuir a perpetrar, intento, d'una banda, veure les imatges amb els seus ulls; és a dir, adopto la seva mirada, poso la meua mirada en paral·lel a la seva i provo de veure en les imatges dels camps de concentració el que ell hi veu. Ho faig en nom de les víctimes, com el policia de *Manhunter*. D'altra banda, provo de llegir en el seu rostre; és a dir, seguint la direcció visual oposada de *Nuit et brouillard*, miro la cara d'Eichmann i intento distingir on i com l'afecten les imatges. D'una banda, Eichmann, dins el seu compartiment de vidre, sembla un animal salvatge al zoo; de l'altra, és com si estigués assegut al meu costat i m'oferís unes crispes. Sembla evident que en aquest procés passa alguna cosa perversa –o pornogràfica, si es vol–, però la pregunta de saber quin paper hi jugo només es pot respondre, diria, en termes geomètrics. En quin eix es troba l'ull del subjecte i des de quina intersecció l'objecte ens torna la mirada i, sobretot, quines coordenades representen el subjecte i l'objecte?

Quan dos conjunts es creuen es produeix una intersecció. En el meu cas, durant la projecció de *Henchman Glance* es van produir uns creuaments que, en comptes d'una intersecció, van originar un forat en la pantalla, com en el bucle interminable de realimentació que es forma quan es gira l'eix de la càmera i se l'orienta cap a la pantalla. Era una realimentació que em necessitava a mi com a coordenada perquè girés l'eix. L'aparició del forat es pot deure al fet que en la composició de *Henchman Glance* la meua coordenada és incapaç d'establir cap direcció o radi d'acció i comença a rotar. L'assassí, el mal, ja és conegut –més encara, executat– i per això els motius de la meua complicitat o testimoniatge no porten enlloc. L'eix, ja conegut, amb les coordenades assassí-policia/testimoni-víctima, que necessita el policia/testimoni per rectificar l'eix assassí-víctima i tenir, així, una direcció clara, es

regira contra si mateix i entra, com un zombi, en un bucle de la resurrecció del mal. Aleshores neix un monstre encegador que pot abandonar la pantalla i l'impuls del qual mai no podrem desxifrar, ja que el que aquí cobra vida en la seva monumentalitat totalitària és la idea del mal en si.

La coberta del meu exemplar del llibre de Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1994) (*Eichmann en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003) també mostra la sala del tribunal del procés d'Eichmann. Ell hi apareix dins del mòdul de vidre, enfocat de cara i amb un lleuger picat; al seu davant, en la direcció de la seva mirada i mig retallat pel marge de la imatge, hi ha instal·lat un projector de 16 mm. No es veu el que Eichmann hi està veient. Les altres persones que apareixen en la imatge –tres policies que el custodien, una persona asseguda darrere del projector i una altra persona amb auriculars– miren, com Eichmann, cap a la projecció. La nostra mirada queda en l'eix lateral i en aquest diagrama hi ha alguna cosa incompleta, que, per dir-ho així, s'escapa de la imatge. És l'eix visual d'Eichmann, que nosaltres adoptem immediatament i que, en comptes de conduir-nos a la projecció de la pel·lícula de 16 mm, ens porta a l'interior del llibre i, per tant, a les reflexions de Hannah Arendt sobre la banalitat del mal. Aquesta adopció de l'eix visual permet al monstre abandonar el mòdul de vidre, però no perquè prengui la nostra mirada com a ostatge, sinó en el sentit que la seva mirada és desintegrada, desmuntada en aquelles decisions que es prenen en la vida quotidiana i que poden tenir efectes monstruosos. Alguna cosa es torna visible, aprehensible i dóna pas a un procés de coneixement.



És interessant constatar que l'edició més recent (2006) d'*Eichmann in Jerusalem*, de la col·lecció Penguin Classics, presenta una nova imatge de coberta. Ara ja no es mostra la sala del judici, com a la primera edició, sinó Eichmann mirant a la càmera que el fotografa des de sota i de costat. Amb la seva mirada cap a baix i a través dels vidres gruixuts de les ulleres, els ulls, ampliat, semblen fixos en l'espectador. La figura d'Eichmann apareix en el buit, al marge de qualsevol context. Al darrere del cap i el tors d'Eichmann hi ha una línia blanca diagonal. Per sobre i per sota, el fons està format per superfícies blaves. Aquesta mirada no sembla guiar-nos cap a l'interior del llibre. La pel·lícula continua. N.S.H.

