

# Pensar l'art contemporani

Joan Campàs Montaner

PID\_00194827



# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>1. El concepte d'art contemporani</b> .....	9
1.1. Els límits cronològics .....	13
1.2. La irrupció del digital .....	15
1.3. Globalització i neoliberalisme .....	18
1.4. De què parlem quan parlem d'art contemporani .....	21
1.5. Una síntesi en tres corrents principals .....	36
1.6. Tipologies de l'art actual .....	42
<b>2. De l'Acadèmia a l'escena contemporània</b> .....	47
2.1. La convenció acadèmica .....	48
2.2. L'ensulsiada del sistema acadèmic .....	49
2.3. Noves maneres d'avaluar la qualitat .....	50
<b>3. La formació del valor artístic</b> .....	57
3.1. Els rendiments creixents d'adopció .....	57
3.2. Les instàncies de legitimació .....	59
<b>4. El debat sobre la crisi de l'art contemporani</b> .....	67
4.1. Evolució i arguments del debat .....	68
4.2. L'efecte Baudrillard .....	73
<b>5. Museus i visitants</b> .....	77
5.1. Tipologia dels visitants dels museus públics espanyols .....	77
5.2. La interacció dels visitants amb les obres .....	78
5.3. Els nous museus d'art contemporani .....	81
5.3.1. El museu com a espectacle arquitectònic .....	82
5.3.2. El museu com a caixa .....	84
5.3.3. El "museu museu" .....	85
5.3.4. El museu minimalista .....	86
5.3.5. El museu com a <i>collage</i> .....	87
5.3.6. El museu intimista .....	87
5.3.7. El museu desmaterialitzat .....	88
5.4. Estudi de cas: el MACBA .....	88
5.4.1. La política cultural i museística de Barcelona (1975-2000) .....	89
5.4.2. Orígens i creació del MACBA .....	93
5.4.3. La primera obra d'art del museu: l'edifici .....	94
5.4.4. La col·lecció i el discurs museístic .....	99
5.5. La remodelació del MOMA, Nova York, 1991 .....	107

---

<b>6. Les fires d'art contemporani.....</b>	<b>109</b>
<b>7. La recepció de l'art modern.....</b>	<b>123</b>
7.1. L'enquesta de Toronto del 1969 .....	123
7.2. La polèmica per l'obra de Buren al Palais Royal de París .....	128
<b>Bibliografia.....</b>	<b>135</b>

## Introducció

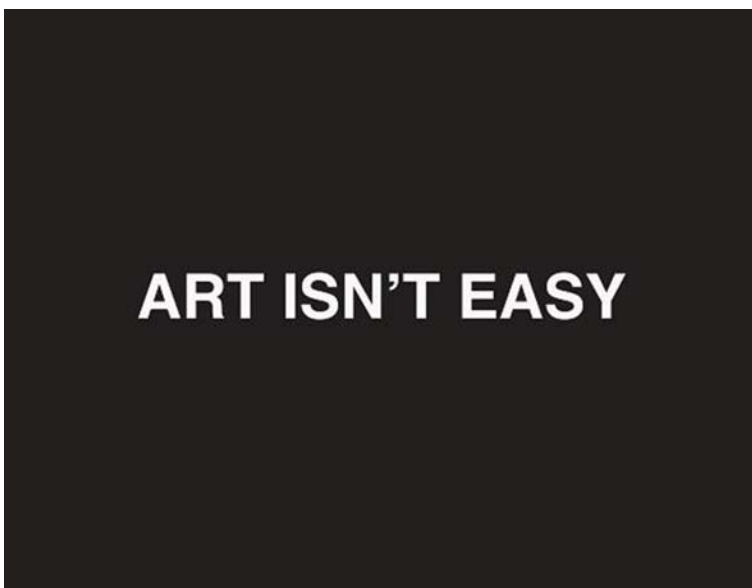
“L'art d'avui és qualsevol cosa; tothom pot pintar i ningú sap jutjar. Aquí s'amunteguen cadires, allí s'instal·la un edredó amb taques de pintura, més enllà es disposen desordenadament franges de color traçades amb regularitat [...].”

Jean Molino (1991, juliol-agost). “L'art aujourd'hui”. *Esprit* (núm. 173, pàg. 72).

Avui en dia assistim a una paradoxa aparent: d'una banda, la quantitat de llocs, obres i esdeveniments que s'apleguen amb el nom d'art contemporani, es multipliquen; de l'altra, l'art contemporani es mostra indesxifrable als ulls dels espectadors.



Steve Platt: *Però això és art?* 2009. Performance concebuda per Antony Gormley *Fourth Plinth* a Trafalgar Square, Londres.



Matthew Higgs: *Art isn't easy*, 2008. Impressió sobre paper. 40,6 × 50,8 cm.

Una exposició d'art contemporani s'assembla a un gran basar on es pot trobar de tot: pantalles i televisors-robots, fileres d'aspiradors, plats, cortines de bombetes, capses d'embalar, nans de jardí, pianos, trossos de teles ratllades, quadres monocroms, plaques de metall, una cadira i la seva definició, esponges, estels esquinçats, galledes d'escombraries, enciams enganxats a un tros de marbre, fustes, una "escultura" de xocolata, una estàtua de Franco dins una màquina de Coca-Cola...

De vegades pot semblar un àpat divertit, amb pots de conserva de la sopa Campbell, piles de caramels, una degustació de musclos sota una tenda de campanya, cogombrets entre els dits dels peus... O una botiga de moda, amb vestits de casament de cartró, sostenidors de ferro... O un zoo amb animals ben estranys: gats somnàmbuls, porcs tatuats, un estruç que amaga el cap a terra, cavalls vius, una aranya gegant, un tauró dins un recipient amb formaldehid, mosques que moren electrocutades, un conill fluorescent de color verd... O un espai urbà revisitat, amb anuncis i rètols modificats, cotxes esclafats, iglús, tendes de campanya, dormitoris, un camí de pedres calcàries, parets d'edificis amb forats, arbres de bronze, cartells estripats, rètols de neó, eslògans, dates, paraules... O una divertida galeria de quadres: retrats de cap per avall, bafarades de còmics, empremtes, grafits, esquitxos, superfícies cremades... O també hi podem trobar un home amb un cap de tomàquet, top-models en biquini, un pallasso que dorm a terra, una operació de cirurgia estètica, un individu orinant a la boca d'un altre, un maniquí que treu el cap per un forat fet a terra, fotografies de tot tipus, cintes de vídeo, caixes de cartró... I, amb una mica de sort, alguna pintura –sobretot abstracta.

Aquest tipus d'art provoca sovint impressions i sensacions oposades: curiositat, estupefacció, incomprensió, irritació, reprovació, escàndol, execració, indiferència... Davant d'aquest panorama ens podem preguntar:

- **Però, això és art?**
- **Es pot entendre l'art contemporani?**
- **Hi ha criteris que regeixen la selecció dels artistes i de les seves obres** per les institucions públiques i privades (museus, instituts d'art, galeries...)?
- **Hi ha criteris d'apreciació estètica?**

La pregunta va ser plantejada per la revista *Esprit*, núm. 173, juliol-agost del 1991, "L'art aujourd'hui". El debat es va reactivar en el núm. 179, del febrer del 1992, amb el títol "La crise de l'art contemporain", i l'octubre del mateix any, en el núm. 185, en un informe titulat "L'art contemporain contre l'art moderne".

- **Hi ha normes d'avaluació que permetin formular un judici sobre les obres d'art?**

De fet, també ens podem preguntar: hi ha normes d'avaluació i apreciació estètiques que permetin formular un judici sobre els models d'àtom de Demòcrit, Dalton, Thomson, Rutherford, Bohr, Schrödinger? Se'ns dirà que aquests models no tenen com a funció la de ser percebuts estèticament. Això vol dir que la funció primordial de l'art és la de ser percebut estèticament? (*Percebre*: obtenir coneixença per mitjà dels sentits) Quina funció tenien, llavors, les pintures parietals del paleolític, les pintures de les tombes egípcies, els capitells dels claustres d'ordes de clausura, i tantes i tantes pintures i escultures que, fins a l'existència dels museus, mai no van sortir del palau o de les habitacions i capelles privades de prínceps, nobles i banquers?

Aquestes preguntes estan a la base del que s'anomena *la crisi de l'art contemporani*: a la darrera dècada del segle XX, polèmiques, debats i insults han oposat a defensors i detractors de la creació artística actual.

El fet de plantejar aquestes preguntes significa que **els criteris s'han tornat inaplicables o que han desaparegut**. Els criteris artístics dels segles XVIII i XIX ja no són vàlids: la modernitat artística del segle XX s'ha encarregat de desqualificar les categories estètiques tradicionals. Ens cal, doncs, **articular discursos nous** sobre l'art, l'artista, la producció d'obres d'art, l'espectador, els mecanismes d'exposició (fires, galeries, museus) i el mercat de l'art.

Però tot i la perplexitat del públic, l'art contemporani es beneficia amb subvencions de l'Estat (construcció de museus d'art contemporani, compra d'obres per a llocs públics, finançament d'exposicions...). I no tothom està d'acord amb aquests inversions.

Per què l'art contemporani està sempre immers en la polèmica? Quins són, segons els seus detractors, els agents responsables de la situació actual? Algunes respostes que se solen donar:

- L'Estat (i les diverses administracions) que subvenciona un art "oficial" rebel a les normes i valors socials comuns.
- El mercat, que es comporta i especula amb l'art com ho fa amb qualsevol altre producte.
- Els artistes, que amb el seu oportunisme només cerquen augmentar la seva cotització.
- Els crítics d'art, complaents i timorats, que amb el seu llenguatge críptic sembla que amaguen la seva pròpia incomprensió.
- La renúncia a l'ofici, a la tècnica, al saber fer: tothom pot ser artista.
- Els mitjans de comunicació que, per l'audiència, només parlen de sensacionalismes.

- Marcel Duchamp, el gran iniciador de la idea que “qualsevol cosa” pot ser art.



## 1. El concepte d'art contemporani

*Art contemporani, art actual, art viu, escena emergent, art d'avui...* La multiplicitat de termes utilitzats per a designar l'art realitzat pels artistes del nostre temps només crea confusió. De fet, **sembla que tot el que envolta l'art contemporani flirteja amb la idea de confusió.**

- **Confusió del públic**, com ho palesen els testimonis i els escàndols provocats per la instal·lació de les columnes de Buren al pati del Palau Reial de París el 1986, l'exposició "Sensation" del 1997 o "Presumés innocents" del 2000...
- **Confusió de les referències artístiques**, amb la proliferació de formes i pràctiques que menen a un problema de delimitació de les fronteres. Fotografies, *performances*, art digital, disseny, instal·lacions, vídeo, etc., han envaït l'art, de manera que el mateix tipus de fotografia pot sortir al *Paris Match* o estar penjada en una galeria d'avantguarda, o bé podem trobar a la sortida del metro un artista reconegut de l'estètica relacional distribuïnt "petits fulls de mà humanistes hermètics que cerquen relativitzar la comunicació en el torrent humà anònim de la gran ciutat [...] al costat d'un subsaharià que distribueix fullets de propaganda per a consultar un encanteri i aconseguir l'amor, la riquesa o poders màgics" (Michaud). I un és art i l'altre no.
- **Confusió de les referències econòmiques**, com a conseqüència de l'especulació.

Per exemple, *La nona ora*, de Maurizio Cattelan, que representa el papa aixafat per un meteorit que ha travessat la cúpula de vidre. El títol fa referència a l'hora de la mort de Crist a la creu, l'hora novena segons la teologia cristiana.



Maurizio Cattelan: *La Nona Ora*, 1999. Instal·lació. Cera, vestuari, resina de polièster amb llimadures metàl·liques, roca volcànica, moqueta, vidres. Dimensions variables (figura humana més gran que el natural). Venuda per Christie's Nova York el maig del 2001 per 886.000 dòlars, i per Phillips el novembre del 2004 per 2.700.000 dòlars.

### Referència bibliogràfica

Yves Michaud (2003). *L'Art à l'état gazeux* (pàg. 44-45). París: Stock.

- **Confusió de les fronteres geogràfiques:** el 2009 el responsable del Departament d'Art Contemporani de Sotheby's, societat de capital americà, era alemany, i el de Christie's, societat britànica dominada per capitals francesos, era americà. Fires i biennals es multipliquen arreu del món. El 1999, a la Biennial de Venècia, un terç dels artistes eren xinesos. Al marge d'aquest multiculturalisme, els artistes més presents al mercat, sigui quina sigui la seva nacionalitat, són representats majoritàriament per galeries americanes, angleses o alemanyes (Bellet).
- **Confusió de rols:** l'artista pot esdevenir empresari; els crítics, curadors; els marxants, comissaris; el curador, venedor; les cases de subhastes organitzen exposicions no mercantils en els seus locals; les fires d'art contemporani esdevenen biennals, i confien la gestió d'espais dedicats a obres monumentals a curadors d'exposicions; els grans col·leccionistes funden els seus propis museus; els propietaris de les cases de subhastes són membres dels patronats dels museus...

#### Referència bibliogràfica

H. Bellet (2003). "Jet-set artistes. Artistes, collectionneurs, marchands tournent autour du monde". *Passages* (vol. 35, pàg. 2-7).

Com podem desembrollar aquesta troca?

Una particularitat de l'art contemporani, en relació amb l'art antic i modern, a més del fet que l'oferta no està tancada, és la **incertesa pel que fa a la seva qualitat**. Per a l'art antic i modern hi ha una certa jerarquia de valors que permeten establir que una obra és bona o dolenta. En canvi, per a l'art contemporani, la incertesa és el que predomina. Malgrat tot, es poden trobar criteris d'avaluació de la qualitat de les obres d'art contemporani?

Partirem de la idea que la qualitat de les obres d'art contemporani depèn de com es difonen a les xarxes comercials i no comercials de l'art.

L'expressió **art contemporani** és un terme comodí, monopolitzat per les arts visuals des de fa uns vint anys, que es prefereix a *avantguarda* (massa especialitzat i concretat a la primera meitat del segle XX), a *art viu* (massa de museu d'història natural) i a *art actual* (massa temporal i centrat al present, cosa que dificulta un nom per a una etapa posterior).

El concepte art contemporani (malgrat que tot art ha estat contemporani de la seva època) és prou vague per a poder aplegar un seguit d'obres que **no mostren cap unitat d'estil, de forma o de producció**. Mestissatge de gèneres, mescla de fórmules, multiplicació de procediments, diversitat d'intervencions, donen a l'art contemporani una infinitat de possibilitats. Materials variats, components heterogenis, tècniques mixtes o elements dispars generen malestar al nostre esperit de síntesi, a la nostra lògica cartesiana, a la nostra forma tradicional de mirar l'art.

L'art contemporani inventa pràctiques, explora territoris nous o refà fórmules ja experimentades. Es reinventa permanentment. I d'aquí la dificultat de definir-lo, caracteritzar-lo i establir-ne un cànon.



Sherrie Levine: *Font (Buddah)*, 1996. Buidat en bronze. 31 × 43,2 × 40,6 cm. Venut el maig del 2009 per Phillips de Pury & Company per 446.500 dòlars.

L'artista contemporani redefineix les evidències, respon a expectatives inexpressades, pertorba les convencions, desplaça els punts de vista. Les obres qualificades d'*art contemporani* posen a prova la noció de bon o mal gust, la idea de bellesa i de lletjor, el principi de raresa i de perennitat, les nocions d'originalitat i d'avantguarda.



Zeng Fanzhi: *Little boy*, 2006. Oli sobre tela. 180 × 280 cm. Venut el maig del 2009 per Phillips de Pury & Company per 446.500 dòlars.

Parlar d'art contemporani no és només parlar d'art actual sinó d'una reinvençió de l'art.

L'art contemporani és, per definició, emergent, encara no històric. Per això la seva anàlisi la fan els crítics, els curadors, els artistes... atès que poden especular amb llibertat sobre una activitat que eludeix tota definició. És massa plural per a ser historiat. Però no podem deixar d'intentar comprendre la seqüència històrica de l'art contemporani.

### Lectures recomanades

**Julian Stallabrass** (2005). *Art incorporated: The Store of contemporary art*. Oxford: Oxford University Press.

**Isabel Graw** (2010). *High Price*. Berlín: Sternberg Press.

**Martha Buskirk** (2005). *The Contingent Object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

**Julieta Aranda; Brian Kuan Word; Anton Vidokle (editors)** (2009). "What is Contemporary Art". *e-flux*. En línia a: <http://e-flux.com/journal/view/96>.

**Isabelle Graw i altres** (2009, juny). "13 Theses on contemporary Art". *Texte zur Kunst* (vol. 19, núm. 74, pàg. 90-135).

**Hal Foster i altres** (2009). "A Questionnaire on 'The Contemporary'". *October* (130, pàg. 3-24).

La pregunta que ens fem d'entrada és la següent: **què significa avui art contemporani?** És un nou tipus de producció artística? És una nova manera de contemplar-la per part de l'espectador? Cal estudiar nous tipus de mecenatge, o d'exposició i distribució?

Uns suggereixen que el contemporani es refereix a l'inici d'una nova i homogènia onada caracteritzada per un present atemporal, un moment en el qual la promesa moderna del progrés es veu suplantada pels horitzons del capitalisme i l'expansió imperial. Altres el veuen com la reconfiguració de la cultura que segueix al final d'una època dels tres mons: capitalisme, comunisme, postcolonial. Altres afirmen que l'art contemporani s'ha de considerar un símptoma de les reaccions i les definicions ampliades de l'art posades en marxa per la "constel·lació postcolonial" (Enwezor).

Ens interessa, doncs, **trobar els elements del passat en la construcció de l'art contemporani**. És *art contemporani* el nom que s'ha donat al període de la història de l'art que ha succeït al modernisme? O és un tipus de modernisme que ha sobreviscut a la seva època?

"El modernisme és la nostra Antiguitat, és una ruïna, la lògica de l'arquitectura de la qual ja no captem ni remotament."

T. J. Clark (2001). *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (pàg. 1-14). New Haven (Connecticut): Yale University Press.

### Referència bibliogràfica

**Okwui Enwezor** (2003). "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition". *Research in African Literatures* (vol. 34, núm. 4, pàg. 57-82, especialment 77).



Rudolf Stingel: *Untitled*, 2007. Oli i esmalt sobre tela. 335,5 × 268,5 cm. Venut el maig del 2009 per Phillips de Pury & Company per 601.250 dòlars.

### 1.1. Els límits cronològics

Fa uns vint anys, els museus situaven la frontera entre art modern i art contemporani entorn del 1950; la postguerra havia modificat considerablement el fet artístic. L'arribada a l'escena internacional de les grans teles americanes de l'expressionisme abstracte, presentades com a capdavanteres del món lliure, situava Nova York a la primera fila. És, doncs, a l'altra banda de l'Atlàntic on els moviments i les tendències naixien i se succeïen, on les grans cases de subhastes, Sotheby's i Christie's, feien i desfeien les cotitzacions internacionals.



Richard Prince: *Untitled (Upstate)*, 2007. Bronze. Taula: 209,6 × 148 × 72,4 cm. Cistella: 360,7 × 121,2 × 78,7 cm. Venut el maig del 2009 per Christie's Nova York per 1.082.500 dòlars.

Des de fa una quinzena d'anys, els responsables dels departaments d'art contemporani dels museus han reconsiderat aquesta data de 1950, i han optat per **fer començar l'art contemporani pels volts del 1970**. Les raons poden ser que, a l'acabament dels anys seixanta, l'art va conèixer profundes transformacions estètiques. Les obres canvien significativament d'aspecte: peribles o desestructurades, necessiten noves maneres de conservació i de presentació. D'altra banda, el mercat s'organitza entorn d'una xarxa internacional que, de mica en mica, anirà imposant les seves eleccions.

**L'abans i el després del 1968** es caracteritzen per una inflació frenètica de moviments artístics que s'encadenen, es contradiuen o es complementen, però que comparteixen un mateix objectiu: revolucionar les pràctiques, transgredir les regles, canviar la mirada, reconsiderar la realitat, distanciar-se del sistema. Els artistes es revolten a la seva manera creant, per exemple, accions efímeres, obres fràgils, intervencions dins els murs de les galeries. Els *happenings*, les *performances*, el *body art* (art corporal), el *land art* (art natura), l'*arte povera* (art pobre), l'art conceptual, etc., proposen alternatives originals al circuit comercial taller-galeria-museu. Fou llavors quan documents, arxius, cintes, fotografies van donar testimoni d'accions o intervencions artístiques cada cop més immaterials, esdeveniments anònims, fugaçs, de vegades imperceptibles. L'empremta, la traça, l'índex, el signe reemplacen l'obra. El lema de l'època: dessacralitzar l'obra apropant l'art a la vida. Se celebra la banalitat del que és quotidià: "L'art és allò que torna a la vida més interessant que l'art" (Filliou, Donguy, Martel).

A partir del **1980**, el mite de la nit prerevolucionària es difumina, la fugida cap endavant es queda sense alè. L'artista postmodern marca una pausa, construeix el nou amb el vell. Cerca en altres disciplines, en altres categories, comportaments, tècniques, funcionaments originals. Manlleva de l'univers de la publicitat, de la moda, dels mitjans de comunicació una lleugeresa cínica, una mica de glamur, el gust pels estereotips. Passa indiferentment d'un gènere artístic a un altre (nomadisme): fa tan aviat pintures com dibuixos, instal·lacions com *performances* i vídeos. Aquest alliberament de les disciplines s'aplica tant a les escoles com als moviments i als estils.

Els **anys noranta** confirmen aquesta presència obsessiva de la imatge. Paral·lelament a les instal·lacions, està en primer pla gràcies a la fotografia i a la imatge en moviment (cintes de vídeo, projecció mural o instal·lació multimèdia). A més, i com a conseqüència directa de la globalització, l'escena internacional s'amplia: des de fa una quinzena d'anys, els museus d'art contemporani acullen obres vingudes de nous indrets geogràfics i assistim a l'emergència de l'art rus, coreà, africà, xinès, brasiler...

#### Lectures recomanades

**Robert Filliou, Jacques Donguy, Richard Martel** (2003). *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*. Quebec: Intervention.