**Natascha Sadr Haghighian** va participar el mes d'abril de 2010 al cicle de conferències *Al voltant de la recerca artística* que va tenir lloc al MACBA i que quedarà recollit a la col·lecció *Contratextos*, una sèrie publicada de manera conjunta pel MACBA i la UAB. El 2011 l'artista presentarà a la Capella MACBA una nova producció que seguirà la línia dels seus treballs precedents, en els quals la noció de «representació» i la recuperació d'arxius provinents de centres d'art en són alguns dels seus eixos centrals. Una entrevista amb l'artista està disponible en format àudio a [www.macba.cat](http://www.macba.cat)

# QUATRE DÈCADES DE PROGRAMES D'ESTUDIS INDEPENDENTS

Xavier Antich

Director del Programa d'Estudis Independents del MACBA (PEI). És doctor en filosofia, escriptor i professor de teoria de l'art a la Universitat de Girona.



Conferència de Doug Ashford, membre de Group Material, en el marc del seminari *Els nous productivismes*, Auditori MACBA, març de 2009

Classe del Programa d'Estudis Independents del MACBA amb Xavier Antich, Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, octubre de 2010

La història dels Independent Studies Programs (ISP) té originàriament la seva arrencada emblemàtica i gairebé fundacional en les activitats desplegades des del Whitney Museum of American Art, de Nova York, i és alhora indes- triable d'un cert moment teòric i polític, en l'àmbit dels estudis artístics, que cristal·litza, en la seva forma potser definitiva, a la dècada dels setanta. Retrospectivament, no resulta exagerat comparar la seva influència, en l'esfera global de la pedagogia artística teòrica i política, amb allò que van representar els tallers Vkhutemas fundats a la Unió Soviètica als anys vint. En qualsevol cas, potser el més essencial del que aleshores es va posar en joc tenia a veure, si és possible conceptualitzar-ho en aquests termes, amb una doble impugnació i, correlativament, amb una doble proposta: d'una banda, la consciència de la irreversibilitat del procés que ja havia trencat els compartiments estancs entre pràctica artística, en un cert sentit, i reflexió crítica o elaboració teòrica, en un altre; diferents modulacions de l'art conceptual o polític ja havien introduït el que, amb el temps, esdevindria una de les mutacions més rellevants dels temps que vindrien, és a dir, la constatació d'una nova forma de pràctica que no espera una conceptualització o teorització posterior, sinó que és, i es reivindica, de ple dret, com a teoria sobre els seus propis significats i sobre el sentit mateix de la pràctica artística, així com sobre la seva dimensió social; aquestes mutacions acabarien per modificar, profundament, la naturalesa dels Fine Arts Studies pràcticament a tot arreu. D'altra banda, la consciència, no menys irreversible, que els estudis acadèmics d'història de l'art i pràctiques museístiques patien una, diguem-ne, desforestació en tots els àmbits d'aquells focus d'atenció que, per contra, determinaven les noves tendències en les pràctiques artístiques, cosa que, al seu torn, va forçar, també en molts àmbits, una reformulació dels estudis acadèmics vinculats

a les velles històries de l'art. Aquest era, en cert sentit, el doble àmbit d'implicació en què es desplegaria l'experiment dels ISP.

Que la història dels ISP hagi de ser considerada de forma indestruïble al costat de l'evolució del pensament crític també és, a hores d'ara, una evidència. No és estrany que el programa de l'ISP del Whitney, als anys setanta, es configuri al voltant de certs nuclis teòrics determinats per la semiòtica, el postestructuralisme, el feminisme i el marxisme, que vénen a donar sentit concret i determinat al «gir teòric» que es troba a la medul·la fundacional dels ISP. Així, doncs, a la revinculació de teoria i pràctica artística, i a la necessitat de construir un espai fora dels marges del saber institucional i acadèmic (respecte del qual els programes afirmaven el seu caràcter «independent»), així com també fora de les seves servituds orgàniques, els ISP van afegir un ingredient pròpiament pedagògic que tenia a veure amb diversos formats més adreçats a la producció de sabers travessats de formes pràctiques que amb la transferència de coneixements.

Quatre dècades després de la seva posada en marxa, els ISP s'esforcen a tot arreu per definir encara el sentit del seu caràcter «independent» i la naturalesa del saber en la producció del qual estan, amb més o menys intensitat, compromesos. El programa del Whitney, per exemple, s'organitza ara en tres programes, interconnectats, tot i que conceptualment distingits, en formació artística, formació de comissariat i estudis d'història i crítica d'art. Altres centres, tanmateix, assagen fórmules menys estereotipades i potser més exigents des del punt de vista epistemològic, com és el cas modest de l'ISP de l'Escola de Artes Visuais Maumaus (Lisboa) i sobretot del programa Campus Expandido del MUAC (Mèxic), de més nova implantació, i que reafirma la urgència de repensar el museu, encara, com a àmbit de producció de coneixement crític. El Programa d'Estudis Independents (PEI) del MACBA, que va començar formalment al gener de 2006 (tot i que es va anar definint com a tal durant les activitats que el van precedir al llarg de cinc anys), va néixer en aquest marc de replantejament dels ISP, intentant de reubicar-los, sobretot, davant dels reptes de la nova situació generada pel capitalisme cognitiu i per l'ofensiva d'una nova onada de discursos que propugnaven, ja obertament, l'assimilació de qualsevol experiència cultural als processos de consum. La repolilització de la pràctica pedagògica en l'àmbit de les arts, així com la necessitat de replantejar la seva dimensió social, i l'assumpció explícita i militant del «gir teòric» que havia definit la irrupció, quatre dècades abans, dels ISP, no era, per tant, sinó una forma, sens dubte medul·lar, de retrobar el sentit per a un Programa d'Estudis que volia continuar fent del seu caràcter «independent» l'essència dels nous reptes.

El PEI del MACBA, abans de la seva posada en marxa, havia estat precedit per una sèrie d'iniciatives i activitats (en forma de conferències, seminaris i cursos) que intentaven definir els diferents focus conceptuals, teòrics i pràctics que havien de constituir, amb el temps, les seves línies mestres. Amb això, s'intentava obrir la reflexió i la investigació sobre les pràctiques artístiques a la teoria i crítica del discurs, sorgi-

des a partir del postestructuralisme, les tecnologies del gènere en els feminismes crítics i la teoria *queer*, la psicoanàlisi i la teràpia, les diverses formes d'imaginació política vinculades a l'activisme social i polític, l'estudi i l'anàlisi de les transformacions i els processos urbans i la crítica de l'economia de la cultura. En tots aquests fronts, el PEI va comptar amb acadèmics i professors universitaris, artistes i comissaris, teòrics i crítics de la cultura, així com amb diversos agents socials implicats en l'activisme social i polític, el moviment veïnal, la renovació pedagògica i el treball i la investigació museística. A partir d'aquest desplegament i d'aquestes complicitats, l'any 2006 el MACBA va posar en marxa aquesta iniciativa, pionera a Espanya, d'un Independent Study Program que va comptar, des del primer moment, amb el marc adequat d'un museu que volia fer del coneixement, la recerca i la producció del discurs el centre medul·lar de les seves pràctiques.

De la mateixa manera que l'evolució dels inicis dels ISP va anar de la mà d'una evolució paral·lela en l'àmbit dels *cultural studies*—especialment els estudis de cultura visual, així com estudis feministes, subalterns i, en general, crítics—, la reflexió sobre l'evolució mateixa de la naturalesa «independent» dels ISP, durant la darrera dècada, és inabordable si no és avaluant com els propis ISP han forçat l'evolució dels *academic programs* en les institucions universitàries més avançades. És el que, en certa manera, es pot analitzar en programes com el Master of Arts Program d'estudis de comissariat del Bard College (Nova York); el Master of Science in Visual Studies del MIT Program in Art, Culture and Technology (Cambridge, MA); el Master in Modern Art: Critical & Curatorial Studies (MODA) de la Universitat de Columbia (Nova York); el Curatorial Practice Program & Visual and Critical Studies, del California College of Arts & Crafts (San Francisco); o, per esmentar-ne els més rellevants a Europa, els diversos programes de postgrau del Goldsmiths College de la Universitat de Londres i del Royal College of Art (també de Londres), els Critical Studies de la Malmö Art Academy (Universitat de Lund, Malmö), la oferta de Kunstraum de la Universitat de Luneburg (Alemanya) i el programa de comissariat ofert per De Appel Arts Center (Amsterdam).