Vegeu també:

**Silvie Jouval i altres** (2003). *Robert Filliou: genio sin talento*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

## 1.2. La irrupció del digital

Avui en dia, el taller d'un artista pot semblar un laboratori en el qual els pinzells i els llapis han desaparegut. El pas de l'analògic al digital està afectant tots els àmbits de la creació cultural (disseny, realització, distribució, recepció) i, en particular, el món de l'art. En els nostres dies, l'art ha canviat la seva funció específica. Les funcions tradicionals que se li atribuïen –intuïció, revelació, catarsi, expressió, representació...– són exercides actualment amb una eficàcia molt superior pel cinema, la televisió i la publicitat.

L'art, per tant, s'ha de replantejar la seva funció, problemàtica i sistema de representació. La significació social i el paper de l'art s'han de cercar, ara, en el **procés de comunicació**, que consisteix a memoritzar, processar i transmetre informacions.

Els artistes digitals han reemplaçat els pots de pintura, els pinzells i les emprimes per l'ordinador, el Flash, el Director o el Java, i han entrat a formar part de la comunitat d'usuaris dels programaris. Aquest ús de les tècniques digitals es justifica perquè els artistes consideren que cal utilitzar les tècniques que són contemporànies del pensament sobre el qual es vol actuar. Per a parlar de l'ara i de l'aquí cal fer servir les tècniques de l'ara i de l'aquí; si l'artista fa servir tècniques del passat, li caldrà dir moltes coses per a poder parlar amb la mateixa profunditat i la mateixa complexitat. És més simple, doncs, servir-se del que es té, de les tècniques que hi ha, perquè vehiculen una gran part del present, ja que són filles d'aquest present. D'aquesta manera, la **tècnica apropiada** esdevé més que una simple eina, una simple moda: **esdevé una part integrant i significativa de l'obra**.

Però aquesta necessitat de fer servir les tècniques més recents és paradoxal, perquè les tecnologies estan sotmeses a la dependència de les invencions, de la cursa tecnològica i, alhora, s'espera una mena d'estabilització d'aquestes tècniques sota la forma d'estàndards. La informàtica ofereix programaris complexos. D'una banda, el que s'anomena *hipermèdia* consisteix en l'ordenament d'un estoc d'informacions i, de l'altra, la imatge de síntesi depèn, des del seu origen, transformació i comportament, d'un conjunt de lleis codificades per la informàtica. Haurem de parlar del programari com a l'obra d'art?

El digital és un mitjà d'un potencial que sembla il·limitat: la possibilitat que s'ofereix a l'artista de combinar sense esforç imatges, textos i sons en el si de l'espai-memòria desproveït de fregament i de gravetat de l'ordinador, li dóna una llibertat de creació fins ara inconcebible. L'aparició de la tecnologia digital està a l'origen d'una evolució fonamental en matèria de creació i de percepció d'imatges: ara és possible, a partir de nombres binaris, elaborar una



imatge susceptible de manipulacions mai realitzades abans. Gràcies a aquesta nova tecnologia, els artistes d'avui poden inventar no només noves formes de **reproducció**, sinó també de **producció**.



Theo Watson: *Funky Forest system test*, 2007.

El digital confereix a la imatge una nova facultat: una **mal-leabilitat infinita**. Fins fa poc, la informació visual romania estàtica en el sentit que, malgrat les possibilitats ofertes pel muntatge cinematogràfic, la imatge era fixa. Per contra, **des que la imatge s'ha traduït al llenguatge digital, pot ser modificada fins als elements més petits; ha esdevingut informació, i tota informació es presta a manipulació**. Per primer cop en la història, la imatge s'ha convertit en un sistema dinàmic.

Encara que el públic continua estant educat perceptivament per imatges (imatges simples o imatges-textos i imatges-sons de la fotografia, del cinema i de la televisió) i per mitjans de comunicació encara sotmesos a un ordre contra el qual s'han revoltat generacions d'artistes –situació que ha comportat el divorci del gran públic i de l'art–, l'extensió del digital, sobretot a partir dels anys vuitanta, introdueix canvis qualitius cada cop més importants en les relacions d'aquest públic amb la informació visual, sonora i textual. Perquè, una de les característiques revolucionàries del digital és **associar l'usuari al funcionament de la màquina** i establir entre ells un bucle retroactiu curt i ràpid.

L'ordinador permet a l'usuari interactuar amb les dades visuals, sonores i textuals, que li són comunicades. Esdevenint **interactius**, els mitjans canvien de naturalesa. Una imatge interactiva, encara que estigui generada per un aparell òptic (fotografia, cinema, televisió), no té el mateix efecte de sentit que una imatge tradicional amb la qual no és possible cap interacció. Se'n desprèn que el públic, necessàriament associat a la producció i fins i tot a la distribució de la informació en el mode interactiu, fa la mateixa experiència tecnoestèsica que el que és a l'origen del que s'anomena el *missatge*, en el cas de la comunicació, o de l'obra, en el cas de l'art. L'autor i el públic comparteixen la mateixa lògica comunicacional, la mateixa voluntat d'encreuament, de responsabilitat



reivindicada en l'elaboració i la circulació de la informació, el mateix espai sensible (el de les interfícies) i la mateixa temporalitat. Artista i públic estan comminats a compartir el mateix temps.

En el camp de la imatge, el digital introdueix un altre canvi: **trenca les relacions que lliguen la imatge, l'objecte i el subjecte**. La imatge digital no és ja una projecció òptica de l'objecte que s'interposa entre aquest objecte i el subjecte, i els manté a distància l'un de l'altre, fonamentant el seu estatut. La imatge no conserva cap lligam físic ni energètic amb el real, és l'expressió d'un llenguatge específic, el llenguatge dels programes informàtics nodrits d'algoritmes i de càlculs. Mentre que la interactivitat la fa dependent de les reaccions de l'espectador. Les tècniques de síntesi no proposen del real una representació més o menys semblant, sinó una **simulació**.

Simulació i interactivitat estan vinculades. Se simula per a interactuar. El digital introdueix un nou ordre visual, al mateix temps que procura a l'artista materials i eines que alteren profundament la seva relació amb la realitat. Els materials i les eines de la simulació no són ja les del món real. L'artista no treballa amb la matèria, ni amb l'energia, sinó amb símbols, amb informació. I processa la informació amb aquestes tecnologies perquè li són necessàries per a instaurar un vertader diàleg amb el món contemporani, de manera que, tot sovint, deixen de ser eines per a esdevenir subjecte o, fins i tot, objecte de l'obra.



Leonardo Betty: *IF SHINES @*. Festival of Creativity 08, Florència, 2008.

L'artista construeix el seu llenguatge dialogant amb la màquina. Esdevé el seu soci, la seva font d'inspiració, el seu model i, sovint, fins i tot el seu tema de recerca artística. A l'era de la informació, l'activitat artística, com qualsevol altra, s'ha d'ajustar a la mobilitat, a l'intercanvi, al flux d'informacions. I les imatges digitals tenen l'avantatge d'estar arreu al mateix temps; per això està emergint un art que comença a ser concebut, especialment, per a circular per les xarxes.

### 1.3. Globalització i neoliberalisme

Els anys posteriors a 1989 han estat testimoni de l'aparició d'un nou període històric. No només ha tingut lloc l'ensulsiada de la Unió Soviètica i els seus estats satèl·lit i l'anunci de l'era de la globalització, sinó que tecnològicament ha tingut lloc la plena integració de la tecnologia electrònica i digital, i en l'economia ha esdevingut hegemònic el neoliberalisme, amb el seu propòsit d'introduir tota acció humana en l'àmbit del mercat.

Dins del context de les arts, el nou període s'ha donat a conèixer com *el contemporani*. Als anys 1989, 1990 i 1991 varen coincidir diversos factors que donaren com a resultat **un moviment que va reconfigurar** d'una manera significativa **la manera en què l'art s'adreça a l'espectador**; de fet, està construint l'espectador d'una manera nova.

El que és contemporani va de la mà de la globalització i el neoliberalisme (Harvey). Pensar el que és contemporani com un període fa possible establir connexions entre esdeveniments que s'estan desenvolupant en aquest moment. El primer és la **globalització**. Tot i que la modernitat i el capitalisme sempre han estat de naturalesa global en molts aspectes, l'aparició d'aquest concepte en aquest moment indica l'inici d'una consciència dels canvis en el nostre món que tornen obsoletes moltes de les antigues conceptualitzacions.

“Sota les poderoses explicacions de la globalització com a procés hi ha subjacent el reconeixement d'una transició històrica, de la globalització, que seria el nom del final no de la història sinó del moment històric d'aquesta època dels tres mons.”

Michael Denning (2004). *Culture in the Age of Three Worlds* (pàg. 11). Nova York: Verso.

El que els tres mons compartien era un compromís amb la secularització, la planificació, la igualtat de drets, l'educació i la modernització. Parlar de *globalització* és dir que aquests mons i els seus ideals no només han fracassat sinó que han desaparegut. La globalització significa que el món està ara més connectat que mai, és, doncs, un intent de posar nom al present.

La globalització adopta diverses formes en el context del món de l'art. Unes són les representacions temàtiques o iconogràfiques de la integració global en un conjunt heterogeni d'obres.

El ventall d'exemples inclouria, entre altres, *Fish Story* (1989-1995) d'Allan Sekula, una exploració global dels ports i la indústria naviliera a l'acabament del segle XX, *Black Sea Files* (2005), d'Ursula Biemann, que estudia la geopolítica del petroli, i *Shoes for Europe* (2002), que documenta el costós procés d'adequació del calibre de les rodes que s'utilitzen a l'Extrem Orient i Orient Mitjà als models europeus i occidentals.

Una altra forma que adopta la globalització en el món de l'art és la proliferació de grans exposicions globals en contextos temporals (és a dir, les bienals, triennals, Documentas, fires d'art...). Gràcies al fet que la premsa comenta àmpliament aquests esdeveniments, l'impacte del model de discurs que proposen ha estat enorme, no només en l'exposició artística, sinó també en la

#### Referències bibliogràfiques

David Harvey (2004). *El Nuevo imperialismo*. Tres Cantos: Akal (Col·l. "Cuestiones de Antagonismo", 26).

David Harvey (2004). *Breve historia del neoliberalismo*. Tres Cantos: Akal (Col·l. "Cuestiones de Antagonismo", 49).

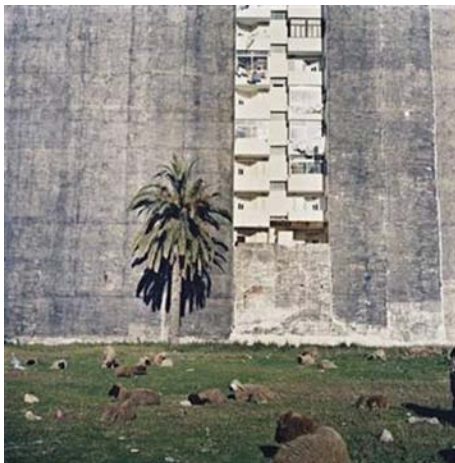
producció i la distribució. Algunes d'aquestes mostres pretenen difondre l'art occidental (Xangai o Istanbul), altres (l'Havana, Dakar, el Caire) intenten crear un pol alternatiu. A més, l'economia neoliberal de la globalització s'ha vist acompanyada de noves pràctiques en el col·leccionisme. No existeix ja el col·leccionista exquisit que cerca el capital cultural, i molt menys l'expert en el primer art modern; **el que predomina avui en dia en el col·leccionisme són les compres per pura especulació.**

Una altra forma que adopta la globalització en l'art és l'aparició explosiva de pràctiques artístiques antiglobalització.

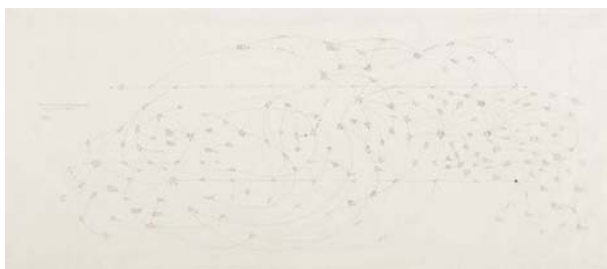
En són exemples des dels vídeos i quadres de Khaled Hafez, que critiquen l'estupiditzant uniformitat de la globalització artística, fins a les fotografies d'Yto Barrada, que criden l'atenció sobre la territorialització real, física, del poder global en llocs específics. O des dels projectes de mitjans estratègics del Bureau d'Études, que combinen un tractament artístic de la informació amb la política, fins als elaborats dibuixos de Mark Lombardi, que descriuen les relacions globals de les empreses més grans del món.



Khaled Hafez: *Sekhmet of Gemmanism*, 2008. Acrílic, llapis, fotocòpia i collage sobre tela, 140 × 200 cm. Venut per Christie's Dubai l'abril del 2009 per 18.750 dòlars.



Yto Barrada: *Vacant Plot, Tangier*, 2001. Fotografia, impressió a color, 59,7 × 59,7 cm. Venuda per Phillips de Pury & Company Londres el maig del 2009 per 5.625 lliures esterlines.



Mark Lombardi: *Banca Nazionale del Lavoro, Reagan, Bush, Thatcher and the Arming of Iraq*, c. 1979-1990, 2a. versió. Grafit sobre paper, 61,3 × 136,8 cm. Venut per Phillips de Pury & Company el 2009 per 52.500 dòlars.

Exemples d'art que criden l'atenció sobre les nombroses barreres geopolítiques que existeixen encara a l'era de la globalització es troben en el vídeo assaig d'Ursula Biemann, *Performing the Border* (1999), situat a Ciudad Juárez, on les multinacionals nord-americanes munten equips electrònics i digitals; o *The Strait Project: A Life Full of Holes*, 1998-2004, d'Yto Barrada, Colònia, *Schaden*, 2005, que estudia el molt patrullat estret de Gibraltar, o encara *Where We Come From* (2003), d'Emily Jacir, sobre les abundants restriccions de la banca occidental.

El contemporani és testimoni de l'aparició, també, d'un nou imaginari tecnològic, que deriva de la inesperada i no regulada expansió global de les TIC. Els objectes artístics tecnològics han substituït cada cop més els tangibles en les galeries i museus, que han contemplat un sorgiment d'híbrids *high-tech* de tot tipus, des de la fotografia digital fins a les instal·lacions de vídeo i cinema, o les interactives digitals. La imatge ha substituït l'objecte com a interès central de la producció i l'anàlisi artístiques. L'ascens dels estudis visuals és un símptoma d'aquesta preeminència de la imatge. L'imaginari d'aquest pas de l'analògic al digital ha portat un seguit d'efectes impredecibles, com ara la proliferació d'obres d'art que utilitzen la ficció i l'animació per a narrar els fets, com dient que el que és real ha de ser ficcionat per a poder ser pensat, que el que és real és tan desconcertant que és més fàcil entendre'l mitjançant l'analogia.

En són exemples les instal·lacions cinematogràfiques de William Kentridge –*Felix in Exile*, 1994; *History of the Main Complaint*, 1996–, o les de l'Atlas Group Project de Walid Raad –*Hostage: The Bachar Tapes*, 2000).

**L'art contemporani reconfigura la idea d'avantguarda.** La tesi de Peter Bürger que l'avantguarda que cal defensar és la que intenta reconnectar les pràctiques artístiques amb el món de la vida per a transformar aquestes últimes, gravita sobre molts dels debats recents. Uns, tanmateix, com Okwui Enwezor, consideren que el llegat avantguardista “contribueix molt poc a construir un espai de reflexió que pugui comprendre noves relacions de la modernitat artística que no estiguin basades en una visió eurocèntrica”. Altres suggereixen que la promesa avantguardista d'igualtat estètica ha ressorgit en forma d'una “estètica relacional” (Bourriaud) per part d'artistes que treballen amb les interaccions socials, obres que comprometen i que neixen de comunitats socials. Altres, com Jacques Rancière, ja no posen l'accent en la recerca de ruptura, del que és nou, del progrés, sinó en la idea que l'avantguarda anticipa estèticament el futur en actualitzar “formes sensibles i estructures materials d'una vida futura”. Aquestes noves idees de l'avantguarda van acompanyades d'un

ressorgir de la preocupació pels conceptes d'utopia, comunitat, col·laboració, participació i govern responsable, en tots els quals està subjacent un desig de canvi.

### Referències bibliogràfiques

**Peter Bürger** (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península (Col·l. "Historia, Ciencia, Sociedad", 206).

**Okwui Enwezor** (2002). "The Black Box". *Documenta 11 Plattform 5: Ausstellung Katalog*. Ostfildern. Hatje Cantz Verlag (pàg. 47). En línia a: [http://www.hatjecantz.de/leseproben/3775790861\\_06.pdf](http://www.hatjecantz.de/leseproben/3775790861_06.pdf).

**Nicolas Bourriaud** (2006). *Estética relacional*. Buenos aires: Ed. Adriana Hidalgo.

**Jacques Rancière** (2004). "The Distribution of the Sensible". A: Jacques Rancière, Gabriel Rockhill. *The Politics of Aesthetics* (pàg. 29). Londres: Continuum.

El contemporani també comporta una **nova construcció de l'espectador**. Un artista com Jeff Wall, que afirma, per exemple, que "el significat quasi està mancat d'importància" i que "no fa falta que entenguem l'art, n'hi ha prou a experimentar-lo plenament", està valorant el **sentiment** i l'**experiència** més que interpretant un significat o fonamentant i entenent contextualment l'obra i les seves condicions de possibilitat.

Aquest pas del que és cognitiu al que és afectiu qüestiona alguns dels assoliments intel·lectuals recents com la construcció social de la subjectivitat i també l'hermenèutica com a mètode de la història de l'art.



Jeff Wall: *Dead Troops Talk* (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992. Transparència retroil·luminada. 230 x 420 cm. Venuda per Christie's Nova York el 2012 per 3.666.500 dòlars.

## 1.4. De què parlem quan parlem d'art contemporani

A les classes d'art contemporani una de les preguntes que primer sorgeixen és: "Què defineix l'art contemporani?". En realitat, aquí es plantegen dos interrogants: **Què és contemporani** i **què és art**. La primera pregunta és molt més simple, però tot i així, manca un consens general.

### Referència bibliogràfica

**Jeff Wall** (2005). "Artist's Talk". En línia a: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>.



Una de les millors obres en aquest àmbit, *Contemporary Art*, de Brandon Taylor, porta el subtítol d'*Art Since 1970*. Aquesta és també la definició utilitzada per Christie's, que situa les obres de les dècades del 1950 i 1960 dins de la "venda del segle XX". Sotheby's defineix com a "primera etapa de l'art contemporani" les obres creades entre 1945 i 1970, i a partir del 1970 s'hi refereix com a "art contemporani recent". L'etiqueta d'"Antics Mestres" fa referència a l'art del segle XIX o anterior. "Art modern" comprèn el segle XX fins al 1970 i inclou l'expressionisme abstracte i el *pop art*. L'art impressionista se superposa en els segles XIX i XX, i se subhasta com una categoria a part o com a "art impressionista i modern".

Una altra definició de l'art contemporani és la de "les obres d'art produïdes per artistes que encara són vius", però això exclou molts artistes morts les obres dels quals es venen com a contemporànies: Andy Warhol, Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Roy Lichtenstein, Donald Judd, Yves Klein, Jean-Michel Basquiat...

La definició més clara és que l'art contemporani és el que es ven a les principals cases de subhastes en les seves vendes d'art contemporani. Però fins i tot això és delicat: Sotheby's denomina a les seves vendes *art contemporani* mentre que Christie's utilitza la nomenclatura més àmplia d'*art contemporani i de postguerra*, sense especificar quines obres pertanyen a cada categoria. Christie's actua d'aquesta manera perquè la seva categorització depèn de l'obra més que de la data. L'obra més abstracta de Gerhard Richter és contemporània i les seves últimes obres fotorealistes són modernes i impressionistes. Això reflecteix la idea que les obres artístiques contemporànies són més avantguardistes que les produïdes pels artistes tradicionals.



Jeff Koons: *Baroque egg with bow (Turquoise/Magenta) (Ou barroc amb llaçada)*, 1994-2008. Acer inoxidable amb revestiment de color transparent, 212,1 × 196,9 × 152,4 cm. Venut el maig del 2009 per Sotheby's Nova York per 5.458.500 dòlars.

Una definició funcional és que l'art contemporani no és un art tradicional i ha estat produït després del 1970, i que una important casa de subhastes ha ofert una obra o una altra de similar del mateix artista com a “contemporània”.

Des d'aquesta perspectiva hom sol referir-se, només, a obres en dues dimensions sobre tela o paper i a escultures. No s'inclouen muntatges de vídeo ni art interpretatiu, ni pel·lícules o fotografies, ni art industrial (rellotges, ventalls, parades d'autobusos), ni el cobriment d'edificis. Si es pot olorar o menjar, o encara es mou i respira, es podrà considerar art, però no se sol incloure en l'etiqueta de contemporani, perquè, amb l'excepció de la fotografia de Cindy Sherman i alguna altra, les principals cases de subhastes no les venen amb l'epígraf d'art contemporani.



Chris Ofili: *The holy virgin Mary*, 1996. Collage de paper, pintura a l'oli, resina de polièster i fem d'elefant sobre tela. 243,8 × 182,9 cm.

Ara bé, afirmar que gran part de l'art contemporani està format per obres de dues dimensions anomenades *quadres* no resulta gaire clar. Un *quadre* hauria de ser fàcil de definir; és el producte de materials similars a la pintura aplicats a una superfície plana. Però llavors, què hi ha d'una pintura produïda com un vídeo, una del tipus *collage*, un dibuix animat o un grafit?

Cy Twombly ha elaborat un quadre amb un llapis; Andy Warhol ha pintat amb orina; Robert Rauschenberg amb escombraries, i Chris Ofili amb bonyiga d'elefant. Ellsworth Kelly crea quadres en els quals la imatge és un color, i Damien Hirst introdueix pintura en un torn i produeix quadres de pintura centrifugada. Els quadres-carta de Christopher Wool contenen una sola paraula; en el cas d'un que es va subhastar a Christie's, Nova York, el novembre del 2005 per 1,24 milions de dòlars, les quinze lletres estergides i esmaltades en aliquid sobre alumini deien *Rundogrundogrun*.



Christopher Wool: *Untitled (W17) Rundogrundogrun*, 1990. Alquid i esmalt sobre alumini. 274 × 183 cm. Venuda per Christie's Nova York el novembre del 2005 per 1.248.000 dòlars.

Els temes de l'art i el disseny contemporanis moltes vegades se superposen.