No és aquest el lloc per fer el balanç d'aquest diàleg entre els ISP i els programes acadèmics durant els darrers anys, tot i que potser davant d'una certa uniformització generalitzada dels programes (i fins i tot per part dels noms singulars implicats) no és del tot impertinent plantejar-se la consideració del «lloc» des del qual aquests espais de producció del saber es defineixen com una qüestió encara pendent. I, per això, potser no fóra una idea peregrina repensar el lloc privilegiat que Nova York com a «ciutat» va ocupar en la definició de la primera fase de l'ISP del Whitney. Si els ISP avui, com sempre, han de repensar la seva comesa, això hauria d'implicar, en primer lloc, que sàpiguen quin és el seu lloc; qüestió que implica, entre d'altres, definir, encara que sigui de forma problemàtica i dialèctica, el lloc d'enunciació amb el qual estan compromesos, els processos de subjectivació que consideren que cal promoure, i l'esfera social i pública a la qual aspiren. No sembla poca cosa.

# L'ESTUDI INDEPENDENT: PROGRAMES I PARADIGMES

Johanna Burton

Historiadora de l'art i crítica. Entre el 2008 i el 2010 va ser directora adjunta del Independent Study Program del Whitney Museum of American Art de Nova York. Actualment és directora del programa de postgrau al Center for Curatorial Studies, Bard College de Nova York.



L'artista Martin Creed amb estudiants del Center for Curatorial Studies, Bard College, Nova York, en motiu de la seva exposició *Feelings* que va tenir lloc en aquest mateix centre l'estiu de 2007

L'atenció i l'èmfasi que s'ha donat fa poc al que durant els últims anys s'ha anomenat «gir educatiu» és un bon punt de partida per començar els meus breus comentaris sobre la història i l'evolució contemporània del programa de l'«estudi independent». No voldria desacreditar cegament aquest entusiasme o, més ben dit, la valorització d'aquestes estructures infinitament mal-leables (poques vegades analitzades) de l'ensenyament i l'aprenentatge en l'àmbit de la conceptualització i la realització artística, però potser serà útil tenir en compte les conseqüències que té aquest nou enfocament, per no mencionar aquesta nomenclatura. A diferència d'anteriors «girs» famosos –el *lingüístic*, l'*ètic* i, més recentment, l'*afectiu*–, els interessos de l'anomenat «gir educatiu» semblen actuar majorment en l'àmbit de la retòrica, i dic això, per bé i per mal.

Encara que només toco aquest tema com a introducció a la qüestió que tractaré amb més detall, val la pena desenvolupar una mica aquesta idea, ja que, per moltes raons, fa més entenedor el context en què actualment entenem l'educació. Abans que res, convé aclarir a què em refereixo quan parlo de «retòrica» i del seu paper. Aparentment, dedicar tanta atenció a l'educació només pot ser positiu, sobretot en un moment en què un antiintel·lectualisme rampant defineix una gran proporció del món de l'art (no és un fet inaudit en la història, però combatre'l és una necessitat tan imperiosa com sempre). Ara bé, saber *què* comprèn aquesta educació que cal redefinir –és a dir, com es mostra la seva presència, com es representa, quins contorns li pressuposa el públic– ja és una altra qüestió. El que implica, de facto, el gir educatiu és que l'educació anterior, *per se*, era defugida, rebutjada, reprimida o, si més no, ignorada. Mentre que hi ha exemples obvis (i persistents) de programes (tant en la pràctica artística com en la història de l'art) deliberadament sords i muts respecte dels canvis polítics i ideològics de les quatre últimes dècades (com a mínim), hi ha una acceptació prou estesa quan es tracta de reconèixer la importància cada vegada més gran de la mediació, la discussió i la recerca (i altres termes igualment nebulosos) com a factors fonamentals tant en la pràctica artística com en l'avaluació de les seves formes; i això no només durant els últims cinc anys, sinó durant els últims cent cinquanta. Dit d'una altra manera, si bé comprenc que hi hagi un nou imperatiu a favor de l'educació (i me n'alegro), no puc evitar preguntar-me en què consisteix aquest gir, o si –contràriament al que es podria creure– aquesta reivindicació té l'efecte d'impedir futures investigacions. És a dir, en reclamar una forma d'interrogació radical, una interrogació que dissipa i dilueix les formes d'investigació conegudes, el gir educatiu podria comportar que els seus mitjans esdevinguessin tautològics i els seus fins, intranscendents. No hi ha res que no es pugui preguntar; per tant, no hi ha res que es *pugui* preguntar.