Una bossa de Louis Vuitton és un disseny o una obra d'art? Entre tots dos hi ha moltes connexions. Bernard Arnault, propietari de Louis Vuitton Moët Hennessy (LVMH), el grup de productes de luxe més gran del món, és també el propietari de la casa de subhastes Christie's. LVMH té una galeria d'art al seu establiment principal dels Camps Elisis de París. Una de les primeres exposicions a l'Espace Culturel Louis Vuitton va consistir en nombroses fotografies de dones nues blanques i negres que formaven les lletres LV de Louis Vuitton. Una altra exposició va ser un vídeo de dones que posaven com si fossin bosses a les prestatgeries de l'establiment. La idea és "utilitzar l'art per a rejuvenir els dissenys de Vuitton i establir una relació entre la marca LV i l'art". Tant el Victoria and Albert Museum de Londres com el Museu Guggenheim de Nova York han exposat bosses de Louis Vuitton: en el V&A com a disseny, en el Guggenheim com a art.



Vanessa Beecroft: *Alphabet Concept*, gener del 2006.





Vanessa Beecroft: *VB 52.166.NT*, 2003. Fotografia. Impressió digital en color. 228 x 178 cm. Venuda l'octubre del 2010 per Christie's Londres per 88.511 dòlars.

L'art contemporani s'encavalca amb objectes quotidians, en especial quan la capacitat per a pintar o esculpir resulta supèrflua per a l'art conceptual.

El 2003, un estudiant de vint-i-cinc anys de la School of Visual Arts de Nova York anomenat Clinton Boisvert va rebre una petició per a crear un projecte d'una escultura que plasmés la forma en la qual l'emoció que desperta l'art impacta en la vida de les persones. Boisvert va crear tres dotzenes de caixes negres, cada una amb la paraula "Por" gravada. Quan acabava d'amagar l'última a les estacions de metro de la ciutat de Nova York va ser arrestat. Una dotzena d'estacions van ser precintades durant diverses hores mentre les patrulles de policia recuperaven les escultures. Boisvert va ser condemnat per imprudència temerària, però va obtenir un "excel·lent" en el seu projecte. El crític d'art del *New York Times*, Michael Kimmelman va comentar: "Aquest tipus d'art tan nefast hauria de ser un crim". Si les escoles i els crítics d'art no aconsegueixen posar-se d'acord sobre el mèrit d'una obra, no és estrany que els col·leccionistes no confiïn en el seu propi judici.



Clinton Boisvert: *Fear*, 2002. Tres dotzenes de caixes. Estacions de metro de Nova York.

**Qui legitima, i com ho fa, que una obra d'art formi part de l'art contemporani? Per mitjà de quins processos s'institucionalitzen aquestes obres? Howard Rutkowski, un antic especialista de Sotheby's i actual director de la casa de subhastes Bonhams de Londres, afirmava:**

“Mai no subestimi la inseguretats dels compradors respecte a l'art contemporani i com necessiten que algú els tranquil·litzi” (Thompson).

Aquesta és una veritat que tots els implicats en el negoci de l'art comprenen, encara que ningú no ho esmenti. La **inseguretats** no significa que els compradors d'art no siguin aptes. Simplement es refereix al fet que per als rics, el temps és el recurs més escàs. No estan disposats a invertir el temps necessari a educar-se prou per vèncer la seva inseguretats. De manera que, moltes vegades, la decisió de comprar una obra d'art contemporani no es basa només en l'art, sinó que va dirigida a minimitzar aquesta inseguretats.

La inseguretats és comprensible; aquest és un món en el qual fins i tot els conceptes més bàsics resulten evasius. La inseguretats dels col·leccionistes es reforça per la manera de descriure l'art contemporani. Els professionals de l'art parlen sobre l'art impressionista en termes d'audàcia, profunditat, ús de la llum, transparència i color. Per contra, es refereixen a les obres contemporànies, com el tauró de Damien Hirst o *Crackhead* de Terence Koh, parlant d'innovació, valor d'inversió i que l'artista és “avantguardista”, la qual cosa significa que un relatiu desconegut de sobte pot passar a estar molt sol·licitat a causa d'informacions orals.

Com que els col·leccionistes d'art no sempre entenen el codi de valors, és comprensible que no confiïn en el seu propi judici. Moltes vegades, el seu recurs és confiar en una **marca**.

Els col·leccionistes són clients habituals dels marxants de marca, liciten les cases de subhastes de marca i busquen artistes de marca. Fins que no s'aconsegueix una marca, no s'és ningú en el món de l'art contemporani.

El concepte de marca normalment es planteja en relació amb els productes de consum del tipus Coca-Cola o Nike. La marca atorga personalitat, distinció i valor a un producte o servei. També serveix per a evitar riscos i oferir confiança.

Un automòbil Mercedes ofereix la seguretats del prestigi. Prada ofereix la seguretats d'elegància i moda actual.

L'art de marca funciona de la mateixa manera. Els amics no s'ho podran creure quan els digui: “He pagat 5,6 milions de dòlars per aquesta estàtua de ceràmica”. Ningú no es mostra desdenyós quan se li diu: “Ho vaig comprar a Sotheby's”, “Ho vaig trobar a Gagosian” o “Aquest és el meu nou Jeff Koons”. La marca és el resultat final de les experiències que una companyia crea amb els seus clients i els mitjans de comunicació durant un llarg període de temps, a més d'un màrqueting i unes relacions públiques intel·ligents dirigides a crear i reforçar aquestes experiències.

### Referència bibliogràfica

Don Thompson (2010). *El tiburón de 12 millones de dolares* (2a. impr., pàg. 15). Barcelona. Ariel.

Les marques que triomfen produeixen un **valor de marca**, el sobrepreu que s'està disposat a pagar per un article de marca davant un producte genèric similar. El valor de marca és obvi quan comprem Coca-Cola en lloc de la marca blanca de cola al supermercat. El valor de marca també té un gran efecte sobre la determinació del preu de l'art.

L'elevat benefici que s'obté de les marques d'èxit es produeix en totes les indústries de creació.

Durant el 2006, dues de les pel·lícules més taquilleres eren *El codi da Vinci* de Dan Brown i *Missió Impossible III*. El que totes dues pel·lícules tenien en comú és que van obtenir crítiques dolentes tant dels fils argumentals com dels actors Tom Hanks i Tom Cruise. Un any abans, *La Passió de Crist*, de Mel Gibson, va tenir crítiques molt negatives que van aconseguir trencar els rècords de taquilla. La raó perquè els espectadors ignoressin aquestes crítiques va ser la participació en aquestes pel·lícules de, pel cap baix, un nom de marca: Brown, Hanks, Da Vinci, Cruise, *Missió impossible* o Crist. Totes elles són marques a les quals el públic respon.

En l'art contemporani, el **component principal del valor afegit** procedeix de les **cases de subhastes de marca, Christie's i Sotheby's**. Atorguen als postors amb un poder adquisitiu enorme unes connotacions d'estatus, qualitat i celebritat. La seva identitat de marca els distingeix, tant a ells com a les obres que venen, dels seus competidors. Què es pot esperar adquirir quan hom licita en una prestigiosa subhasta nocturna de Sotheby's? Un munt de coses: naturalment un quadre, però també es confia aconseguir que la gent l'ubiqui a un en una nova dimensió. Com ho va descriure Robert Lacey a la seva obra sobre Sotheby's, hom licita per la classe, per una validació del seu bon gust.

**MoMA, Guggenheim o Tate són marques de museus**. Gaudeixen d'un estatus molt diferent dels museus de Portsmouth o Cincinnati. Quan el MoMA exhibeix l'obra d'un artista, transmet una marca comunitària, i afegeix al treball de l'artista una brillantor que al món de l'art es denomina **procedència**. La marca MoMA ofereix una seguretat als compradors. Una obra d'art que s'hagi exhibit en alguna ocasió en el MoMA o que hagi format part d'alguna de les seves col·leccions, exigeix un preu superior a causa de la seva procedència.

Els **marxants d'art contemporani**, com **Gagosian** o **White Cube** de **Jay Jopling** a Londres, són **marques** respectades, que diferencien el seu art i els seus artistes dels d'altres centenars de galeries, igual que *El codi da Vinci* o *Missió Impossible* es diferencien d'altres pel·lícules. Uns quants **col·leccionistes**, com **Charles Saatchi**, i **artistes** com **Damien Hirst**, **Jeff Koons** i **Andy Warhol** també han obtingut l'estatus de **marques** reconegudes i respectades.

#### Referència bibliogràfica

Robert Lacey (1998).  
*Sotheby's: Bidding for Class*.  
Boston: Little Brown & Co.

La motivació que condueix el consumidor a licitar en una casa de subhastes de marca, a comprar a un marxant de marca o a decantar-se per obres que tenen el certificat d'haver-se exposat en un museu de marca, és la mateixa que impulsa la compra d'altres béns de consum de luxe.

Les dones compren una bossa de mà de Louis Vuitton per tot el que pot transmetre sobre elles. La bossa es reconeix fàcilment pel seu color marró, el seu elegant enribetat daurat de pell i el seu disseny en forma de floc de neu. Una dona que no tingui la seguretat absoluta que les seves amigues reconeixeran aquest simbolisme pot optar per una bossa amb "Louis Vuitton" escrita en lletres majúscules. Els homes compraran un rellotge Audemars Piguet amb els quatre discs inserits en l'esfera i corretja de pell de cocodríl encara que els seus amics no reconeixin el nom de la marca, ni ho preguntaran. Però l'experiència i la intuïció els diu que és una marca cara i consideren qui el porta una persona de riquesa i gustos independents. Una serigrafia de Warhol a la paret o una escultura de Brancusi al vestíbul d'una casa transmeten el mateix missatge.



Rellotge Audemars Piguet.

Les pràctiques del món de l'art canvien quan hi participa un personatge de marca. El preu que cobra un marxant per l'obra d'un artista nou es basa en la reputació de la galeria i en la mida de l'obra, més que en la seva qualitat. De fet, ningú no es refereix mai a un artista com a algú nou; se'ls denomina *emergents*, la qual cosa descriu d'on procedeix l'artista, però no cap a on es dirigeix. *Emergent* és un terme del món artístic que significa desconegut i, en un sentit relatiu, poc car.

L'obra d'un artista emergent que es ven per 4.000 lliures en una galeria qual-sevol es podria oferir per 12.000 lliures en una galeria de marca. Per estrany que sembli, és la marca del marxant i la substitució de l'elecció i el judici del marxant pel del col·leccionista allò que incrementa el seu valor. Els clients de Larry Gagosian poden substituir senzillament el judici de Gagosian o el de la seva galeria pel seu propi i comprar qualsevol cosa que estigui exposada –fins al punt de comprar per telèfon o per internet, sense haver vist ni tan sols la pintura personalment. La marca del marxant moltes vegades es converteix en un substitut del judici estètic i, sens dubte, actua com el seu reforç.

Quan un artista arriba a tenir una marca, el mercat tendeix a acceptar-lo com a legítim independentment de les obres que hagi exposat.

Pensem en l'atractiu d'una obra de l'artista conceptual japonès On Kawara, la sèrie del qual *Today* consisteix en una data pintada sobre la tela. La seva obra *OCT. 23, 1989* (només aquestes lletres i números, majúscules blanques sobre un fons negre, en pintura acrílica liquitex sobre tela, de 66 × 91 cm), es va vendre per 310.000 lliures el febrer del 2006, a

la casa de subhastes Christie's de Londres. Kawara pinta a mà i s'imposa com a limitació realitzar una obra completa en les vint-i-quatre hores que té el dia. Una pintura que no ha conclòs abans de la mitjanit es descarta, ja que ja no serà l'obra d'un sol dia. Les pintures sempre es fan el diumenge. Si Kawara es troba als Estats Units, la data comença amb el nom del mes en anglès, seguit del dia i l'any. Si pinta a Europa, el dia precedeix el mes. Si es troba en un país que no utilitza l'alfabet romà, escriu el mes en esperanto. Cada venda inclou la primera pàgina d'un diari d'aquesta data. El catàleg de Christie's va descriure l'obra de Kawara com "Una manifestació existencial, una prova de la vida".



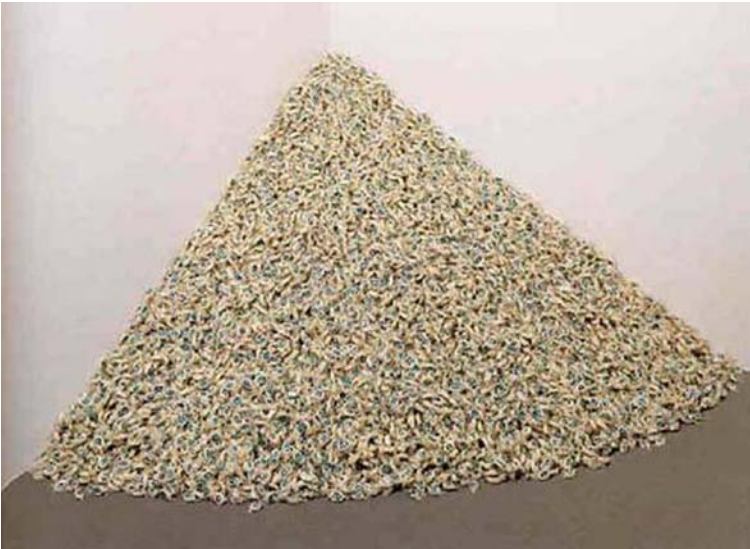
On Kawara: OCT. 23, 1989. 1989. Acrílic sobre tela. 66 x 91 cm. (L'obra *May 10, 1989* va ser venuda per Christie's Nova York el maig del 2010 per 170.000 dòlars.)

El factor raresa no existeix; Kawara elabora aquestes pintures des del 1966. Hi ha unes 2.000 pintures seves. Però Kawara és una marca i la seva marca és com un far per a tots els marxants d'art contemporani i tots els aspirants a artistes conceptuals.



Però fins i tot els amants de l'art que estan preparats per a acceptar com a legítima qualsevol cosa que un artista exposi, es van quedar perplexos davant d'una obra del 1991 de Félix González-Torres, subhastada per Sotheby's Nova York el novembre del 2000. González-Torres figura en diverses llistes de grans artistes de les dècades del 1980 i 1990; és un artista de marca inqüestionable. Va morir de sida el 1996 als trenta-vuit anys. L'obra sense títol, però a la qual s'al·ludeix com a *Lover boys*, consisteix en 160 kg de caramels blaus i blancs embolicats individualment. Pretesament apilats en una estructura triangular a la cantonada d'una habitació per a consum dels convidats, els caramels representen el cos del seu amant que es consumeix de sida. L'obra va ser classi-

ficada com a escultura, i l'entrada al catàleg la descriu com de "dimensions variables". El seu valor estimat era de 300.000-400.000 dòlars; es va vendre per 456.000 dòlars.



Félix González-Torres: *Untitled (Lover boys)*, 1991. 160 kg de caramels blaus i blancs.

El maig del 2003, Christie's va seguir l'exemple amb *Sense títol (Racó de galetes de la sort)* del mateix artista. Consistia en 10.000 petites galetes de la sort, descrites com una provisió interminable, també pretesament apilades en una cantonada, de dimensions variables, encara que aproximadament tenia 91 × 254 × 154 cm. El valor estimat era de 600.000-800.000 dòlars, el doble que els caramels blaus i blancs. No es va vendre, però va ser objecte d'una elevada licitació de 520.000 dòlars.



Félix González-Torres: *Untitled (Fortune Cookie Corner)*, 1990. Galetes de la sort. 91 × 254 × 154 cm.

Hi havia la preocupació de la facilitat amb què un col·leccionista podia falsificar una escultura de 160 kg de González-Torres amb una visita a un supermercat local. Per tal de solucionar aquest problema, una nota al catàleg de venda de la subhasta deia:

“La intenció de l'artista és que, a més de l'actual certificat d'autenticitat que acompanya l'obra, s'emeti un nou certificat d'autenticitat i propietat en el qual consti el nom del nou propietari.”

L'explicació d'una pàgina completa a tres columnes emesa per Sotheby's sobre la importància de l'escultura apel·lava a la seva legitimitat citant Nancy Spector, la qual havia escrit al catàleg del Guggenheim sobre González-Torres:

“L'elegància simple de la seva obra convida a la contemplació, i fins i tot al somieig. La provocació de l'obra rau en el seu caràcter de final obert, el seu rebuig d'imposar un significat tancat.”

Són aquest somieig i aquesta provocació els que el comprador espera que evitaran que els seus amics es quedin amb la boca oberta i que preguntin atònits: “Quant n'has pagat pels dolços?”.

Spector, que és comissària d'art contemporani en el Guggenheim de Nova York, va nomenar, en una decisió que va causar polèmica, González-Torres per representar els Estats Units en l'exposició d'art contemporani de la Biennial de Venècia del 2007, encara que se'n va sortir amb menys crítiques que si hagués nomenat un artista que no fos de marca. Una de les nombroses obres



de González-Torres que es van presentar en la Biennal va ser *Sense títol (Amèrica)*, una enorme escultura plana que ocupava tota una habitació, formada per trossos de regalèssia.



González-Torres: *Sense títol (Amèrica)*.

Una obra oferta en una prestigiosa subhasta nocturna de Christie's o Sotheby's recapta de mitjana un 20% més que la mateixa obra subhastada l'endemà en una venda diürna de menys prestigi. És la "venda nocturna" el que n'incrementa el valor.

La marca de l'artista també és important, pel fet que un artista de marca com Jeff Koons sembla capaç de vendre-ho pràcticament tot, i els seus col·leccionistes no tenen obstacles per a la seva revenda posterior en qualsevol subhasta nocturna.

Els termes del contracte canvien quan hi ha un participant de marca pel mig. Normalment un marxant o una casa de subhastes ofereix un contracte estàndard a l'artista o consignatari, en el qual la majoria de les condicions afavoreixen la institució. *Consignació* és un terme que es refereix a la transferència legal d'una propietat a la casa de subhastes perquè la vengui en nom del propietari. En una subhasta, els consignataris normalment paguen un percentatge del preu de venda com a comissió, i també se'ls demana que cobreixin els costos de l'assegurança o les fotografies. El consignatari d'un valuós picasso pot negociar la comissió del venedor –de vegades a zero– i també el paquet promocional i fins i tot la identitat del subhastador. Els artistes que han assolit un estatus de marca, com Damien Hirst o Jeff Koons, poden negociar comissions més baixes, la freqüència de les exposicions, els avantatges i fins i tot el pagament de "primes per firmar un contracte" amb el marxant.

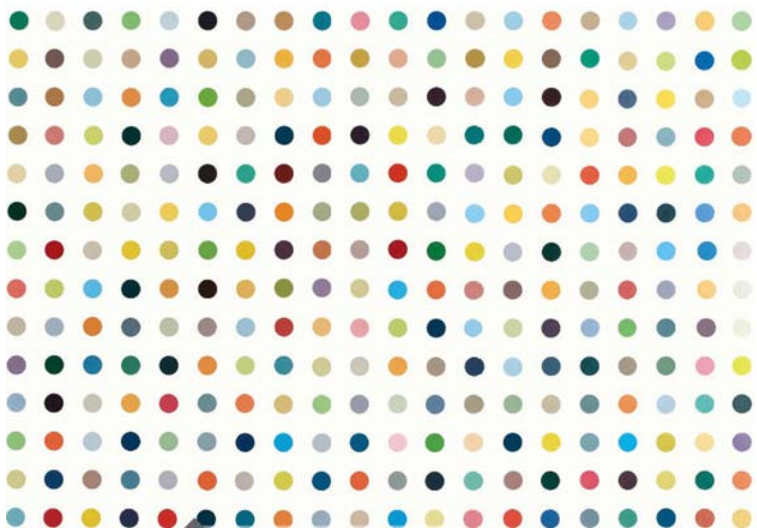
Als esglaons més alts del món de l'art els mateixos diners tenen molt poc significat, ja que tots en tenen molts. El que impressiona és la propietat d'una obra rara i valuosa, com *Bandera blanca* de Jasper Johns del 1958. La persona que la posseeix (actualment Michael Ovitiz, a Los Angeles) està per sobre de la massa del món de l'art, és intocable. El ric aspira a adquirir el que els economistes anomenen *béns posicionals*, coses que demostrin a la resta del món que són realment rics.





Jaspers Johns: *White Flag*, 1955. Encàustica, oli, paper de diari i carbonet sobre tela. 198,9 × 306,7 cm. Col·l. Michael Ovitz, Los Angeles.

No hi ha pràcticament res que es pugui comprar per un milió de lliures que generi tant estatus i reconeixement com una obra d'art contemporani de marca –a aquest preu, podria ser una obra de Hirst de dimensió mitjana. Fer ostentació d'un Lamborghini es consideraria una vulgaritat. Una casa de camp al sud de França és millor, però seria imprescindible que tingués una petita vinya i vistes al mar. Molta gent es pot permetre un petit iot. Tanmateix, **l'art dóna distinció**. Un enorme i apreciable quadre de punts de Damien Hirst a la paret del saló provoca un: “Oh!, això no és un hirst?”.



Damien Hirst: *Alphaprodine (detail)*, 1993. Esmalt domèstic sobre tela. 295 × 457 cm. Venut a Christie's Londres el juny del 2012 per 1.463.047 dòlars.

Nova York i Londres són els dos centres neuràlgics del mercat mundial d'art contemporani d'alta qualitat –i és aquí on les marques són més evidents i més importants. Per a la majoria de les categories artístiques, Nova York és més important que Londres, però quant a l'art contemporani, Londres ha millorat durant aquests darrers deu anys i mereix ser considerada com a igual. Els artistes més importants treballen en aquests centres, o als seus voltants, o els visiten amb freqüència. En aquestes ciutats es troben els principals marxants d'art i es publiquen les revistes d'art. Fins i tot els col·leccionistes més importants miren de visitar Nova York, Londres o totes dues ciutats una o dues vegades

l'any per a assistir a les subhastes i fires d'art, parlar amb altres participants del negoci i veure obres noves. **Nova York i Londres són marques** en elles mateixes. Tenir penjat a la paret de casa un quadre adquirit a Nova York és molt més prestigiós que tenir-ne un de comprat a Milwaukee.

Les **prestigioses vendes nocturnes** a les cases de subhastes Christie's i Sotheby's constitueixen una de les **últimes formes de marca al món de l'art contemporani** i, sens dubte, la de més interès periodístic.

Es pot qualificar de contemporània, doncs, una tendència o una obra que no correspongui a cap moviment o corrent degudament catalogats en la història de l'art modern.

Les obres anteriors a la dècada dels seixanta poques vegades troben un lloc en els espais consagrats a l'art contemporani.

La renovació, l'apropiació, la hibridació, el mestissatge de materials, formes, estils i procediments –lliurement utilitzats, sense cap preocupació per la jerarquització– exerceixen un paper essencial en aquesta “contemporaneïtat”. Es podria esmentar, també, la recerca de novetat, del que és imprevist, inèdit, incongruent. La intenció de provocar, xocar, transgredir, heretada dels moviments avantguardistes, perdura i, de vegades, s'exacerba, segurament a risc de cansar el públic amb accions sistemàtiques i repetitives. El reconeixement en l'àmbit internacional també esdevé primordial.

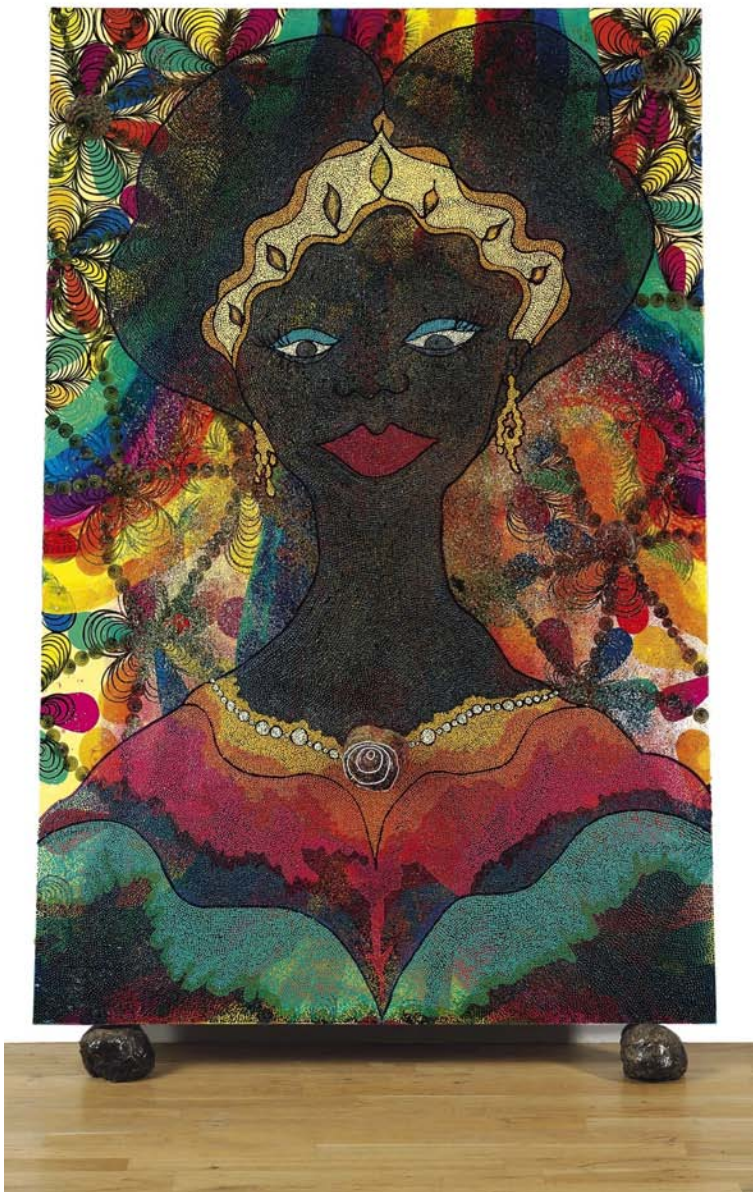
Un artista local o provincial, per més talent que tingui, rarament serà qualificat d'"artista contemporani". Aquest reconeixement és condició per a una notorietat mínima en el món de l'art i dels circuits oficials, institucionalitzats, i com a corol·lari garanteix a l'artista una posició privilegiada en el mercat de l'art, i el beneficia amb una cotització que estimula l'interès d'institucions, museus i galeries a adquirir les seves obres.

L'art contemporani s'introdueix en la vida quotidiana, s'insereix en el seu medi, contribueix a la transformació de l'espai públic. Suposa l'adopció d'actituds i de poses artístiques en què els conceptes, les paraules i els discursos ocupen un lloc important, sobretot quan hi ha poc o res a veure, sentir o tocar. D'aquí la proposta d'anomenar *informativa* aquest art. L'artista és polivalent, capaç de posar en execució, simultàniament o successiva, diferents procediments mitjançant suports i materials diversos. S'observa una forta individualització de les pràctiques, el rebuig a adscriure's a moviments, tendències, corrents o

grups, i una flexibilitat pel que fa als modes de presentació en llocs diferenciats, tant si són institucionals com no: museus, galeries, exposicions temporals, la via pública, en definitiva, en qualsevol lloc.

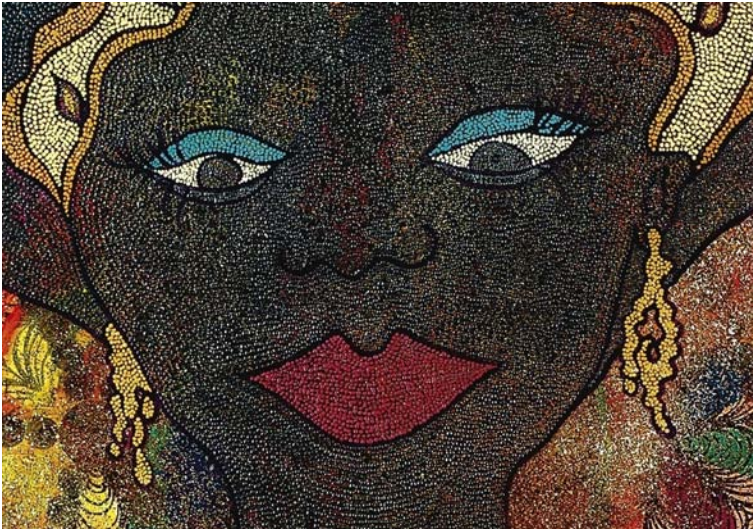
Finalment, l'art contemporani no se sol conformar amb representar. Actua i sol·licita la participació activa dels espectadors-actors, els quals contribueixen a l'elaboració de l'obra.

Aquest "art-acció" fa alguna cosa més que mostrar: apel·la a la capacitat que té el públic per a jutjar, apreciar, contemplar, meditar..., o avorrir-se.



Chris Ofili: *Organa*, 1998. Acrílic, oli, resina, excrement d'elefant sobre lli. 182,4 × 121,4 cm. Venuda per Christie's Londres el juny del 2010 per 1.889.250 lliures esterlines.





### 1.5. Una síntesi en tres corrents principals

Des dels setanta, la pauta per a interpretar l'art contemporani l'han marcat els crítics, els teòrics, els curadors d'exposicions, els galeristes, els subhastadors i els col·leccionistes. Ara, després de cinquanta anys de silenci, toca el torn als historiadors de l'art.

Partim de la definició de *contemporani*: de *cum* i *tempus*; en llatí era *contemporalis* i *contemporaneus*. Definicions:

- Que pertany a la mateixa època, edat o període.
- Que ha existit o viscut a la mateixa data, igual en edat o coetani.
- Que té lloc en el mateix moment o durant el mateix període; simultani.
- Modern, pertanyent a o característic de l'època present; especialment actual, ultramodern.

Si reunim aquestes definicions, subratllen l'experiència subjectiva de viure en un món (una condició, un estat) caracteritzat per la contemporaneïtat de diversos modes d'estar en el temps, inevitablement, amb els altres. El fet que el terme *contemporani* hagi substituït *modern* per a caracteritzar la nostra situació actual, és una prova d'una consciència mútua de la diferència i la connectivitat. Quan ens adonem que el terme *contemporani* ha arribat a predominar en el món de l'art, ens hem de preguntar si això simplement demostra una mutació més en la lògica de la cultura capitalista o se senyala l'emergència d'una situació mundial en la qual un capitalisme omnipresent s'està convertint en una entre diverses hegemonies possibles.

Ara bé, tota experiència humana, tota producció artística, ha estat sempre contemporània de la seva època.

La transformació de l'art modern en contemporani s'ha anat produint des dels setanta. El pas històric de l'art modern al contemporani l'avançaren, de diferents maneres i en diferent grau, moviments i fenòmens de l'avantguarda dels anys cinquanta i seixanta, com el situacionisme, el Gutai, el neodada, el pop, el *happening*, l'art ambiental, el neoconcretisme, la *performance*, el *minimal*, l'art conceptual, l'art feminista...

Reconstruïm el flux diacrònic d'aquests moviments tal com s'han desenvolupat des dels anys vuitanta fins a l'actualitat. Trobem **tres corrents principals**:

- **Art contemporani.**
- **Transicions transnacionals.**
- **Situació contemporània.**

El **primer corrent**<sup>1</sup> –l'art contemporani oficial i institucionalitzat– equival a una estètica de la globalització, a la qual contribueix mitjançant una remodernització sense treva i una contemporaneïtzació esporàdica de l'art. Conté dues o tres tendències distingibles (cadascuna de les quals potser es pot entendre com un estil en el sentit tradicional que suposa un canvi dràstic en la pràctica continuada de l'art en algun lloc significatiu que emergeix, adopta una forma que atreu altres a treballar en els mateixos termes i a elaborar-los, després predomina durant un temps i, finalment, desapareix):

- Una primera tendència interna és l'acceptació dels avantatges i els inconvenients de l'economia neoliberal, el capital globalitzat i la política neoconservadora, instaurada als anys vuitanta i que des de llavors ha repetit estratègies d'avantguarda ja conegudes (però sense l'utopisme polític i el radicalisme teòric). Damien Hirst i els YBAs són els exemples més obvis, però també han seguit aquesta trajectòria Julian Schnabel i Jeff Koons als Estats Units, o Takashi Murakami i els seus seguidors al Japó. L'exposició "Sensation" de l'any 1997 on, amb el previsible pesar dels conservadors però amb una ràpida acceptació general, va sortir a la superfície aquesta tendència en la seva forma britànica, la podem anomenar **retrosensacionisme**.
- Una segona tendència s'inscriu en els esforços constants de les institucions de l'art modern (designat ara habitualment com a *art contemporani*) per a governar l'impacte de la contemporaneïtat en l'art, reviure moviments anteriors, relacionar l'art nou amb els vells impulsos i imperatius modernistes i renovar-los. L'obra de Richard Serra, Jeff Wall i Gerhard Richter exemplifica diferents versions d'aquesta tendència, que es pot anomenar **remodernisme** o **neoavantguarda** (Buchloh).
- Totes dues tendències s'uneixen i generen una estètica de l'excés que es pot etiquetar (reconeixent la seva materialització en el que Guy Debord va anomenar la "societat de l'espectacle") com a **art spectacle** o **espectacu-**

<sup>(1)</sup>Globalització, hiperpoder de la postguerra freda, xoc de civilitzacions, espectacularitat, neoconservadorisme, economia neoliberal, re-modernisme.

#### Referència bibliogràfica

**Benjamin Buchloh** (2000). *Neo-Avantgarde and culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

**larisme.** Es troba en l'obra de Matthew Barney i Cai Guo-Qiang o en els edificis dissenyats per a la indústria de la cultura per Frank Gehry, Santiago Calatrava i Daniel Libeskind.

Quines característiques es poden posar de manifest quan fem la pregunta què és l'art contemporani en aquest corrent? Sembla un art modern tardà que, en part conscient que està en una sintonia massa fàcil amb la seva època, continua perseguint els mateixos objectius que l'art modern: la reflexivitat i l'experiment avantguardista. És el resultat de la reorganització de l'imperialisme i la implosió dels imperis europeus, incloent el de la Unió Soviètica.

Per exemple, el socialrealista de l'Alemanya de l'Est Gerhard Richter arriba a Düsseldorf el 1962, quan s'està gestant *fluxus*. Aquesta conjunció era importantíssima per al seu projecte general i contraideològic: tornar ambigu, o difuminar pel cap baix, els camins artístics específics a còpia d'establir elements de l'un amb els de l'altre. Els seus quadres dels seixanta, basats en fotografies recollides d'àlbums familiars, imatges oficials i fotos publicitàries en el seu famós *Atlas*, es veuen borrosos d'una manera equivalent a l'arrossegament de la pintura per la superfície de dibuixos realitzats per ordinador en el seu *Abstrakt Bildern* de mitjan dels setanta.

El segon corrent<sup>2</sup> sorgeix dels processos de descolonització dins del que foren el Tercer, el Quart i el Segon Món, incloent els seus impactes en el que era el Primer. El gir transnacional ha generat una proliferació d'obres d'art configurades per valors locals, nacionals, anticolonials i independents (diversitat, identitat, crítica). Ha aconseguit una gran vigència per mitjà dels viatgers, els expatriats i els nous mercats, però sobretot de les biennals. Els valors locals i internacionals estan en diàleg constant dins d'aquest corrent. Durant dècades, els artistes d'arreu han produït obres comparables a l'art més vigorós del primer corrent.

Els exemples inclouen els quadres col·lectius produïts pels pobles aborígens a Austràlia per a demostrar les seves relacions multiseulars amb la seva terra; les acumulacions de detritus de Georges Adeagbo, que equivalen a esbossos de la història d'aquesta regió d'Àfrica; les agudes evocacions de William Kentridge de l'angoixa de ser blanc a la Sud-àfrica de l'apartheid i del postapartheid; la subversió de la iconografia oficial soviètica dels artistes Sot, o la de Mladen Stilinović a Croàcia; l'extrem historicisme invertit o retroavantguardisme de Laibach, el grup IRWIN i NSK; les estratègies conceptuals dels artistes sud-africans durant l'època de la dictadura; la política autoconscient de la paròdia (de la tradició, de les expectatives nacionals i dels estereotips externs) en l'obra de molts artistes xinesos contemporanis; l'ascens de les dones artistes de l'Orient Mitjà...

La crítica postcolonial, al costat d'un rebuig del capitalisme de l'espectacle, està present en l'obra d'un seguit d'artistes radicats en els centres culturals de les ciutats. Mark Lombardi, Allan Sekula, Thomas Hirschhorn, Zoe Leonard, Steve McQueen, Aernout Mik, Alfredo Jaar i Emily Jacir han desenvolupat algunes pràctiques que descriuen críticament i mostren d'una manera sorprenent els moviments del nou desordre mundial de les economies avançades i els que hi estan connectats. Altres artistes basen la seva pràctica en l'exploració de relacions sostenibles amb entorns específics, tant socials com naturals, dins del marc dels valors ecològics. Això inclou des de les no-intervencions ecològiques d'Andy Goldsworthy i Maya Lin fins a l'activisme mediambiental del Critical Art Ensemble. Altres treballen amb mitjans de comunicació electrònics, exa-

<sup>(2)</sup> Descolonització, crítica antiorientalista i postcolonial, antiglobalització, pastitx postmodern, nous realismes i modernismes invertits (com a la Xina.)

minant les seves estructures conceptuals, socials i comercials: en el context de l'enfrontament entre l'accés lliure, limitat i comercial a aquests mitjans, i la seva colonització a gran escala per part de la indústria de l'entreteniment, les reaccions dels artistes van des del cinema i el *net.art* fins als ambients d'immersió i les exploracions de les interaccions de l'*avatar-viuser* (usuari d'informació visual).

Quin tipus de resposta obtenim quan plantegem la qüestió de l'art contemporani avui a l'art d'aquest corrent? Per als artistes que participaren en les primeres fases de la descolonització –aquells als qui es demanava un art que consolidés una cultura independent durant la construcció d'una nova nació, a l'Àfrica dels anys seixanta– una primera jugada va consistir a ressuscitar la iconografia tradicional i intentar posar-la al dia recreant-la mitjançant formats i estils que eren ja moneda corrent en l'art modern occidental. En altres llocs, en condicions menys adverses, per als artistes que intentaven trencar els lligams del provincianisme cultural o de les ideologies centralistes, fer-se contemporani significava fer un art tan experimental com el que naixia dels grans centres urbans. Els canvis geopolítics esdevinguts pels volts del 1989 propiciaren un cert grau d'obertura a societats que havien romàs tancades durant una o dues generacions. L'obra d'alguns contemporanis desconeguts es va fer visible, i la d'avantguardes locals fins llavors ignorades va adquirir de sobte gran vigència per a la pràctica actual. A això va seguir un intercanvi frenètic de coneixement i aparegueren híbrids de tot tipus.

Els qui varen crear, interpretar i sofrir aquests canvis sovint varen al·ludir al terme *postmodern*. A l'Euroamèrica dels anys setanta o vuitanta, la crítica postmoderna es va adreçar sobretot contra la suposada universalitat del projecte il·lustrat i, en part, és resultat directe dels primers impactes de la crítica postcolonial en els intel·lectuals d'Occident. En un principi fou poc visible en les arts. En arquitectura, el postmodernisme esdevingué aviat objecte d'un buit pastitx d'estils històrics. En la pintura, esdevingué aviat sinònim d'apropiació, cita i simulació de la cultura de l'espectacle. Alguns artistes de la fotografia i la instal·lació varen desenvolupar una tendència de resistència: entre ells, Jenny Holzer, Barbara Kruger i Cindy Sherman. En altres llocs –Europa Central, Cuba i, sobretot, la Xina– el postmodernisme va proporcionar un paraigües estètic per a imaginar una cultura postsocialista (Erjavec). En tots aquests casos hi havia una cultura nacional que experimentava una transició, habitualment en una situació en la qual coexistien diferents models de possibles modernitats. De fet, el postmodernisme, allí on es va produir, sembla ara només un indicatiu de la primera fase de la contemporaneïtat en aquest lloc.

Els intents de salvar el modernisme com a fonament de l'art d'avui han aparegut també dins d'aquest corrent. Proposat en relació amb la biennial de la Tate del 2009, el concepte d'*altermodernisme* incorpora els valors dels altres a un modernisme indefinit i suggereix les idees d'"alternatiu" i de "transformació", amb la voluntat de crear una forma de modernisme vàlida per al segle XXI.

#### Referència bibliogràfica

Aleš Erjavec (editor) (2003). *Postmodernism and the Post-socialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*. Berkeley: University of California Press.

“L’altermodernisme es pot definir com aquest moment en el qual va començar a ser-nos possible produir alguna cosa que tingués sentit a partir d’una suposada heterocronia, és a dir, des d’una visió de la història humana constituïda per múltiples temporalitats, que descarta la nostàlgia de l’avantguarda i de qualsevol altra època: una visió positiva del caos i la complexitat. No suposa ni un tipus d’època petrificat que avanci en cercles (com el postmodernisme) ni una visió lineal de la història (com el modernisme), sinó una experiència positiva de desorientació a través d’una forma artística que explora totes les dimensions del present, traçant línies en totes direccions del temps i de l’espai.”

Nicolas Bourriaud (editor) (2009). *Altermodern Tate Triennial* (pàg. 12-13). Londres: Tate Publishing.

El gir transnacional esdevingut durant la dècada dels noranta i la primera del segle XXI ha propiciat que l’art d’aquest segon corrent predomini en els circuits artístics internacionals i en les biennals. Des d’aquesta perspectiva, l’art contemporani és avui l’art del sud global.

El **tercer corrent**<sup>3</sup> és, en gran manera, el **resultat d’un canvi generacional i de simple quantitat de persones que han entrat a participar en l’economia de la imatge**. Com a art, sol adoptar la forma de propostes modestes, bastant petites i de dimensió reduïda, en contrast amb la pretensió d’universalitat i l’escala monumental que cada cop caracteritza més l’art espectacular, sensacionalista o remodelista.

Els artistes joves participen d’elements dels dos corrents anteriors, però cada cop amb menys interès per les seves minvants estructures de poder i les seves actituds combatives, i en canvi amb més interès per les possibilitats interactives de diferents mitjans materials, les xarxes de comunicació virtuals. Treballant col·lectivament, en petits grups, en associacions poc fixes o individualment, aquests artistes intenten captar el que és immediat, la naturalesa canviant de l’època, el lloc, els mitjans i els estats d’ànim d’avui en dia. Els seus posicionaments varien des de les interpretacions distòpiques propugnades per la Teoria de l’Esclat i la Societat Necronàutica Internacional<sup>4</sup>, el bombardeig de grafit de Banksy i el grup argentí Blu (*street art*), fins a l’activitat de contravigilància del Centre d’Interpretació per a l’Ús de la Terra, els perfils d’ombres de Paul Chan i la despreocupada receptivitat de les intervencions de Francis Alÿs. Una tendència important és que gran part d’aquesta activitat és al mateix temps subjectiva i col·lectiva: per exemple, el tricotar col·lectiu de l’Institut per a la Figura, les instal·lacions dels artistes zulus que desenvolupen el principi Ubuntu (“existeixo perquè existeixes tu”) i l’optimisme obert de Rivane Neuenschwander i Cai Fei.

De la mentalitat i de les pràctiques d’aquesta generació d’artistes es dedueix que no comparteixen una única resposta a la pregunta què és l’art contemporani. A diferència dels postmodernistes passius, la majoria d’aquests artistes avorreix la superficialitat de l’espectacle, per molt que reconegui que s’ha introduït en tots els aspectes de la nostra vida.

### Lectura recomanada

Ferry Smith; Okwui Enwezor; Nancy Condee (editors) (2008). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity* (pàg. 207-234). Durham, Carolina del Nord: Duke University Press.

<sup>(3)</sup>Immediació i moda del jo, cosmopolitisme i planetariedad, que va d’una ciutadania mundial (moderna) a una més o menys necessària connectivitat afiliada –nacionalisme identitari– (contemporània).

<sup>(4)</sup>Declaration on the Notion of “The Future”. En línia a: [http://www.believermag.com/issues/201011/?read=article\\_necronautical](http://www.believermag.com/issues/201011/?read=article_necronautical) (Traducció al castellà a: <http://artecontempo.blogspot.com.es/2011/01/sociedad-internacional-necronautica.html>)



Cadascun d'aquests tres corrents es difon, fonamentalment, per mitjà de **formats institucionalitzats** apropiats. El remodernisme, el retrosensacionalisme i l'espectacularisme es troben habitualment en museus públics o privats de gran entitat, galeries comercials importants, sales de subhastes de les grans cases i col·leccions de personatges famosos, principalment en els centres de poder econòmic. Les biennals i les exposicions itinerants que promouen l'art d'un país o d'una regió han esdevingut un terreny ideal per a la crítica postcolonial, i han donat lloc al naixement d'un cinturó de mercats nous i específics de cada zona. Els artistes del tercer corrent prefereixen els espais alternatius, les mostres temporals en llocs públics, la xarxa. El museu ha esdevingut un espai d'exposició entre els molts espais possibles.