Si assenyalo una de les conseqüències possibles dels treballs, pràctiques, esdeveniments i intercanvis que pretenen ser educatius (comprentent, aquesta paraula, tant el contingut com el procés), no és per enderrocar el gir educatiu, ni tan sols per desautoritzar-lo, sinó per dirigir l'atenció envers el que signifiquen aquestes paraules quan són usades a la lleugera, com

una fórmula automàtica. Com ha assenyalat Irit Rogoff (entre d'altres), el gir educatiu propicia tota mena d'indagacions epistemològiques, però alhora amenaça de calcificar-se, –si no ho ha fet ja– en una mena d'estil; no tant una activitat sinó un formalisme nou i estrany. Per bé que m'interessa filar prim i avaluar aquestes conseqüències, la qüestió immediata que ara m'ocupa en aquesta qüestió és de tipus més pragmàtic.

Com a historiadora i crítica d'art, mai no m'he limitat estrictament al meu propi àmbit (no he ensenyat en departaments d'història de l'art, sinó en el context de la pràctica artística, la teoria cultural i els estudis *curatorials*); mai no m'he apartat de l'educació i, per tant, ara no em cal tornar-hi. En la meua pràctica, tant d'escriptora com de professora, ha estat essencial la idea que el conjunt format per l'argumentació, el debat i l'anàlisi és fonamental en totes les pràctiques, sigui quin sigui el sector de la producció en què s'actui. I, tanmateix, cal dir que (al marge de la meua posició al respecte) la paraula «educació» mai no ha tingut una acceptació fàcil en el món acadèmic i artístic. De fet, crec que val la pena indicar que, en general, els programes educatius en les institucions docents d'alt nivell i els museus encara són menyspreats, separats de les formes més refinades de producció conceptual i considerats una concessió divulgativa al «públic», o formes de traducció que operen segons un model que va de dalt a baix en què la paraula «accés», usada com un reclam, equival més o menys a coneixement simplificat, administrat a cullerades tolerables. Això s'oposa al que deia més amunt, en què el gir educatiu es considerava una inversió en investigacions rigoroses, sòlides i, tot i així, experimentals, en què les estructures es tornen transparents, es requereix autoreflexió i els mateixos llocs de producció de coneixement són necessàriament contestataris.

Per descomptat, subratllo aquestes inflexions institucionals (en què el gir educatiu és una extensió de les pràctiques conceptuals, mentre que l'educació institucional es considera una mena de reducció al menor denominador) només per mostrar el context en què es troba la meua pròpia posició. En l'educació acadèmica (o, fins i tot, en les seves estranyes extensions, com aquelles en les quals he tingut la sort de participar), l'educació no es considera ni com una forma que ha de ser habitada ni com el pont per accedir a la població general. És un mitjà, però no un mitjà del qual ens hem d'apartar o al qual ens hem d'acostar, sinó un mitjà que ha de ser habitat poderosament i històricament. Aquesta és la meua opinió; potser altres pensen d'una altra manera. Això implica que només dins l'educació mateixa debatem el valor d'ús i la rellevància de coses com la lingüística, l'ètica, l'afecte, etc. Que es pugui acceptar o rebutjar l'educació és tota una altra cosa; i espero que això, que és una de les meves tesis principals, justifiqui el recorregut que hem seguit per arribar fins a aquest punt. L'educació, al meu parer, ni s'accepta ni es rebutja: és el vehicle, el marc per a la investigació i no és independent de tota postura ni un significant buit.

L'etimologia d'«educació» és reveladora: originalment significa «instrucció», específicament «instrucció de nens i d'animals». Segons la seva arrel, la paraula «educació» impli-





Conferència organitzada per Ana Paula Cohen al Center for Curatorial Studies, Bard College, Nova York, setembre de 2009

ca que els seus destinataris no estan dominats enterament per costums culturals o per impulsos biològics, sinó que més aviat estan determinats per totes dues coses i lluiten contra la seva influència. Potser, en cert sentit, la promesa del gir educatiu sigui, tot i que mai no ho he vist enunciat d'aquesta manera, la d'ubicar, revelar i replantejar el lloc en què ens adherim i adaptem a aquelles normes que ni tan sols ens vam adonar que apreníem. Però si el gir educatiu, tal com jo l'entenc, no té un final preestablert i alhora és extremament autoreferencial (pretén ser flexible i adaptable, però serveix principalment a aquells ja iniciats), ¿com podríem pensar en el seu potencial sense explotar i alhora considerar el seu passat d'una manera més acurada?