Arreu hi ha focus de resistència al pas de l'art modern al contemporani, i es produeix també una reparició constant d'alguns aspectes del modernisme.

El primer dels corrents predomina avui, però és històricament residual i podria desaparèixer; el segon va cobrar forma com a conseqüència de les necessitats locals però va ser també, arreu, una reacció contra l'hegemonia de l'art euroamericà. Recentment ha guanyat presència i perdurarà un temps. El tercer corrent és emergent i cada cop més establirà els termes del que serà vàlid per al futur.

La **contemporaneïtat** es pot caracteritzar per la concurrència de **tres conjunts de friccions antinòmiques** (Smith, Enwezor i Condee):

- Disputes globals per l'hegemonia enfront d'una creixent diferenciació cultural, pel control del temps enfront de la proliferació de temporalitats diferents i conflictives entre elles, i per una explotació continuada de recursos naturals i vitals decreixents.
- Una desigualtat accelerada entre pobles, classes i individus que amenaça tant el desig de domini dels estats, les ideologies i les religions, com els anhels d'alliberament que continuen inspirant els individus i els pobles.
- La immersió en un ritme d'informació (una societat de l'espectacle, una economia de la imatge o *iconomia*, un règim de representació) que és capaç de comunicar tota informació o imatge de manera instantània i minuciosament mediada, en qualsevol lloc.

#### Lectures recomanades

El paradigma emergent-dominant-residual és el de Raymond Williams:

**Raymond Williams** (1973, novembre-desembre). "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory". *New Left Review* (vol. 1, núm. 8, pàg. 3-16).

**John Higgins (editor)** (2001). *The Raymond Williams Reader* (pàg. 158-178). Oxford: Blackwell.

#### Referència bibliogràfica

**Terry Smith; Okwui Enwezor; Nancy Condee (editors)** (2008). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*. Durham: Duke University Press.

## 1.6. Tipologies de l'art actual

Pel sociòleg Howard Becker, la creació no és un procés individual sinó el fruit de la coordinació d'individus aplegats entorn d'un mateix món de l'art. L'artista no fa el que vol, en el sentit de prescindir de la resta del món de l'art, sinó que cedeix a les referències que comparteix amb altres i que afavoreixen la cooperació.

“Cada món de l'art comporta tot un conjunt de pràctiques característiques, que van des dels mètodes convencionals de producció fins als modes d'exposició, passant per l'elecció de tècniques i de materials, i pot esdevenir una transformació radical d'aquestes pràctiques el germen d'un món nou.”

Howard Becker (2008). *Art Worlds* (2a. edició, pàg. 311). Berkeley: Ed. University of California Press.

El món de l'art apareix com una organització social que defineix convencions de producció artística que posen de manifest l'arbitrarietat. Podem considerar quatre conjunts:

- Els **professionals integrats**: són els artistes que fan servir les convencions del món de l'art ordinari.
- Els **franc tiradors**: creadors que pertanyen al món oficial de la seva disciplina però que no volen acceptar les convencions de l'art ordinari. Aporten innovacions que el món de l'art no pot integrar perquè surten del marc de producció habitual.
- Els **artistes populars de tradició**: els qui estan en el món de l'art més com a artesans que com a artistes.
- Els **naïfs**: creadors que no mantenen d'entrada cap relació amb el món de l'art. Ho ignoren tot de la disciplina, les seves convencions, la seva història. No posseeixen les claus del llenguatge convencional que permetrien explicar el que fan.

Observem que la terminologia que s'ha utilitzat no reenvia a individus, a “artistes”, sinó a les relacions que mantenen amb el món de l'art integrat. Becker subratlla la magnitud de les dificultats que troben els franc tiradors i els naïfs per a crear xarxes de cooperació eficaces amb l'objectiu de difondre i fer conèixer el seu treball.

“El valor estètic neix de la convergència de visions entre els participants en un món de l'art de manera que si aquesta convergència no existeix, no hi ha tampoc valor en aquesta accepció del terme. [...] Una obra té qualitats i, per tant, un valor quan la unanimitat es fa sobre criteris a recordar per jutjar-la, i quan se li apliquen els principis estètics acceptats de comú acord.”

Howard Becker (2008). *Art Worlds* (2a. edició, pàg. 150). Berkeley: Ed. University of California Press.

### Referències bibliogràfiques

Howard Becker (2000). *Propos sur l'Art*. París: Ed. L'Harmattan.

Howard Becker (2008). *Art Worlds* (2a. edició). Berkeley: Ed. University of California Press.

Nathalie Heinich, tot rebutjant una lectura historicista i lineal de l'art, defensa la coexistència de diversos gèneres en cada període determinat. Des de la seva perspectiva, el concepte de contemporani només comprèn una part de l'art viu i es refereix a l'art legitimat. Dins l'art actual coexisteixen tres gèneres:

- **L'art clàssic:** és un art de representació de la realitat en què les regles clàssiques de figuració i de perspectiva i els cànons estètics són respectats.
- **L'art modern:** trenca amb els cànons de la figuració clàssica, però respecta l'ús de materials tradicionals i exigeix una interioritat de l'artista com a prova de l'autenticitat de la seva proposta.
- **L'art contemporani:** basat en la transgressió de les fronteres que defineixen l'art per al sentit comú ("és més art com menys ho sembla"), és el gènere de l'art actual valorat per les institucions i el mercat. Està lluny d'aconseguir una unanimitat, com ho mostren els conflictes constants (Barrer, Clair, Dagen i Michaud) que apareixen, i d'aquí les situacions de rebuig i d'incomprensió del públic.

A partir d'una anàlisi textual de discurs dels crítics, Bénédicte Martin mostra que a cadascun d'aquests gèneres correspon un **món lèxic particular**.

- En el **gènere clàssic** de l'art actual, l'artista és un artesà que pinta quadres, cerca l'harmonia, la bellesa de les composicions quan es tracta d'imitar la realitat, la naturalesa. El geni i el talent són el resultat de la imaginació. Ressalta el paper de l'escola.
- En el **gènere modern** de l'art actual, les obres són pintures i escultures, l'artista fa servir materials tradicionals, tot provocant ruptures en les convencions.
- En el **gènere contemporani** de l'art actual, els termes *producció* i *objecte* són utilitzats per a descriure el treball dels artistes que es presenta com a experiències, processos, creacions singulars, l'accés als quals pressuposa ser un iniciat.

Aquests tres gèneres no remetent, tanmateix, a regles diferents de funcionament de mercat. Alguns economistes (Rouget, Sagot-Duvaurox i Pflieger) han proposat una **tipologia del mercat de l'art en quatre segments**:

### 1) El mercat dels cromos

#### Referències bibliogràfiques

**Nathalie Heinich** (1999). *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. París: L'Échoppe.

**Patrick Barrer** (2000). *Tout l'art contemporain est-il nul?* Lausana: Favre.

**J. Clair** (1997). *La Responsabilité de l'artiste*. París: Gallimard.

**Philippe Dagen** (1997). *La haine de l'art*. París: Grasset.

**Yves Michaud** (1997). *La crise de l'art contemporain*. París: PUF.

#### Referència bibliogràfica

**Bénédicte Martin** (2005). *L'Évaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain. Le cas de l'insertion des jeunes artistes plasticiens*. Thèse pour le doctorat en sciences économiques. Université Paris-X-Nanterre.

#### Referència bibliogràfica

**Bernard Rouget; Dominique Sagot-Duvaurox; Sylvie Pflieger** (1992). *Le Marché de l'art contemporain en France. Prix et stratégie*. París: La Documentation française.

Evidenciat per Raymonde Moulin, aquest mercat aplega obres relativament homogènies. L'artista cromo no respecta el criteri d'originalitat i produeix un art de factura tradicional (obres "a la manera" dels impressionistes, dels cubistes..., obres definides pel seu tema com les marines, el retrat, el paisatge, l'interior).

Pierre Bourdieu atribueix la manca de distinció del mercat dels cromos a la relació estàtica que manté amb la història.

"Si podem dir que les pintures d'avantguarda són superiors als cromos dels mercats de barri, és entre altres coses perquè aquests darrers són un producte sense història (o el producte d'una història negativa, la de la divulgació del gran art del període precedent), mentre que les primeres només esdevenen accessibles si es domina la història relativament acumulativa de la producció artística anterior, és a dir, la sèrie sense fi dels avançaments que han dut a l'estat present de l'art."

Pierre Bourdieu (1992). *Réponses* (pàg. 64). París: Seuil.

El nombre d'artistes és alt i les xarxes de distribució variades. La venda pot ser feta directament per l'artista (per internet, en centres de cultura o d'oci, grans mercats d'art contemporani...) o mitjançant intermediaris (galeries, centres comercials, antiquaris...). Atès que la novetat no pot ser destacada, és la signatura i la unicitat del gest el que valora el marxant.

És un mercat que comprèn des d'obres produïdes de manera quasi industrial (el típic paisatge de cacera anglesa que es troba als grans centres comercials), fins a obres que mostren un gran domini tècnic, fetes per artistes que poden arribar a tenir una reputació internacional. Atès que continua sent un art de representació o que no planteja cap mena de ruptura amb la tradició pictòrica, aquest art no pot transitar per les xarxes pròpies de l'art contemporani legitimat.

La seva demanda està motivada per un interès decoratiu. I el valor de les obres està ancorat en el cost de producció i un marge en funció de la reputació que l'artista hagi adquirit en la seva especialitat. El sistema de fixació de preus és similar al que es troba en els mercats artesanals.

## 2) El mercat dels artistes en vies de legitimació

Aplega els artistes que respecten la convenció d'originalitat però que només tenen una notorietat dèbil, és a dir, la majoria d'artistes contemporanis. Alguns no estan representats per cap galeria i fan servir els circuits de distribució paral·lels a les xarxes oficials de les galeries per a mostrar el seu treball. Presenten les seves obres en llocs poc prestigiosos, en exposicions col·lectives, en ajuntaments, hotels, esglésies, i fan servir xarxes personals per a la difusió de la seva obra. Es poden constituir en col·lectius per incrementar la seva visibilitat. D'altres, sovint sortits d'escoles de belles arts, es beneficien de les xarxes que mantenen els seus professors amb galeries o centres d'art local per a aconseguir una primera inserció professional.

### Referències bibliogràfiques

Raymonde Moulin (1989). *Le Marché de la peinture en France* (2a. edició). París: Minuit.

Raymonde Moulin (1995). *De la valeur de l'art: Recueil d'articles*. París: Flammarion.

La demanda, bàsicament local, evoluciona a un ritme força lent, molt inferior al de l'oferta. Aquest desequilibri limita la progressió dels preus que són fixats pels galeristes sobre la base del cost de producció i de l'antiguitat de l'artista a la professió.

### 3) El mercat de l'avantguarda mediada

Agrupa els artistes que han obtingut un reconeixement pel mercat o les institucions. Les trobades internacionals i les grans galeries són els actors principals d'aquest mercat. Fires i biennals fan emergir permanentment nous noms a l'escena internacional. La mediació suscita una demanda creixent, que pot provocar llistes d'espera i alimentar fenòmens especulatius. L'efecte "moda" hi té un paper rellevant.

Un mercat secundari de revenda apareix i diversifica els llocs de comercialització de les obres que comencen a aparèixer a les subhastes. En aquest mercat especulatiu les obres poden assolir diversos centenars de milers d'euros/dòlars. Aquesta mediació es produeix mentre les posicions històriques tant de les obres com dels artistes són encara fràgils. Després d'aquest mercat transitori, els artistes poden caure en un relatiu anonimat, o poden evolucionar vers el mercat de les obres consagrades si la qualitat de la novetat resisteix la prova del temps i esdevenen una referència incontestable per als nous artistes.

### 4) El mercat dels talents consagrats

Aplega els artistes el nom dels quals ja forma part de la història de l'art. Les obres són presents als museus, els seus noms són coneguts i familiars en el món de l'art. El talent de l'artista ja està fermament establert i a recer dels viratges del mercat. Pocs artistes arriben a aquest mercat. La demanda està constituïda per un petit grup de col·leccionistes molt rics i les obres es venen a les subhastes (Christie's, Sotheby's) o en galeries d'elit.

L'art contemporani pròpiament dit només correspon, doncs, a una part de l'art actual. L'adveniment, a principis del segle XX, de la **transgressió** com a norma de comportament i de l'**originalitat** com a convenció de qualitat, va modificar en profunditat el funcionament del mercat de l'art.

Ja no és possible avaluar una obra en funció de la seva adequació a un "patró de bellesa" com es feia amb l'Acadèmia. Un treball de reconeixement, d'acceptació i de qualificació de la novetat sembla a partir d'ara necessari, cosa que confereix al marxant un paper essencial en el mercat.

La formació del valor artístic esdevé àmpliament dependent del joc d'alguns individus, en la intersecció entre l'esfera artística i la comercial.

## 2. De l'Acadèmia a l'escena contemporània

A l'etapa de predomini de l'Acadèmia –fins a mitjan segle XIX– era possible establir el valor d'una obra sense conèixer-ne l'autor. Hi havia uns paràmetres –els del formalisme: composició, equilibri, ritme, harmonia...– i una jerarquia –dibuix, temàtica...–, unes normes, principis i regles als quals s'havia de sotmetre l'artista. Eren aquestes normes i regles les que permetien atorgar un valor a l'obra d'art.

### L'Acadèmia de l'Art

L'Acadèmia de l'Art va subministrar un marc institucional sòlid per al desenvolupament de la teoria de l'art. Es proposava educar la mà de l'artista, formar la seva ment i conformar els seus gustos i criteris, i tot això a partir d'un concepte del que s'havia d'entendre per “bon” art i en què consistia el procés creatiu. La seva intenció era, doncs, ensenyar als artistes la “vertadera” doctrina formulada en els tractats d'art del segle XV i XVI.

La teoria de l'art acadèmica es caracteritza pel predomini del que és formal, la tendència a un plantejament escèptic de l'emoció i el color, la puresa racional, l'establiment de relacions lògiques i matemàtiques demostrables, i tot plegat cenyit a unes normes tècniques, patrons i models de simetria, ordre, regularitat, dignitat i claredat. S'havia de tenir cura del dibuix i de l'acabat encara més com més elevat fos el tema; s'acceptava que, en obres dels gèneres més baixos, algunes zones quedessin esbossades. L'educació de l'artista havia de conduir a la perfecció, el *beau idéal*; la perfecció era la finalitat última de l'artista. En dibuixar la naturalesa, el pintor havia de corregir els defectes del seu model i “millorar” la naturalesa.

Aquesta insistència en les regles respon als principis del racionalisme cartesià; codifica, en l'àmbit visual, els plantejaments de la monarquia absoluta, que vol uniformitzar sota el seu poder, tots els aspectes de la vida social i cultural (per exemple, els jardins de Versalles); és una manera de mantenir la distància amb els gremis medievals i, per tant, de reivindicar el caràcter intel·lectual de l'artista, separat ja de l'artesà (d'aquí, també, la primacia del dibuix i l'acabat de l'obra, atès que tots dos elements no permeten veure la “mà” que fa l'obra, sinó la “ment” que la dissenya); per a assegurar el domini interromput de la doctrina: només s'assoliria la continuïtat si els principis es traduïen a preceptes, normes i regles que el mestre pogués ensenyar als seus deixebles; per a tenir un criteri per a la valoració de les obres d'art: es té la creença que els èxits d'un artista es poden mesurar objectivament i que són les “regles” les que possibiliten aquest mesurament (com, sense regles, es pot valorar si una obra és “bona” o no?).

Fins mitjan segle XIX, la convenció acadèmica constituïa el patró artístic i la qualitat de l'obra d'art era avaluada segons regles exteriors al mercat. Però a l'acabament del segle XIX varen emergir nous criteris d'avaluació.

Com es va passar d'un sistema a un altre?

## 2.1. La convenció acadèmica

Sorgida en el segle XVII, l'Acadèmia valora la figura de l'artista que “no és ja ni un artesà ni un venedor de baixa estofa, sinó més aviat un home de saber que ensenya els grans principis de la bellesa i del gust” (White i White). La llibertat creativa de l'artista era constreta per un sistema de regles de les quals eren garanteix dues institucions, l'Escola de Belles Arts (per mitjà d'una estandardització de les qualificacions en recolzar-se sobre un procés que exigeix formació i socialització) i el Saló (que valida les competències adquirides) (Heinich). Fins a mitjan segle XIX, hi havia un patró convencional del que és bell establert per l'Acadèmia, que definia una **jerarquia dels valors estètics**. Per tant, era relativament fàcil determinar la qualitat d'una obra d'art.

### Els valors estètics

Els pintors havien de respectar un cert nombre de principis que s'havien fixat progressivament:

- **Respectar la “jerarquia dels gèneres”.** De més a menys noble: pintura al·legòrica, pintura d'història, retrat, escena de gènere (de la vida quotidiana), paisatge, marina, pintura d'animals, natura morta de peixos i altres animals, natura morta de fruites i flors. Els únics temes dignes de ser representats eren els temes clàssics i cristians.
- **Afirmar la primacia del dibuix sobre el color.** El dibuix és l'element essencial que condiciona l'èxit de l'obra.
- **Aprofundir l'estudi del nu.** La representació de la figura humana quedava restringida a un nombre limitat de poses i de gestos expressius nobles manllevats del clasicisme i de l'Alt Renaixement. La figura humana constitueix la forma més noble i expressa la bellesa absoluta en la seva perfecció.
- **Privilegiar el treball en el taller** respecte al treball a l'aire lliure.
- **Realitzar obres acabades.** Cal que les obres tinguin un aspecte finit, acabat. Per això la seva factura ha de ser llisa i la pinzellada no visible.
- **Imitar els antics, imitar la naturalesa.** Les formes pintades, per a ser “perfectes” havien de copiar el natural.
- **La composició pictòrica** ha de respectar l'equilibri, l'harmonia i la unitat clàssica: no hi ha d'haver cap element discordant, ni en la forma ni en l'expressió.

Però si l'Acadèmia va ser una legitimadora excel·lent d'aquests valors, va ser, per contra, una venedora pèssima. Els quadres de grans dimensions que requerien una descodificació erudita tenien una demanda reduïda a l'Estat i a un petit nucli de nobles. Els prestigiosos frescos acadèmics no aportaven als seus autors guanys suficients per a poder viure i satisfer les seves necessitats quotidianes. Per això els artistes presentaven les seves obres al Saló amb l'esperança d'obtenir un reconeixement institucional que els permetés vendre la seva producció en el **mercat artesanal**<sup>5</sup> que constituïa la font dels seus ingressos. Aquest mercat artesanal, que permetia viure als artistes, va assegurar una relativa perennitat al sistema en constituir un aliat inesperat del mercat acadèmic la funció principal del qual era produir estatus social.

### Referències bibliogràfiques

**Harrison White; Cynthia White** (1991). *La Carrière des peintres au XIXè siècle*. París: Flammarion.

**Nathalie Heinich** (1993). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. París: Minuit.

<sup>(5)</sup>Al costat del mercat de la creació acadèmica, hi havia un mercat artesanal en el qual el valor de les obres estava ancorat en els costos de producció. No donava prestigi acadèmic però sí que hi havia una forta demanda, sobretot de retrats i pintures decoratives, atès que la multiplicació de finestres en els apartaments havia desterrat els grans quadres i només hi quedava espai per als retrats.



Amb l'Acadèmia, l'existència d'un patró estable permetia establir models d'avaluació de la qualitat de les obres. Roger de Piles formula quatre criteris per jutjar una obra: la composició, el color, el dibuix (la línia) i l'expressió.

Nom artista	Composició	Línia	Color	Expressió
Bourdon	10	8	8	4
Durero	8	10	10	8
Le Brun	16	16	8	16
Le Dominiquin	15	9	17	17
Carracci	15	17	13	13
Leonardo	15	16	4	14
Miquel Àngel	8	17	4	8
Caravaggio	6	6	16	0
Pourbus	4	6	15	6
Poussin	15	17	6	15
Rafael	17	13	18	18
Rembrandt	15	6	17	12

Cal destacar que la puntuació és un reflex dels gustos que predominaven en la cultura acadèmica: Rafael obté la puntuació més alta. Observem, també, l'amplitud de gustos de Roger de Piles; era capaç de sentir admiració simultàniament pels Carracci i per Rembrandt i, pel cap baix, pel que fa a la composició, donar-los la mateixa qualificació.

Però el que té més importància que les preferències en gustos és la creença que els èxits d'un artista es poden mesurar objectivament i que són les regles les que possibiliten aquest mesurament.

## 2.2. L'ensulsiada del sistema acadèmic

L'equilibri entre el mercat acadèmic i el mercat artesanal va ser qüestionat al segle XIX. Quines van ser les causes?

- La valoració de l'estatus del pintor dut a terme per la política acadèmica va atreure cada cop més individus cap a la professió, però la capacitat d'acollida de l'Escola de Belles Arts era limitada. Per això es van crear institucions paral·leles com ara l'Acadèmia suïssa i l'Acadèmia Julian, menys tancades a les novetats que l'Acadèmia Reial. Tenim aquí, doncs, una primera fuga en el sistema. A més, la sobrecàrrega de les classes de belles arts i la impossibilitat d'atendre tots els estudiants va comportar que molts es-

tudiants cerquessin un complement a la seva formació fora de l'escola, on abundaven les idees noves.

- Ni el Saló ni el mercat artesanal podien absorbir la nova producció, i per això es comencen a multiplicar les exposicions independents, els llocs de trobada dels artistes i les seves obres amb el públic, la qual cosa va constituir una segona fuga fora del sistema acadèmic.
- L'invent de la fotografia, presentada oficialment el 1839, va afectar pregonament el funcionament del mercat de l'art. La fotografia va guanyar ràpidament el mercat del retrat, del paisatge o de la còpia, i va amenaçar els artistes especialitzats en aquests gèneres. La intensitat dels debats d'aquesta època sobre l'estatut artístic de la fotografia palesa el repte que representava aquest invent per al món de l'art i obliga el pintor a reflexionar sobre l'especificitat del seu treball i sobre la naturalesa de l'"objecte quadre", per tal de diferenciar-se de la fotografia molt més eficient per a reproduir fidelment una realitat. Les novetats encaminades a mostrar aquesta diferenciació seran, en el fons, una estratègia per a la supervivència de l'ofici de pintor. Aquestes novetats representen una tercera fuga del sistema acadèmic.
- L'invent del tub de pintura va facilitar el treball del pintor fora del taller. La gran eclosió de paisatges de finals del XIX (de l'Escola de Barbizon als impressionistes) s'explica, en part, per aquest element. A més, la millora dels mitjans de transport i el desenvolupament paral·lel dels museus de província contribueixen a la diversificació dels gèneres i dels gustos. Per tant, el pintor, lliure dels constrenyiments acadèmics i de la imitació, pot escollir lliurement els temes, els colors, però en funció del gust dels nous clients, no de les normes de la institució. Vet aquí la base de l'aparició d'un **mercant descentralitzat**.

### 2.3. Noves maneres d'avaluar la qualitat

El declivi de l'Acadèmia va comportar l'aparició de nous referents de qualitat (l'**originalitat** i la **transgressió** de fronteres) i el nou model de judici de les obres va propiciar l'emergència d'un personatge clau en l'organització del mercat del segle XX, el **marxant empresari** (Moulin i Costa).

#### Referència bibliogràfica

Raymonde Moulin; Pascale Costa (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion.

Al final del segle XIX, la concurrència de la fotografia, en qüestionar l'equilibri del sistema, va proveir d'una legitimitat econòmica inesperada les estètiques noves que es desenvolupaven gràcies a l'eclosió de nous centres de formació i a la multiplicació de les xarxes de comunicació informals. Més que entrar

en competència amb la fotografia, els pintors ressaltaren les particularitats del seu treball que el diferenciaven de la fotografia. Això es pot veure clarament en comparar les dues obres següents.



William-Adolphe Bouguereau: *Mare i fills (El repòs)*, 1879. Oli sobre tela. 164 × 117 cm. The Cleveland Museum of Art. Venuda per Christie's Nova York el maig del 1998 per 662.500 dòlars.



Claude Monet: *Roselles prop de Vétheuil*. 1879. Oli sobre tela. 71,5 × 90,5 cm. Col·lecció Bührle de Zuric.

Totes dues són obres fetes el 1879 i, per tant, podem dir que són del mateix període, però una és acadèmica i l'altra impressionista. La de Monet fa referència a un tema contemporani (vestits, poses, paisatge, llum...) tractat amb pinzellada esquemàtica. Els personatges són Alice, una dona casada de Vétheuil amb qui Monet tenia relacions (el seu marit vivia a París) i els fills del pintor i els d'Alice. En canvi, la pintura de Bouguereau ens mostra un model establert per la pintura acadèmica: els personatges no estan vestits a la moda contemporània, les figures estan ubicades en un paisatge italià indefinit, l'escena està

pintada amb gran detall i quasi no es poden veure les marques de les pinzellades, s'ha tingut cura en l'acabat i s'ha prestat molta atenció al modelat de les figures, és a dir, a l'ombrejat gradual dels contorns utilitzat per a provocar la il·lusió d'una tercera dimensió, i les dimensions de la tela pressuposen una pintura feta al taller i no a l'aire lliure.

En el quadre de Monet –comparat amb la composició de Bouguereau– la superfície de la tela es descompon en un conjunt de petites pinzellades perfectament identificables; a la pintura de Bouguereau, en lloc de modelar les figures i ubicar-les en un paisatge convincent, aquestes són tractades amb la mateixa tècnica que s'ha fet servir per a pintar el paisatge que les envolta. Bouguereau es concentra en les cares de les seves figures i les idealitza; per contra, a la pintura de Monet les figures estan tractades amb la mateixa matèria que el paisatge. Monet difumina els rostres amb ombres, dilueix les figures en el paisatge i, amb això, desvia l'atenció de l'espectador cap a un altra banda del quadre, lluny del que es considera el centre psicològic de l'obra –la cara humana– cap a d'altres zones i altres aspectes (l'església del segle XIII, el camp de roselles, el riu Sena, el cel ennuvolat).

Per tant, hi ha una clara diferència en el tema, la tècnica, l'ambientació. La consciència de diferenciació és la que permet explicar les innovacions de Monet. Segons les convencions de l'Acadèmia, l'obra de Bouguereau està ben feta, té qualitat, en canvi la de Monet és només un esbós d'algú que no sap dibuixar, és un quadre dolent.

La substitució de la convenció que permetia considerar el quadre de Bouguereau com a “bona pintura” per la nova convenció que permet considerar com a bona la de Monet, es fonamenta en tres elements:

- La **no-reproductibilitat del procés de creació**.
- La **novetat de la proposta**.
- L'**autenticitat**.

Aquests tres factors els sintetitzem en l'expressió **convenció d'originalitat**. Una obra té a partir d'ara molt més valor com més rara, innovadora, autèntica sigui.

Alliberada de l'imperatiu de representació i de la semblança i obligada a reafirmar la seva identitat, la pintura es gira cap a les seves pròpies arrels:

“El pintor pensa en formes i en colors. La seva finalitat no és la de reconstituir un fet anecdòtic sinó la de constituir un fet pictòric.”

Tom Wolfe (1975). *Le mot peint*. París: Gallimard (pàg. 13).

La innovació pictòrica és l'element motor de la creació, el pintor cerca el que pot aportar de nou a l'art anterior. D'aquesta manera, la història de l'art esdevé un referent indispensable per a jutjar la qualitat de l'obra, és a dir, per a apreciar-ne la novetat.

L'autenticitat apareix, a partir d'ara, com la clau de volta del nou sistema. Un dubte sobre l'autenticitat de l'obra qüestiona el valor dels altres dos elements, la raresa i la novetat. Les còpies perden tot el seu valor.

Per contra, per exemple, el pintor Charles Zacharie Landelle havia fet 32 rèpliques de la seva obra *La Femme Fellah* venudes cada una entre 800 i 10.000 francs, mentre que l'original havia estat comprat només per 5.000 francs per l'emperador. No hi havia, doncs, un interès especial per l'original.



Charles Zacharie Landelle: *La Femme Fellah*, 1866. Oli sobre tela. 132 x 84 cm.

L'aparició d'aquesta nova norma sorgeix com una resposta adient als problemes que coneixia llavors el mercat de l'art. Tanmateix, cap raonament lògic no permet desconstruir-ne els mecanismes d'aparició, ni demostrar que aquesta convenció fos l'única possible i viable. Però no tots els possibles són igualment possibles, atès que el món no és un conjunt homogeni d'hipòtesis (Schelling). El triomf de l'originalitat no va suprimir les altres maneres d'avaluació de les obres (convenció acadèmica, pintura artesanal) però les va marginalitzar. Pel cap baix, dos mons de l'art varen coexistir:

- D'una banda, el món de la pintura artesanal, en la qual el valor seguia ancorat en el saber fer i els costos de producció.
- De l'altra, el nou món de l'art contemporani, organitzat entorn de la convenció d'originalitat.

El que s'ha qualificat d'**originalitat** (unicitat, autenticitat, novetat) també pot ser concebut com a **transgressió**. Des de l'inici del segle XX i, més en particular, des de la postguerra mundial, les avantguardes artístiques no han deixat de

#### Referència bibliogràfica

Thomas C. Schelling (1990). *La estrategia del conflicto*. Madrid: Tecnos.

transgredir les fronteres de l'art i, fent això, han mostrat les fronteres de l'art tal com les defineix el sentit comú. Però no s'ha de confondre la transgressió amb la manca de normes:

“res és més normativitzat, més constret que el treball de l'artista que cerca franquejar els límits sense per això ser exclòs, modificar les regles del joc sense ser declarat fora de joc.”

Nathalie Heinich (1998). *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques* (pàg. 56). París: Minuit.

Als moviments de transgressió dels artistes responen els del públic (rebuig) i els de la crítica (integració).

Però si era relativament fàcil avaluar una obra en el sistema acadèmic, que oferia un patró explícit i fix de referència, **és molt més difícil avaluar la qualitat d'una obra en el nou sistema**, en el qual, segons la convenció d'originalitat, **és la desviació de la norma el que ha esdevingut la referència**. Cada artista construeix el seu propi sistema, i la qüestió que es planteja a partir d'ara és la de discernir quina és la innovació pertinent susceptible d'esdevenir una referència per a entrar en la història de l'art. No es pot jutjar una obra de manera aïllada sense remetre's a la resta de producció de l'artista, és el conjunt d'una evolució que permet avaluar la coherència i la força de la creació.

L'emergència de l'**originalitat** com a criteri d'avaluació de les obres ha afectat pregonament el món de l'art. Ara, la **qualitat** esdevé el producte de les accions d'algunes persones; d'un sistema centralitzat entorn de la institució acadèmica, s'ha passat a una organització comercial descentralitzada, en la qual el **marxant empresari** esdevé una figura central.

Al segle xx, la manera d'avaluar les obres d'art prové d'una lògica molt diferent, com ho mostra la constitució del Kunstkompass. La classificació dels cent artistes vius més reputats fou establerta per primer cop el 1970 pel periodista Willi Bongard a la revista alemanya *Capital*, i des de llavors es publica cada tardor. La intenció de Bongard era proposar una escala objectiva del valor estètic de les obres; per a fer-ho donava punts als museus d'art contemporani, a les revistes especialitzades, exposicions individuals o col·lectives (biennals...).

### Lectures recomanades

Pel que fa al Kunstkompass vegeu <http://de.wikipedia.org/wiki/Kunstkompass>, i també *Manager Magazine* en línia a <http://www.manager-magazin.de/thema/kunstkompass/>.

Consulteu també “La Boussole de l'art contemporain: ou l'outil indispensable des collectionneurs”. En línia a: <http://www.salondulivredemontreal.com/PDF/2006/professionnels/art.pdf>.

### Exemples de notes (puntuació) donades a museus i a artistes

Nom del museu	Lloc	Punts
Centre Georges Pompidou	París	800

Nom del museu	Lloc	Punts
Guggenheim Museum	Nova York	800
Royal Academy of art	Londres	800
Castello di Rivoli	Torí	650
Migros Museum	Zuric	650
Museum of Fine Arts	Boston	650

## Kunstkompass 2001

Rang el 2001	Rang el 2000	Nom de l'artista	Edat	País d'origen	Tendència artística (suport)	Total punts (2001)	Preu euros x 1000	Galeria
1	1	Sigmar Polke	60	Alemanya	pintura	37110	150	Klein
2	2	Gerhard Richter	69	Alemanya	pintura	32250	150	Jahn
3	3	Bruce Nauman	59	EUA	Escultura / Vídeo	30370	430	Fischer
4	4	Rosemarie Trockel	48	Alemanya	Art neoconceptual	29600	15	Sprüth/Magers
5	11	Ilja Kabakov	68	Rússia	Instal·lació	23100	320	Ropac
6	6	Cindy Sherman	47	EUA	Fotografia	22300	30	Sprüth/Magers
7	8	Louise Bourgeois	90	EUA	Escultura	21870	370	Greve
8	7	Georg Baselitz	63	Alemanya	Pintura	21400	200	Werner
8	5	Pipilotti Rist	39	Suïssa	Vídeo	21400	60	Hauser & Wirth
10	10	Christian Boltanski	57	F	Instal·lació	20770	40	Kluser
11	12	Mike Kelley	47	EUA	Instal·lació/ vídeo	20700	50	Jablonka
12	9	Günther Förg	49	Alemanya	Art neoconceptual	19380	40	Fannemann
13	13	Richard Serra	62	EUA	Escultura	18770	600	Gagosian
14	16	Nam June Paik	69	Corea	Vídeo	18300	100	Mayer
15	15	Bill Viola	50	EUA	Vídeo	18180	125	Cohan

## Kunstkompass 2008

Rang el 2008	Rang el 2007	Nom de l'artista	Edat	Tendència artística (suport)	Total punts	País d'origen	Galeria
1	1	Gerhard Richter	76	Pintura	89365	Alemanya	Goodman
2	2	Bruce Nauman	67	Escultura / Vídeo	75425	EUA	Fischer
3	3	Sigmar Polke	67	Pintura	70155	Alemanya	Werner
4	7	Georg Baselitz	70	Pintura	56480	Alemanya	Ropac
5	4	Rosemarie Trockel	56	Art conceptual	53500	Alemanya	Sprüth/Magers
6	5	Louise Bourgeois	97	Escultura	49765	F / EUA	Greve
7	6	Cindy Sherman	54	Fotografia	47335	EUA	Sprüth/Magers
8	8	Mike Kelley	54	Instal·lació/vídeo	46690	EUA	Jablonka
9	9	Olafur Eliasson	41	Escultura, instal·lació	45595	Dinamarca	Neugerriemschneider
10	10	William Kentridge	53	Dibuix, Film	44066	Sud-àfrica	Goodman
11		Anselm Kiefer		Pintura		Alemanya	
12		Thomas Schütte		Escultura		Alemanya	
13		Bill Viola		Videoart		EUA	
14		Maurizio Cattelan		Instal·lació		Itàlia	
15		Matthew Barney		Escultura, Medienkunst		EUA	
16		Ed Ruscha		Pop-art		EUA	
17		Douglas Gordon		Video-art		Regne Unit	
18		Damien Hirst		Pintura, escultura		Regne Unit	
19		Richard Serra		Escultura		EUA	
20		Jasper Johns		Pop-art		EUA	



### 3. La formació del valor artístic

Com, en l'art contemporani, es construeix el valor d'una obra? Com es gestiona la convenció de l'originalitat? Com es determina el valor artístic i quina és la seva relació amb els preus del mercat?

La qualitat de l'art contemporani no depèn de l'obra i no està completament especificada, sinó que emergeix de les interaccions d'un seguit d'agents. Quines són aquestes interaccions i com contribueixen a definir la qualitat? Quines són les conseqüències del desconeixement de la qualitat sobre el funcionament del mercat? Les obres més cares corresponen necessàriament als millors artistes? L'obra més cara és la més bona?

#### 3.1. Els rendiments creixents d'adopció

Durant molt temps els economistes no s'han arriscat a tractar la qüestió del preu de l'art. Quin preu pot tenir un valor artístic? Com es quantifica el capital simbòlic? Com s'estableixen equivalències entre valor artístic i valor econòmic? Com es distingeix avui l'obra que esdevindrà imprescindible demà? L'accés d'una producció a l'estatus d'obra d'art depèn de la seva capacitat per a inscriure's en la història i romandre-hi. Però, com s'entra en la història? El fet de formar part de la història de l'art és fruit, entre altres, de rendiments creixents d'adopció.

El concepte de **rendiment creixent d'adopció** fa referència en economia a les situacions en les quals les preferències dels consumidors per un bé no depenen només de les qualitats intrínseques de l'objecte, sinó igualment d'elements externs, com l'actitud dels altres en relació amb aquest bé. Els models de competència tecnològica mostren que, fins i tot si dues categories de persones poden tenir preferències diferents per dues tecnologies, l'adopció d'una d'aquestes tecnologies per un cert nombre d'usuaris –pel fet de l'existència de rendiments creixents d'adopció– augmenta la probabilitat que l'altra categoria d'agents adopti aquesta tecnologia malgrat les seves preferències inicials.

#### Lectures recomanades

Diversos treballs han intentat clarificar la formació del valor artístic i econòmic de les obres en relació amb el mercat:

**Nathalie Moreau** (2000). *Analyse économique de la valeur des biens d'art*. París: Economica.

**Raymonde Moulin** (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La marca editora.

**Jean-Marie Schmitt** (2008). *Le Marché de l'art*. París: La Documentation française.

**Nathalie Moreau; Dominique Sagot-Duvaurox** (2006). *Le Marché de l'art contemporain*. París: La Découverte.

### Origen dels rendiments creixents d'adopció

El concepte de rendiments creixents d'adopció (RCA) el va forjar Brian Arthur com a suport de la seva tesi: Una tecnologia no es tria perquè és la millor, sinó que esdevé la millor perquè es tria.

L'argumentació és la següent: per l'efecte conjugat de les economies d'escala (reducció del cost unitari en funció del volum de producció), l'aprenentatge per la pràctica (millora de les qualitats per l'experiència) i de les externalitats de xarxa (com més important és el nombre dels usuaris d'una tecnologia, més gran és la utilitat de l'eina per a cada un d'ells), s'arriba al resultat segons el qual, a més adopció d'un producte tecnològic (més difusió) més baixen els seus costos de producció, i la seva utilitat augmenta, i això de manera més que proporcional. Els rendiments d'adopció són llavors anomenats *creixents*.

Brian Arthur (1989) "Competing technologies, increasing returns and lock-in by historical events". *Economic Journal* (vol. 99, núm. 3, pàg. 116-131).

Mirem d'aplicar aquest concepte a la valoració artística i econòmica d'una obra d'art.

La valoració de l'art contemporani requereix un bon coneixement dels corrents artístics contemporanis i de l'evolució del creador. Com més es difon el treball d'un artista –mitjançant exposicions, revistes especialitzades, compres pels col·leccionistes, catàlegs, articles crítics...– menys elevats són els costos d'aprenentatge necessaris per a entendre i apreciar l'obra i, per tant, aquest artista més fàcilment convencerà els nous col·leccionistes. Per tant, els rendiments creixents d'informació ens permeten explicar el perquè es produeix una concentració de la demanda en determinats artistes (Adler).

Com més es presenta i es difon el treball d'un artista, altres artistes el consideraran més important i es posicionaran respecte a ell. D'aquesta manera poden néixer corrents, grups, tendències... **Les interrelacions artístiques redueixen així la incertesa sobre la qualitat del treball artístic.**

La demanda d'art contemporani és també una demanda de reconeixement social. Posseir una obra d'un artista exposat en una galeria famosa és un senyal de distinció important. És també un mitjà de senyalar que es comparteixen valors amb altres persones. El consum és una de les formes socialment estructurades d'utilitzar els béns per a marcar diferències socials i actuar com a comunicadors. Fruïm dels béns amb el seu consum físic, però, sobretot, amb el seu ús com a diferenciadors atès que ens identifiquem amb un grup social, amb un estil de vida. El consum d'art contemporani, de béns artístics el preu dels quals se sol situar, de mitjana, entorn del milió de dòlars, ha esdevingut un dels paradigmes de consum de les elits financeres occidentals i dels nous milionaris dels països emergents. D'aquesta manera, com més es difon una obra al si del grup social, més té tendència a reforçar-se la demanda.

Resumint, doncs, com més reconeixen i compren el treball d'un artista un gran nombre d'individus, menys alta és la incertesa sobre la seva qualitat, i també si els agents que han comprat l'obra tenen una posició reconeguda en el món

### Referència bibliogràfica

Moshe Adler (1985). "Stardom and talent". *American Economic Review* (vol. 75, pàg. 208-212). En línia a: <http://www.columbia.edu/~ma820/Stardom and Talent.pdf>.

de l'art. Per tant, **com una obra i un autor més són distribuïts** per les xarxes del món de l'art, **els col·leccionistes són més propensos a comprar-los** i això al marge de les seves preferències individuals.

Els rendiments creixents d'adopció no tenen un simple paper informatiu o social, sinó que contribueixen directament a la construcció del talent de l'artista. El **valor** de l'obra d'art no està, doncs, en l'obra, sinó en les **interaccions entre els agents** (artistes, marxants, col·leccionistes, directors de museus...) que configuren el món de l'art.

### 3.2. Les instàncies de legitimació

El reconeixement de la qualitat del treball de l'artista es produeix per les accions de les **instàncies de legitimació**, és a dir, per aquelles persones i institucions del món de l'art que tenen una capacitat d'expertesa, però que tenen, sobretot, el poder de crear petits esdeveniments històrics que modificaran la carrera d'un artista.

Es pot tractar de la compra d'una obra, d'una exposició, d'una crítica, de l'elaboració d'un catàleg, etc., elements tangibles i duradors que tenen un paper actiu en el procés d'històrialització de l'obra.

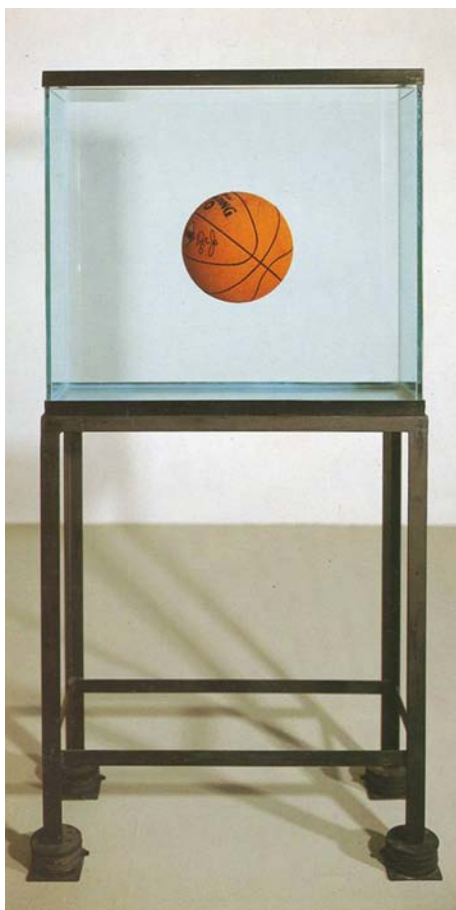
Els **artistes** representen un rol plural en les xarxes de legitimació. D'una banda, autoasseguren la seva visibilitat organitzant-se en grups o col·lectius (què eren, si no, les avantguardes?), constituïts tant per raons de proximitat estilística com econòmiques. Aquests col·lectius tenen el rol de donar-se a conèixer; els altres membres de les instàncies de legitimació decidiran a qui donen suport i a qui no.

D'altra banda, els artistes poden tenir un paper indirecte mitjançant les seves opinions, de les recomanacions que fan a les galeries o als col·leccionistes.

Dakis Joannou, ubicat entre els 200 col·leccionistes més grans del món, declarava que havia descobert, gràcies a Jeff Koons, un seguit d'artistes, entre els quals Peter Halley, Ashley Bickerton, Haim Steinblack. Koons va ser el curador de l'exposició "Skin Fruit: Selections from the Dakis Joannou Collection", en el New Museum de Nova York, del març del 2010. El milionari grec va començar la seva col·lecció adquirint, precisament, l'obra de Jeff Koons, *One Ball Total Equilibrium Tank*.

#### Pàgina web

Es pot veure la llista dels 200 principals col·leccionistes d'art del 2012 a *ARTnews*, [www.artnews.com/2012/06/26/the-artnews-200-top-collectors/](http://www.artnews.com/2012/06/26/the-artnews-200-top-collectors/).