Actualment existeixen a tot el món tota mena d'escoles experimentals i programes pedagògics amb diferents objectius i constitucions. El que conec més bé és clarament també un model per als altres: el Whitney Independent Study Program (ISP), al qual vaig assistir fa deu anys i on vaig després treballar com a membre de la facultat durant dos anys. La llarga i rica història d'aquest programa, encapçalada per la figura singular de Ron Clark, va començar el 1967 i encara no ha

acabat. Aquest programa, que reuneix estudiants de diversos països que són artistes, comissaris i historiadors o crítics d'art –cosa gens habitual als Estats Units– no es proposa cada any sondejar de cap i de nou la situació d'última hora, sinó que prefereix dedicar-se a una sèrie de qüestions que han de ser considerades alhora històriques i contemporànies. Hi ha com una tenacitat meravellosament obstinada –tot i que, per a alguns, també frustrant– en el programa de l'ISP, que es nega impenitentment a abandonar certes qüestions fonamentals de la ideologia, l'hegemonia i la representació, tal com van ser exposades per un grapat de pensadors des de Brecht i Lacan fins a Stuart Hall. No falten lectures més modernes, però els fonaments del programa haurien de ser vistos així: com una base ferma sobre la qual es construeix la resta. El que continua sent «independent» en l'ISP és el seu *desinterès* tenaç a ocupar un espai contínuament «contemporani» en el qual hagi de canviar constantment de postulats i, en canvi, el seu interès per dirigir la mirada al passat (i potser així, al futur) per fixar-se en certs moments de paradigmes històrics (i de la història recent) que poden i haurien de reconsiderar-se de manera que es repleguessin sobre ells mateixos i prenguessin una forma nova.

Hi ha altres raons més òbvies per les quals l'ISP és independent: no expedeix cap títol i no s'ha de pagar gairebé res per la matrícula. Sempre he pensat que en certa manera és com anar a una escola que s'ha independitzat del regne de l'educació, o almenys, de la seva complexió general. Però això equival a donar-li una condició massa idealitzada i segura: qualsevol entitat independent, sense exceptuar la que ara ens ocupa, es troba sempre sota l'amenaça de la dissolució, a causa precisament de les operacions que ha superat.

Actualment (juliol de 2010) dirigeixo el programa de postgrau al Center for Curatorial Studies del Bard College. Els estudiants hi obtenen un títol i la matrícula és força cara. De vegades –i això potser denota un dels significats d'«independent»– no està del tot clar què se'ls ensenya o quin serà el resultat del seu esforç. És una estructura diferent –radicalment diferent– de la idea de l'«estudi independent» que acabem de descriure. Tot i així, hi ha algunes llavors en aquest programa de postgrau, que es realitza en un museu educatiu situat en el campus d'una escola universitària d'humanitats, la qual –convé remarcar-ho– es concep com indicativa d'una mena d'ecologia liberal, lleugerament polititzada i de tendència esquerres. El Center, una de les primeres institucions d'aquesta mena que es va crear, ja porta gairebé vint anys en funcionament. El concepte *curatorial* suscita una discussió eterna, tot i que com en el d'educació, la denominació de vegades tendeix a eclipsar l'estrany pragmatisme del concepte.