Jeff Koons: *One Ball Total Equilibrium Tank*, 1985. Vidre, acer, aigua, clorur sòdic, pilota de bàsquet. 164,5 × 78,1 × 33,6 cm.

Un cas similar és el de la Fundació Cartier de París que l'octubre del 2005 va organitzar l'exposició "J'en rêve", en la qual varen participar una quarantena de joves artistes acabats de sortir de l'escola i, per tant, desconeguts, entre els quals el coreà Ham Jin, la japonesa Sako Kojima, el cubà Christian Curiel, el francès Nicolas Pol, l'argentina Catalina León i la ucraïnesa Xenia Gnitlitskaya, seleccionats i apadrinats per artistes de renom internacional.

El **marxant**, tot i no tenir un segell institucional, constitueix una figura clau de les instàncies de legitimació. Crea "petits esdeveniments històrics" directament per mitjà de les exposicions i catàlegs. La internacionalització del mercat, mitjançant fires i biennals, ha multiplicat el ressò d'aquestes exposicions. Pot igualment participar en la creació d'índexs de qualitat gràcies a les xarxes que teixeix amb nombroses personalitats reconegudes (directors de museus, grans col·leccionistes, crítics), animant-los a comprar obres dels artistes que patrocina, a escriure articles, a prologar catàlegs, a organitzar exposicions en les quals prestarà obres de la seva col·lecció personal, de les quals podrà afegir a la seva fitxa que han estat en tal museu...

Els **col·leccionistes** també tenen un rol legitimador. Presenten la seva col·lecció en espais oberts al públic o les deixen de manera temporal als museus per a les exposicions. Algunes col·leccions privades, com les de Saatchi o Panza, són referents i tenen un poder de legitimació superior al d'alguns museus públics d'art contemporani. Les seves compres són percebudes com a

senyals de qualitat. Sovint són membres del consell d'administració dels museus i les donacions que hi fan contribueixen a assentar el valor museístic de la seva col·lecció.

La presència de Patricia Phelps de Cisneros, classificada com una de les 200 col·leccionistes d'art contemporani més grans, en el Consell d'Administració del MoMA, no està al marge de l'interès recent que manifesta aquest museu pels artistes llatinoamericans.

L'edició de catàlegs sobre la seva col·lecció ofereix un altre mitjà als col·leccionistes de crear senyals objectius de qualitat i contribueix a fer entrar els artistes que patrocinen en la història.

Les ingents quantitats de diners que alguns col·leccionistes inverteixen en art, els dona un poder econòmic real.

Per exemple, les despeses efectuades fins al 2003 pel col·leccionista David Geffen eren de 800 milions de dòlars, un pressupost equivalent a 160 anys del pressupost per a adquisicions del centre Georges Pompidou.

Els **directors de museus** i els **conservadors** són figures essencials de les instàncies de legitimació, entre altres motius per la seva superioritat institucional. Quan una obra entra en un museu, automàticament queda consagrada i la seva exposició li confereix la qualitat d'obra d'art. Els directors/conservadors actuen sobre la formació dels valors mitjançant la constitució de col·leccions públiques.

L'entrada de l'obra d'un artista viu en una col·lecció museística es molt important en molts països, atès que els museus no poden vendre al mercat les obres adquirides. Per tant, els museus fan que les obres d'art deixin de ser mercaderies (de tenir valor de canvi): l'absència del mercat fa que el preu pugi ("aquesta obra no té preu!"). L'elecció que fa el museu contribueix a referenciar l'obra en la història de l'art.

Els museus, a més, duen a terme una política d'exposicions temporals, que sovint contenen obres procedents de col·leccions privades o de galeries d'art, amb la qual cosa l'autor o autors de la mostra incrementen la seva visibilitat i, per tant, el seu valor. Aquestes exposicions sempre comporten la publicació d'un catàleg que esdevé una mostra objectivada de la qualitat artística d'un treball i on s'explicita l'evolució de l'artista i el seu lloc en la història de l'art.

Aquest paper dels museus com a instàncies de legitimació s'ha incrementat amb l'explosió, des dels anys 1950, del nombre de museus dedicats a l'art d'artistes vius. La multiplicació de centres d'art contemporani, que no estan pensats per a adquirir obres sinó per a organitzar exposicions, no ha fet res més que reforçar la concurrència institucional per al reconeixement de nous talents i ha afavorit una entrada cada cop més precoç de les obres en les col·leccions.

**Llista de museus d'art contemporani**

- 21st Century Museum of contemporary Art (Kanazawa).
- ARTIUM, Centro Museo Vasco de Arte Moderno y Contemporáneo (Vitòria).
- CaixaForum (Barcelona).
- Centre d'Art Contemporain (Credac) (Ivry-sur-Seine).
- Centre des Arts Plastiques Contemporains (Bordeus).
- Centre de Création Contemporaine (CCC) (Tours).
- Centre National d'Art Contemporain Le Magasin (Grenoble).
- Centre Pompidou (Metz).
- Centre Pompidou (o Beaubourg) (París).
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla).
- Centro de Arte Contemporânea dos Açores (Ribeira Grande).
- Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci (Prato).
- Centro de Arte Contemporáneo (Màlaga).
- Centro Galego d'Arte Contemporanea (Santiago de Compostel·la).
- Centre Ullens de Arte Contemporáneo (Pequín).
- Contemporary Art Museum (Saint Louis).
- Contemporary Arts Center (Cincinnati).
- Dia Center for the Arts (Nova York).
- Fondation Cartier pour l'art contemporain (París).
- Foundation Maeght (Saint-Paul-de-Vence).
- Galeria Nacional Txeca d'Art Modern i Contemporani (Praga).
- Galleria Comunale d'Arte Contemporanea (Cagliari).
- Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Roma).
- Genichiro-Inokuma Museum of contemporary Art (Marugame).
- Guggenheim Museum (Las Vegas).
- Guggenheim Museum (Nova York).
- Institut d'art contemporain (Villeurbanne).
- Institute of Contemporary Arts (Londres).
- Institute of Contemporary Art (Boston).
- Irish Museum of Contemporary Art (Dublín).
- Musée d'Art Contemporain (Estrasburg).
- Musée d'Art Contemporain (Ginebra).
- Musée d'Art Contemporain Lille Metropole (Villeneuve-d'Ascq).
- Musée d'Art Contemporain (Lió).
- Musée d'Art Contemporain (Marsella).

- Musée d'Art Contemporain (Mont-real).
- Musée d'Art Contemporain La Piscine (Roubaix).
- Musée d'Art Contemporain (Val-de-Marne).
- Musée d'Art Moderne et Contemporain Les Abattoirs (Tolosa).
- Musée d'Art Moderne et Contemporain (Niça).
- Musée des Artistes Vivants (o Musée du Luxembourg) (París).
- Museo Antropológico y de arte Contemporáneo (Guayaquil).
- Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina (Nàpols).
- Museo d'Arte Contemporanea (Roma).
- Museu de Arte Contemporânea (São Paulo).
- Museo d'Arte Contemporanea di Trento e Rovereto (Trento).
- Museo de Arte Contemporáneo de Andalucía (Aracena).
- Museo de Arte Contemporáneo (Arequipa).
- Museo de Arte Contemporáneo (Barcelona).
- Museo de Arte Contemporáneo (Bogotà).
- Museo de Arte Contemporáneo (Elx).
- Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano (Valladolid).
- Museo de Arte Contemporáneo (Hiroshima).
- Museo de Arte Contemporáneo (Eivissa).
- Museo de Arte Contemporáneo (Lleó).
- Museo de Arte Contemporáneo (Lima).
- Museo de Arte Contemporáneo (Maracaibo).
- Museo de Arte Contemporáneo (Monterrey).
- Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (Oaxaca).
- Museo de Arte Contemporáneo (Panamá).
- Museo de Arte Contemporáneo (Rosario).
- Museo de Arte Contemporáneo (San Juan, Puerto Rico).
- Museo de Arte Contemporáneo (Santiago de Chile).
- Museu d'Art Contemporani (Taipei).
- Museu d'Art Contemporani (Teheran).
- Museu d'Art Contemporani (Tòquio).
- Museo de Arte Contemporáneo (Valdivia).
- Museo de Arte Contemporáneo (Vigo).
- Museo de Arte Contemporáneo V Centenario (Huelva).
- Museo de Arte Contemporáneo (Vilafamés).
- Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (San José, Costa Rica).

- Museo de Arte Español Contemporáneo (Palma).
- Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Es Baluard (Palma).
- Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid).
- Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz).
- Museo Guggenheim (Bilbao).
- Museu Hara de Arte Contemporáneo (Tòquio).
- Museo Municipale d'Arte Moderna e Contemporanea (Torí).
- Museu Nacional d'Art Contemporani (Atenes).
- Museu Nacional d'Art Contemporani Internacional (Osaka).
- Museu Nacional d'Art Contemporani (Seül).
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).
- Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (Roma).
- Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional (Mèxic DF).
- Museu de Arte Contemporânea (Niterói).
- Museum of Contemporary Art (Cleveland).
- Museum of Contemporary Art (Chicago).
- Museum of Contemporary Art (Los Angeles).
- Museum of Contemporary Art (San Diego).
- Museum of Contemporary Art (Sydney).
- Museum of Contemporary Canadian Art (Toronto).
- New Museum of Contemporary Art (Nova York).
- Stedelijk Museum vor Actuele Kunst (Gant).
- Tate Modern (Londres).
- The Saatchi Gallery (Londres).
- Whitney Museum of American Art (Nova York).

El reconeixement d'una creació no s'obté fins que ha estat classificada, etiquetada i ha reeixit a crear un corrent susceptible d'inscriure's dins la història de l'art. Una reputació artística depèn de les teories establertes i només es pot imposar de manera duradora si els **crítics** estableixen teories i criteris que permetin reconèixer-la com a artística. En absència d'aquestes referències taxonòmiques i històriques, no es pot formular un judici sobre l'obra. Els crítics (com Greenberg, Restany...) han tingut un paper determinant en el reconeixement de moviments artístics i en la inscripció d'aquests moviments en la història de l'art.

L'acció conjugada dels diferents membres de les instàncies de legitimació condueix a la creació de nombrosos índexs que palesen el reconeixement de la qualitat del treball de l'artista (compra museística, exposició, catàlegs, monografies, col·leccions privades...). Els múltiples llocs de trobada entre els mem-



bres de les instàncies de legitimació constitueixen altres tantes interaccions durant les quals els agents s'informen, intercanvien les seves opinions sobre un nou artista i s'influencien en les seves avaluacions.

Les 100 persones més influents del mercat de l'art contemporani segons *Art Review*

	<b>Galeristes</b>	<b>Artistes</b>	<b>Curadors i crítics</b>	<b>Col·leccionistes</b>	<b>Directors de museu</b>	<b>Altres</b>	<b>Total</b>
Europa	16	9	12	7	5	8	57
Àsia	1	3	0	0	0	0	4
Amèrica del Nord	9	11	7	5	6	5	43
Amèrica Central i del Sud	0	0	0	2	0	1	3
Àfrica	0	0	1	0	0	0	1
<b>Total</b>	<b>26</b>	<b>23</b>	<b>20</b>	<b>14</b>	<b>11</b>	<b>14</b>	<b>108</b>

L'acció conjunta d'aquesta xarxa d'agents està a la base del que podem anomenar el **valor fonamental de l'obra**. Inserir-se en una xarxa densa, les instàncies de legitimació es beneficien d'un gran capital social (Bourdieu). La riquesa d'aquest capital és una funció creixent del nombre de relacions teixides entre les persones. Podem entendre el capital social com:

“el producte de la dimensió de la xarxa personal, del volum dels recursos continguts en aquesta xarxa (és a dir, de la informació i dels diferents tipus de capital posseïts pels agents amb què es mantenen relacions) i de les possibilitats d'accés a aquests recursos.”

P. Mercklé (2004). *Sociologie des réseaux sociaux* (pàg. 59). París: La Découverte.

La revista *Beaux Arts* descriu com el col·leccionista Dakis Joannou utilitza la seva xarxa social per a adquirir informació sobre el mercat:

“Membre del consell de diversos grans museus, entre els quals el MOCA de Los Angeles, viatjant molt, s'ha construït una xarxa d'informadors de directors de museus, de curadors d'exposicions i de consellers, començant per l'americà Jeffrey Deitch, antic administrador del Citibank esdevingut galerista i amic de Joannou. Així, res del que es mou en l'escena artística del planeta se li escapa.”

*Beaux Arts*, núm. 254 (pàg. 72).

Per tal de concretar el paper del capital social en el mercat posem l'exemple del pintor alemany d'origen polonès Norbert Schwontkowski. Durant anys va estar patrocinat pel galerista parisenc Bernard Vidal, i l'artista no havia aconseguit l'admiració del públic. Però quan la galeria berlinesa Contemporary Fine Arts va decidir representar-lo, els col·leccionistes s'hi varen interessar ràpidament. Pel març del 2005, la galeria havia venut deu dels seus quadres a The Armory Show de Nova York, i va tenir el mateix èxit a l'Art Forum de Berlín. La galeria està present a les grans fires internacionals. Aquest èxit va fer que els col·leccionistes americans Don i Mera Rubell li donessin el seu suport dedicant-li una exposició en el seu museu privat mentre tenia lloc la fira d'art Basel Miami Beach.

#### Referència bibliogràfica

Pierre Bourdieu (1980). “Le capital social, notes provisoires”. *Actes de la recherche en sciences sociales* (vol. 31, pàg. 2-3). En línia a: [http://socio.ens-lyon.fr/agregation/reseaux/reseaux\\_fiches\\_bourdieu\\_1980.php](http://socio.ens-lyon.fr/agregation/reseaux/reseaux_fiches_bourdieu_1980.php).



Norbert Schwontkowski: *Am hellichten tag (I)*, 2005. Oli i sorra sobre tela. 120 x 80 cm. Venut per Christie's Londres el 2007 per 18.724 dòlars.

## 4. El debat sobre la crisi de l'art contemporani

[El problema] “no consisteix a preferir una obra mestra a una altra, sinó a distingir una obra mestra d'una obra mediocre, per a determinar quina obra mereix ser conservada en la memòria de la humanitat.”

Alain Séguy-Duclot (1999). “Redéfinir l'art pour ne pas manquer la création”. *Esprit* (núm. 8-9, pàg. 108).

La crisi es va desencadenar i desenvolupar principalment a França, però no va pertorbar el món de l'art internacional, europeu o nord-americà. Els defensors i els detractors de l'art contemporani s'enfrontaven durament respecte a les formes llavors actuals de creació, però els protagonistes només es basaven en alguns casos –sobretot en artistes, molt rarament en obres– el caràcter exemplar dels quals resultava dubtós.

Els interrogants es relacionaven amb temes considerats d'interès per al gran públic:

- **Es podia avaluar i jutjar l'art contemporani?**
- **En cas afirmatiu, amb quins criteris?**
- **L'Estat havia de subvencionar la creació artística actual?**

Per què la controvèrsia? Perquè les doctrines clàssiques de la modernitat, les teories estètiques tradicionals i el discurs postmodern ja no serveixen per a encarar-se a l'art contemporani.

En el seu llibre dedicat a la crisi de l'art contemporani, Yves Michaud enumera un seguit de qualificatius utilitzats pels adversaris de l'art contemporani, al qual consideren nul, trucat, incompreensible, sense talent, sotmès al mercat, indegudament subvencionat per l'Estat, sostingut per les institucions, producte d'un món de l'art divorciat del públic... El que més sorprèn és el postulat segons el qual l'art contemporani és en general nul. Aquest judici de valor suposa un criteri de qualitat. Es dona, doncs, per descomptat el grau zero de qualitat que afecta la producció artística de l'època, postulat que és, per definició, indemostrable. “L'art és nul”, diu l'expert, “però no sóc jo, l'expert, qui ho diu, sinó el públic”. Però els defensors de l'art contemporani tenen dificultats per a argumentar-hi en contra. Per als atacants, si qualsevol cosa podia esdevenir art, la bellesa desapareixia de l'esfera artística i, per tant, l'art ja no era art i l'obra d'art tampoc era ja una obra d'art. Com, doncs, se'l pot jutjar si els mateixos especialistes acreditats es neguen a fer-ho?

La radicalitat de les queixes –vacuïtat, lletjor, tonteria, vulgaritat, futilitat, poti-poti...– formulades per un front antiart erigit en portaveu dels receptors sembla, així, inhibir qualsevol contraatac argumentat i racional. El front antiart aplega els conservadors i els tradicionalistes, nostàlgics del Gran Art; els pro-

### Referència bibliogràfica

Yves Michaud (2011). *La crisi de l'art contemporani* (2a. ed.). París. Quadrige/PUF.

gressistes que rebutgen la celebració d'un nou art oficial, institucionalitzat, sota la batuta de l'Estat, i a la dreta reaccionària, antimodernista, hostil a l'art contemporani, que milita activament a favor de la restauració dels valors del passat.

#### 4.1. Evolució i arguments del debat

A l'inici de la dècada del noranta es constituïa el "front antiart contemporani", segons l'expressió de l'historiador d'art Paul Ardenne. "Qualsevol cosa" era, de bon tros, el retret que es repetia amb més freqüència entre els detractors de l'art actual; era un terme que es feia servir per a designar de manera pejorativa allò que es considerava mancat de sentit.

#### Referència bibliogràfica

Paul Ardenne (1997). *L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*. París: Ed. du Regard.

El debat francès sobre la crisi de l'art contemporani es remunta al 1991. Va començar en tres publicacions que tenen en comú el fet d'estar classificades a l'esquerra i tenir un lectorat important: la revista *Esprit* i els setmanaris *Télérama* i *L'Événement du jeudi*. En el cas d'*Esprit* es pot parlar d'un projecte sistemàtic i meditat atès que la revista li va dedicar tres monogràfics.

El 1991, en un article que obria l'informe de l'art contemporani, s'hi llegia:

"L'art d'avui en dia és qualsevol cosa; tothom pot pintar i ningú sap jutjar. Aquí s'amunteguen cadires, allà s'instal·la un edredó amb taques de pintura, més enllà es disposen desordenadament franges de color traçades amb regularitat [...]."

Jean Molino (1991, juliol-agost). "L'art aujourd'hui". *Esprit* (núm. 173, pàg. 72).

Però dir que l'art contemporani és "qualsevol cosa" –se sobreentén: tothom el podia fer– suposava donar resposta a l'interrogant sobre saber en relació amb què es declarava que tal o qual cosa era "qualsevol cosa". Quan l'art era encara art i l'obra d'art era una obra d'art? En el Renaixement? En el segle XIX? En la modernitat? Calia, doncs, complaure's en la nostàlgia? Segons l'autor, el regne del "qualsevol cosa", si bé era una prova de la mort de l'art, representava una oportunitat per a la democratització cultural:

"És cert, arreu hi ha de tot i és el regne del «qualsevol cosa», però tinc el dret d'elegir el que em plau, tinc el dret i el deure de formular judicis de valor i de dir que això és dolent i que això altre, per contra, està bé."

Molino (1991, pàg. 107)

Llegint aquest text –mesurat, pensat, erudit i convincent– que, recordem, es titulava "L'art avui", ens adonem que de l'art d'avui no se'n parla. No hi ha cap referència als artistes i a les seves obres. Tot just una al·lusió a Buren i a les seves franges. L'art contemporani viu, el dels vuitanta i noranta, era tractat com una categoria genèrica, abstracta, com un calaix de sastre.

El mateix número del 1991 es preguntava: “Existeixen encara criteris d’apreciació estètica?”<sup>6</sup>. El debat seguia el febrer del 1992 amb “La crisi de l’art contemporani”<sup>7</sup>, després l’octubre del 1992 amb “L’art contemporani contra l’art modern”<sup>8</sup>. En cada número figurava un article del crític d’art Jean-Philippe Domecq, que esdevenia així protagonista del debat.

L’interès de la revista per aquestes qüestions no és nou. El 1987, en el número dedicat al desè aniversari de l’obertura del centre Georges Pompidou, Olivier Mongin, el redactor en cap, plantejava la qüestió: “Com jutjar l’art contemporani?” a propòsit d’una institució que, segons ell, es proposa “ajudar la creació en la lògica de l’Estat providència”. El 1988, un número havia estudiat *Les modes, les mèdias, la culture* i en el seu article “Micro-têtes et média-masques”, Jean-Philippe Domecq anunciava: “Un debat ens espera sobre la crisi de l’art contemporani”. I el debat es va obrir el 1991.

El problema se centrava en els criteris d’apreciació estètica “que presideixen les eleccions de les obres proposades tant pels museus com per les galeries”, i “a la seva recepció crítica” en la premsa i els llibres.

“Estem confrontats a un moviment de democratització dels costums i de la cultura, a un relativisme profund contra el qual cal reaccionar”<sup>9</sup>. Calia defensar la Gran Cultura, o resignar-se al relativisme, o “anar a la recerca de valors estètics, morals” que permetin a la societat democràtica escapar a “la vulgaritat i a la niciesa”.

També l’historiador de l’art Marc Le Bot atacava severament la producció artística, i denunciava l’herència desastrosa de Marcel Duchamp, a qui qualificava de “mestre de pensament de qualsevol cosa”. L’autor dels *ready-made* exasperava la lògica de la institució museística, gens disposada a celebrar el culte d’una relíquia-rebuig com un orinal, encara que l’artista la signés. D’aquesta manera, Joseph Beuys, Yves Klein i Daniel Buren eren, segons Marc Le Bot, com els zeladors d’un sistema en deteriorament, pseudoartistes, vedets mediàtiques, nous dandis del segle xx que podien “tocar-ho tot, un orinal o una caixa de merda, sense embrutar-se les mans”.

El nom d’Andy Warhol era, amb el de Marcel Duchamp, el que es repetia més entre els qui fustigaven l’art contemporani. El 1991, Jean-Philippe Domecq enfrontava, amb virulència, el “fenomen Warhol”, al qual qualificava de “farsa intel·lectual”. En el seu article “Un échantillon de bêtise moderne: la fortune critique d’Andy Warhol” enumerava una mena de col·lecció de disbarats de l’art contemporani i denunciava la celebració que els experts feien de la novetat per la novetat, que duia a exaltar “una pobresa més pobra que pobra”, una nul·litat elevada al rang d’“art del nostre temps”. La condemna es referia successivament a les mancances de l’obra –les cèlebres serigrafies de Marilyn Monroe i de Mao, les llaunes de sopes Campbell, les caixes d’esponges de ne-

<sup>(6)</sup> *Esprit*, juliol-agost del 1991, núm. 173 (pàg. 71-133).