Al llarg de la seva carrera, i amb finalitats molt diverses en diversos moments, Lacan va tornar al que ell anomenava els «quatre discursos», els quals, segons ell, podien explicar, si fa o no fa, la manera com nosaltres, com a subjectes, entenem com ens relacionem –i parlem– segons els diversos contextos en què ens situem –i ens constituïm. Són el discurs de l'amo, el discurs de la universitat, el discurs de l'histèric i el de l'analista. Els quatre discursos, si bé es troben en una òbvia tensió d'oposició, també es generen els uns als altres. El discurs de l'histèric, per exemple, determina profundament el discurs de l'analista (i viceversa), el qual determina el discurs de l'amo, etc. El que ara m'importa –en relació amb l'estudi independent– és que si amb excessiva miopia centrem la nostra atenció en un únic discurs (el discurs de la universitat és descrit pel psicoanalista i teòric Bruce Fink com «una mena d'empresa enciclopèdia que té com a finalitat esgotar un camp»), mai no podrem tenir en compte els efectes més importants (que s'esdevenen *fora* d'aquest marc singular) i la investigació s'estrangularia ella mateixa per la seva pròpia limitació. Dit d'una altra manera, un discurs que únicament s'examina ell mateix no pot veure els seus propis contorns, la qual cosa no deixa de resultar irònic. Si volem que l'estudi independent deixi una herència, no ho aconseguirem per mitjà de l'autonomia institucional (d'altra banda impossible) o de la independència política (cosa que desitjaria que fos possible però que em temo que no ho és), sinó més aviat buscant la intersecció de discursos, no per apropar-nos-hi o allunyar-nos-en, sinó per fer-nos-hi un lloc.

**ÍNDEX Número 1** comptarà amb la col·laboració de Franco Berardi, Natasa Ilic, Chus Martínez, Reza Negarestani, The Otolith Group i José Luis Pardo.



MUSEU  
D'ART CONTEMPORANI  
DE BARCELONA

#### Exposicions

De dilluns a divendres, d'11 a 19.30 h  
Dissabtes, de 10 a 20 h  
Diumenges i festius, de 10 a 15 h  
Dimarts no festius, tancat  
25 de desembre i 1 de gener tancat

#### Publicacions

Les publicacions del MACBA són consultables a [www.macba.cat](http://www.macba.cat)  
Una selecció de textos de les publicacions del MACBA està disponible a [www.macba.cat](http://www.macba.cat)

#### Ràdio Web MACBA

Els programes de RWM estan disponibles per a l'escolta a la carta, ja sigui mitjançant descàrrega o bé per subscripció mitjançant podcast.  
<http://rwm.macba.cat/>

#### TV Web MACBA

TWM publica diàriament cites, referències de vídeos, vídeos de producció pròpia, textos i materials de naturalesa diversa, relacionats amb l'exposició *Esteu a punt per a la televisió?* <http://twm.macba.cat/>

#### Biblioteca, al Centre d'Estudis i Documentació MACBA

De dilluns a divendres, de 10 a 19 h  
Festius, tancat

#### La Central del MACBA, botiga-llibreria a l'edifici MACBA

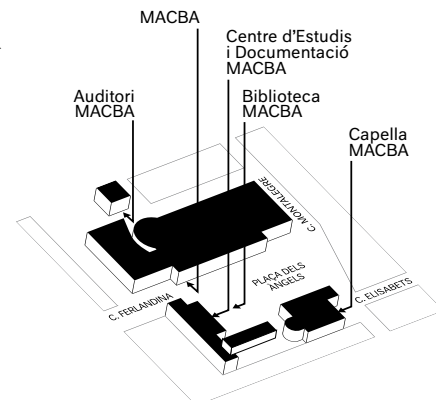
Feiners, de 10 a 20 h (dimarts, tancat)  
Dissabtes, de 10 a 20.30 h  
Diumenges i festius, de 10 a 15 h

#### Amics del MACBA

El programa Amics del MACBA ofereix entrada lliure a totes les exposicions i activitats organitzades pel Museu, a més de visites i activitats en exclusiva. Més informació a [www.macba.cat/amics](http://www.macba.cat/amics)

#### Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Plaça dels Àngels, 1  
08001 Barcelona  
Tel: 93 412 08 10  
[www.macba.cat](http://www.macba.cat)



«La missió no és renovar el pensament, sinó aventurar-se en altres lògiques i introduir-les al si del pensament artístic i cultural.» Chus Martínez

«El potencial de l'erudició, entesa en el sentit de reflexió crítica sobre la realitat, ¿servirà per transformar els museus en institucions crítiques, per superar la distància entre la crítica de la institució i una institució que sigui crítica?» Piotr Piotrowski

«Què pot fer la subjectivitat col·lectiva quan se li presenta l'oportunitat d'escriure la seva pròpia història? (...) És possible, efectivament, desafiar la història amb l'escriptura, mentre s'escriu la història?» Julie Ault