<sup>(7)</sup> *Esprit*, febrer del 1992, núm. 179 (pàg. 5-63).

<sup>(8)</sup> *Esprit*, octubre del 1992, núm. 185 (pàg. 5-54).

### Referències bibliogràfiques

O. Mongin (1987, febrer). “Comment juger de l’art contemporain?”. *Esprit* (pàg. 33-34).

Jean-Philippe Domecq (1988, maig). “Micro-têtes et média-masques”. *Esprit* (pàg. 56).

<sup>(9)</sup> *Esprit*, febrer del 1992, núm. 179, (pàg. 154).

### Referència bibliogràfica

Marc Le Bot (1992, febrer). “Marcel Duchamp et ‘ses célibataires, même’”. *Esprit* (núm. 179, pàg. 6).

### Referència bibliogràfica

Jean-Philippe Domecq (1991, juliol-agost). “Un échantillon de bêtise moderne: la fortune critique d’Andy Warhol”. *Esprit*.

teja Brillo–, a l'“adocctrinament cultural” de l'època, al paper de les institucions artístiques, al “mafiós de l'art” Leo Castelli, a l'*star-system*, al màrqueting publicitari i promocional i al consens respectat per periodistes i crítics d'art. La denúncia apuntava a un objectiu més ampli: a la manera de producció artística en les societats occidentals postindustrials. Es referia a les xarxes, museus, galeries, a la mercantilització desmesurada, al consens cultural, a la impotència o a la defecció de la crítica d'art. En definitiva, a les esferes opaques del món de l'art.

El mateix Domecq reprenia la crítica, especialment contra alguns artistes de renom, que encarnaven, segons ell, la nul·litat que afectava el “95% de l'art d'actualitat”. En primer lloc, Daniel Buren i els seus “ratllats”, autor de “superxeries” tan grotesques com les d'Andy Warhol, Julian Schnabel, Frank Stella, James Rosenquist i Supports/Surface.

A *Télérama*, pel juny del 1992, Olivier Céna feia un reportatge de l'exposició “Manifeste” al centre Georges Pompidou i denunciava “la blanca preocupació del no-res”. Per l'octubre del mateix any, un suplement de la revista, publicat durant la Fira d'Art contemporani de París (FIAC), duia per títol “El gran basar”<sup>10</sup>. A *L'Événement du jeudi*, pel juny del 1992, un dossier coordinat per Jean-Francis Held, es titulava sense matisos “Les impostures”.

#### Referències bibliogràfiques

Olivier Céna (1992, 24 de juny). “L'Art triste”, *Télérama* (núm. 2215, pàg. 54-55).

J. L. Pradel; J. F. Held (1992, 18 al 24 de juny). “Les impostures”. *L'Événement du jeudi* (pàg. 76-87).

Excepte algunes reaccions esporàdiques, els partidaris de l'art contemporani acusaren el cop, però, curiosament, la seva rèplica va ser bastant timorata. Era pertinent fer l'apologia d'un art que era víctima de la desafecció massiva? Alfred Pacquement, llavors director de la galeria nacional del Jeu de Paume responia a *Esprit* a la *Revue des Deux Mondes* que dedicava el seu dossier del mes de novembre del 1992 a “L'art contemporani, per a qui?”. Aquest mateix autor va organitzar, entre el setembre del 1992 i el març del 1993, un seguit de conferències crítiques al Jeu de Paume (les darreres exposicions de la institució que dirigia, la inaugural de Dubuffet i la de Robert Gober havien estat les dianes directes dels atacs).

#### Referència bibliogràfica

Jean-Philippe Domecq (1992, febrer). “Buren: de l'autopublicité pure, Dubuffet: du brut snob et la suite”. *Esprit* (pàg. 16 i següents).

<sup>(10)</sup> *Télérama*, octubre del 1992, número fora de sèrie 2096.

#### Referència bibliogràfica

Alfred Pacquement (1992, novembre). “La crise du commentaire”. *Revue des Deux Mondes*, dossier “L'art contemporain, pour qui?” (pàg. 31-38).

Georges Didi-Huberman, historiador de l'art, intèrpret d'obres minimalistes, va elegir la rèplica ofensiva i va denunciar el “ressentiment moral i ideològic”, i també el “desig de venjança”, dels detractors, preocupats, segons ell, per encobrir la seva pròpia incapacitat per a entendre les creacions contemporànies amb una “retòrica de l'execració”. Rainer Rochlitz va intentar elevar el debat i, un cop constatades la desaparició de les normes tradicionals d'avaluació i la desorientació de la crítica, proposava una llista de nous criteris estètics per tal de debatre sobre la qualitat de les obres contemporànies. Fent èmfasi en el paper ambigu de la institució i dels poders públics –subvencions concedides a obres considerades subversives–, i també en la defeció d'una crítica d'art massa sovint còmplice d'aquest sistema, mantenia que l'art “continuava essent accessible a una argumentació racional sobre la seva pertinença, el seu significat i la seva consecució estètica”.

Durant els anys 1994 i 1995 sembla que la batalla decreix, tot i la publicació del recull d'articles de Jean-Philippe Domecq en el llibre *Artistes sense art*. Però durant el 1996 el debat es reprèn amb més força. Hi ha d'entrada la intervenció de Jean Baudrillard a *Libération*, en què afirma purament i simplement que l'art contemporani és nul. A finals d'any apareixia un número de la revista *Krisis* (òrgan de la Nova Dreta francesa) en què, amb el títol *Art/no-art?*, s'hi troben autors com Jean Clair, Jean-Philippe Domecq, Jean Baudrillard, Alain de Benoist i Michel Marmin, és a dir, autors de la “nova dreta”. El fet que intel·lectuals de dreta i d'esquerra, aplegats per a l'ocasió, s'expressessin de manera idèntica i concertada, en una revista ideològicament propera a les posicions de l'extrema dreta, no feia res més que confondre. A l'inici del 1997, a *Le Figaro*, Marc Fumaroli i Jean Clair constaten que l'art contemporani està en un punt mort.

Davant d'aquests atacs contra l'art contemporani, les reaccions no es feren esperar. Philippe Dagen els replica en una pàgina de *Le Monde* en què els acusa de fer el joc a l'extrema dreta i a la reacció. En el seu llibre *La haine de l'art* recordava que el rebuig de l'art contemporani no és recent, que s'havia d'atribuir a un antimodernisme que França experimentava crònicament des de l'inici del segle xx i posava en relleu la desproporció entre el pressupost assignat a la conservació del patrimoni i les sumes “ínfimes” destinades a la creació contemporània.

L'informe especial publicat per la revista *Art press* “L'extrema dreta ataca l'art contemporani”, fustigava aquells –sobretot Jean Baudrillard, Jean Clair, Jean-Philippe Domecq i l'artista Ben– que s'havien compromès amb la revista *Krisis*.

En aquest ambient, l'abril del 1997, es va fer a l'Escola Nacional Superior de Belles Arts de París un col·loqui sobre el tema “L'art contemporani: ordres i desordres”, patrocinat pel Ministeri de Cultura. Hi va assistir Arthur Danto que n'ha deixat el comentari següent:

### Referències bibliogràfiques

- Georges Didi-Huberman** (1993, primavera). “D'un ressentiment en mal d'esthétique”. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (núm. 43, pàg. 102-118).
- Rainer Rochlitz** (1992). *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique* (pàg. 238). París: Ed. du Cerf.

### Referències bibliogràfiques

- Jean-Philippe Domecq** (1994). *Artistes sans art*. París: Ed. Esprit.
- Jean Baudrillard** (1996, 20 de maig). “Le Complot de l'Art”. *Libération*.
- Marc Fumaroli; Jean Clair** (1997, 22 de gener). “L'art contemporain est dans une impasse”. *Le Figaro* (pàg. 20).

### Referències bibliogràfiques

- Philippe Dagen** (1997, 15 febrer). “L'art contemporain sous le regard de ses maîtres censeurs”. *Le Monde*.
- Philippe Dagen** (1997). *La haine de l'art*. París: Grasset.



“L’art contemporain s’ha convertit actualment en una expressió incendiària en el discurs francès, on desperta ires i partidisme com ja no coneixem des de fa molt de temps als Estats Units, on «art contemporani» només denota l’art que es fa en aquests dies. L’abril del 1997, el que havia estat una sèrie de forts intercanvis de punts de vista en diversos diaris i revistes es va desbordar en una discussió pública a l’École des Beaux-Arts de París, en què defensors de diverses posicions procuraven defensar-les davant d’una multitud excessivament inquieta formada per un miler de persones que les ofegava a crits com «nazi!», «feixista!» i altres de semblants. No és que l’art contemporani a França sigui especialment més audaç o desafiant del que ho és aquí. Els francesos tampoc són necessàriament més apassionats que els nord-americans en assumptes d’estètica. La diferència és una prosaica qüestió de recursos a França, on tot el que es digui en contra de l’art contemporain podria ser tingut en compte pels polítics que busquen maneres de retallar els pressupostos i plantejar com els importants compromisos financers de França amb l’art contemporain es poden defensar davant d’una elevada taxa d’atur i una pesant estructura d’impostos. L’art contemporain està subvencionat a França fins a un punt impossible de somiar als Estats Units. La FNAC (Fondation Nationale d’Art Contemporain) té un triple mandat: identificar nous talents, enriquir el patrimoni nacional comprant obres meritòries per col·leccions públiques i promoure una millora estètica dels espais públics. Molt poc de l’art contemporain es rep amb gratitud per part dels seus esperats beneficiaris, encara que se suposa que els experts en matèria d’art podrien explicar les seves virtuts. Però quan els experts mateixos s’hi tornen en contra, unint-se, per dir-ho així al públic hostil o indiferent, els polítics veuen una manera de reduir despeses sense perdre suport electoral. I els artistes contemporanis, davant la manca de subvencions, es troben defensant l’art contemporain contra el públic, els polítics i renegats com Jean Clair, el director del Museu Picasso, que manifesta un punt de vista excessivament agre sobre la direcció que l’art ha pres.

[...] Als Estats Units, on el suport del govern a les arts és marginal fins al punt que no existeix, ningú es preocupa pel que els artistes contemporanis fan a menys que sembli violar alguns supòsits límits de la decència. [...] Des de l’*Armory Show* de 1913, els nord-americans s’han format un estereotip dels artistes bojos que fan art boig però inofensiu. D’altra banda, en quin país a part de França el seu artista més conegut (Daniel Buren) consideraria pintar barres com un acte de subversió política? En qualsevol cas, la qüestió del que sigui art, en lloc de ser una cosa discutida en les pàgines desapassionades dels diaris filosòfics, ha pres amb estridència els carrers de la política francesa, en què l’art contemporain és condemnat per no ser art, per ser en canvi molta merde.”

Arthur C. Danto (2003). *La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural* (pàg. 351-352). Barcelona: Paidós Ibérica (Col·l. “Paidós Transiciones”, 45).

El col·loqui va constituir el punt culminant de la querella entorn de l’art contemporani i va anunciar la fi de la discòrdia. Però el 1999, la revista *Esprit* plantejava de nou el problema de l’avaluació de les obres contemporànies, un problema que

“no consisteix a preferir una obra mestra a una altra, sinó a distingir una obra mestra d’una obra mediocre, a l’efecte de determinar quina obra mereix ser conservada en la memòria de la humanitat.”

Alain Séguy-Duclot (1999). “Redéfinir l’art pour ne pas manquer la création”. *Esprit* (núm. 8-9, pàg. 108).

Vist a distància, el que havia començat a l’esquerra i com un atac vingut de l’esquerra, derivava cap a la dreta. El simplisme dels arguments intercanviats es reforça. En la confusió que s’instaura, els adversaris de l’art contemporani són diabolitzats com feixistes propers al Front Nacional<sup>11</sup>, mentre que els seus defensors es veuen acusats de retornar als mètodes estalinistes<sup>12</sup>.

Els arguments que s’han utilitzat en aquest debat, diversos i poc coherents, són interessants de constatar perquè **mostren quins són els valors i idees subjacents a la idea i funció de l’art:**

(11) *Art press*, abril del 1997, núm. 223, dossier L’Extrême droite attaque l’art contemporain (pàg. 52-65).

(12) Vegeu les rèpliques de Jean Clair i Marc Fumaroli a *Le Monde*, 8 de març del 1997.

- L'art contemporani és avorrit.
- No proporciona emoció estètica.
- És l'efecte de tripijocs intel·lectuals que dissimulen el seu buit i nul·litat.
- No té contingut.
- No s'assembla literàriament a res.
- Cap criteri estètic s'aplica a no importa què.
- No necessita cap talent artístic.
- És un art exhaurit per la història.
- És produït per un excés d'historització.
- No és un art crític.
- És una pura creació del mercat.
- És l'efecte d'un complot del món de l'art i de les seves xarxes.
- És un art oficial.
- Només existeix sota la protecció del museu.
- Està desvinculat del públic que no hi entén res.

L'atac contra l'art contemporani es produeix i s'argumenta sense excepció des del punt de vista de la **capacitat de cadascú d'emetre un judici estètic competent**. Tothom hi ha d'entendre i tothom el pot valorar i jutjar; aquest aspecte està vinculat a la qüestió de la **democratització del gust**.

Si aquest debat ha tingut algun mèrit és el d'haver mostrat la impossibilitat d'aïllar l'art de les seves implicacions socials, culturals, institucionals, polítiques i ideològiques. Redefinir l'art també significaria redefinir el paper de la institució, privada o pública, i la missió del museu, de les galeries, dels centres artístics, de l'Estat, sense oblidar la funció dels mediadors que operen en el món de l'art: historiadors, crítics, periodistes, conservadors, curadors, marxants...

## 4.2. L'efecte Baudrillard

L'article "El complot de l'Art"<sup>13</sup> de Jean Baudrillard publicat el 1996 fou rebut com una veritable ofensa i va reactivar la polèmica.

### Referència bibliogràfica

Jean Baudrillard (1996, 20 maig). "Le complot de l'Art". *Libération*. En línia a: <http://www.liberation.fr/tribune/0101179372-le-complot-de-l-art>.

Les declaracions d'aquest sociòleg semblava que concedien un inesperat suport a les tesis més retrògrades, a les més reaccionàries, en matèria d'art:

"Tota la duplicitat de l'art contemporani consisteix en això: a reivindicar la nul·litat, la insignificança, el sense sentit. S'és nul, i es busca la nul·litat, s'és insignificant, i es busca el sense sentit. Aspirar a la superficialitat en termes superficials.

Si en la pornografia circumdant s'ha perdut la il·lusió del desig, en l'art contemporani s'ha perdut el desig d'il·lusió. En el porno no queda res a desitjar. Després de l'orgia i de l'alliberament de tots els desigs, hem passat al transsexual, en el sentit d'una transparència del sexe en signes i imatges que li treuen tot el seu secret i tota la seva ambigüitat.

<sup>(13)</sup>Escrit en plena tempesta del *Rèquiem per una avantguarda* de Benoît Duteurtre (un assaig publicat el 1995, en el qual s'analitza i critica la música contemporània i la seva institucionalització a França amb un plantejament típic de la dreta reaccionària i de l'enyorança pel Gran Art) i dels debats entorn del suposat feixisme dels qui es van atrevir a criticar la mediocritat de l'art contemporani.

Transsexual, en el sentit que això ja no té res a veure amb la il·lusió del desig, sinó amb la hiperrealitat de la imatge.

Així succeeix amb l'art, que ha perdut també el desig d'il·lusió, a canvi d'elevat totes les coses a la banalitat estètica, i s'ha tomat transestètic. Pel que fa a l'art, l'orgia de la modernitat ha consistit a desconstruir alegrement l'objecte i la representació. Durant aquest període, la il·lusió estètica és encara molt poderosa, com poderosa és, per al sexe, la il·lusió del desig. A l'energia de la diferència sexual, que es transmet a totes les figures del desig, correspon en l'art l'energia de dissociar la realitat (cubisme, abstracció, expressionisme), però tant una com l'altra corresponen al propòsit de forçar el secret del desig i el secret de l'objecte. Això, fins a fer desaparèixer aquestes dues sòlides configuracions –l'escena del desig i l'escena de la il·lusió– a canvi de la mateixa obscenitat transsexual, transestètica: obscenitat de la visibilitat, de la transparència inexorable de totes les coses. De fet, ja no hi ha pornografia localitzable com a tal, perquè la pornografia està virtualment a tot arreu, perquè l'essència del que és pornogràfic s'ha transmès a totes les tècniques del que és visual i televisual."

Baudrillard (1996)

Baudrillard incloïa la seva visió de l'art en una concepció més general de l'evolució de les societats occidentals. El text s'ha d'inscriure en el seguit de diagnòstics que l'autor realitzava, des de feia anys, sobre l'estat de la societat occidental i sobre el món contemporani. Denunciava els efectes perversos i la violència d'una mundialització que pervertia i neutralitzava els valors, eradicava les diferències i aniquilava les singularitats. Tot queia en la homogeneïtzació, la indiferenciació i la banalitat. Res escapa a aquesta banalització: ni la política, ni l'economia, ni el sexe, ni el cos, ni la creació artística. Aquest procés de transparència generalitzada, pròpia de l'època postmoderna, no feia res més que revelar la seva obscenitat i la seva pornografia.

"Què pot significar encara l'art en un món hiperrealista per anticipat, *cool*, transparent, publicitari?"

Baudrillard (1996)

El complot de l'art remetia a aquesta "complicitat amagada i vergonyosa" que l'artista, irònic i cínic, nuava amb les "masses estupefactes i incrèdules". Baudrillard denunciava la duplicitat d'un art que s'apropiava no només de la realitat més trivial, la banalitat, el rebuig, la mediocritat, sinó també de les formes i els estils del passat, que feia servir per a reciclar-les fins a l'infinit en una producció mediocre:

"Tota la duplicitat de l'art contemporani consisteix en això: a reivindicar la nul·litat, la insignificança, el sense sentit. S'és nul, i es busca la nul·litat, s'és insignificant, i es busca el sense sentit. Aspirar a la superficialitat en termes superficials."

Baudrillard (1996)

Però, a qui es referia Baudrillard? De quins artistes i obres parla? Podem llegir entre línies que es refereix a la transavantguarda, al Nou Realisme, el *pop art*, el *body art* i els seus excessos de vegades exhibicionistes o pornogràfics. Però, de fet, tot se centrava en un nom: Andy Warhol, que

“és veritablement nul, en el sentit que reintrodueix el no-res al cor de la imatge. Warhol fa de la nul·lilitat i de la insignificança un esdeveniment que ell transforma en una estratègia fatal de la imatge.”

Baudrillard (1996)

Segons Baudrillard, la paranoia que s'expressava de manera espectacular en la crisi de l'art contemporani era una paranoia còmplice que

“fa que ja no hi hagi judici crític possible, només un repartiment amistós –necessàriament de comensals– de la nul·lilitat. Aquests són el complot de l'art i la seva escena primitiva, rellevada per tots els vernissatges, trobades, exposicions, restauracions, col·leccions, donacions i especulacions.”

Baudrillard (1996)

I afegia:

“Però potser no fem, en el fons, res més que apostar a la comèdia de l'art, de la mateixa manera que altres societats van apostar a la comèdia de la ideologia, de la mateixa manera en què la societat italiana, per exemple (encara que no és l'única), aposta a la comèdia del poder, o com nosaltres apostem a la comèdia del porno en la publicitat obscena de les imatges del cos femení. De striptease perpetu, si aquests fantasmes a sexe obert, si aquest xantatge sexual fossin veritat, seria realment insuportable. Però, per sort, tot això és massa evident per a ser cert. La transparència és massa bella per a ser veritable. Quant a l'art, és massa superficial per a ser veritablement nul. Per sota hi ha d'haver un misteri. Com en l'anamorfosi: hi ha d'haver un angle des del qual tot aquest malbaratament inútil de sexe i signes prengui tot el seu sentit, però per ara no podem fer res més que viure'l amb irònica indiferència.

Hi ha en aquesta irrealitat del porno, en aquesta insignificança de l'art, un enigma en negatiu, un misteri entre línies, qui ho sap? Forma irònica del nostre destí? Si tot esdevé massa evident com per a ser veritat, potser quedi alguna possibilitat per a la il·lusió. Què és el que es manté amagat després d'aquest món falsament transparent? Una altra classe d'intel·ligència, o una lobotomia definitiva? L'art (modern) ha pogut formar part de la part maleïda, en ser una mena d'alternativa dramàtica de la realitat i traduir la irrupció de la irrealitat en la realitat. Però, què pot significar encara l'art en un món hiperrealista per anticipat, *cool*, transparent, publicitari? Què pot significar el porno en un món pornografiat per endavant? Com no sigui llençar-nos un últim ullet paradoxal, el de la realitat rient de si mateixa sota la seva forma més hiperrealista, el del sexe rient de si mateix sota la seva forma més exhibicionista, el de l'art rient de si mateix i de la seva pròpia desaparició sota la seva manera més artificial: la ironia. De tota manera, la dictadura de les imatges és una dictadura irònica. Però aquesta ironia ja no forma part de la part maleïda; forma part del delictes d'iniciats, d'aquesta complicitat oculta i vergonyosa que lliga l'artista orlat per la seva aura irrisòria a unes masses embajanides i incrèdules. La ironia també forma part del complot de l'art.”

Baudrillard (1996)

De fet, l'article de Baudrillard no parla d'art, d'artistes ni d'obres. Aquest “anònimat” va pertorbar més el debat en lloc de clarificar-lo. Qüestiona el sistema cultural sotmès al mercat i a l'especulació, critica el consens, denuncia el “bluf de la nul·lilitat” que enganya el públic, però li manca la força demostrativa de les proves.

“L'art que apostava a la seva pròpia desaparició i a la desaparició del seu objecte era encara una gran obra. Però, i l'art que aposta a reciclar-se indefinidament apoderant-se de la realitat? Doncs bé, en àmplia mesura, l'art contemporani es dedica precisament a això: a apropiarse de la banalitat, del rebuig, de la mediocritat, com a valor i com a ideologia. En les innombrables instal·lacions i *performances* només hi ha un joc de compromís amb l'estat de les coses, a la vegada que amb totes les formes passades de la història de l'art. Una confessió d'originalitat, banalitat i nul·lilitat elevada al rang de valor i fins de gaudi estètic pervers. No cal dir que tota aquesta mediocritat pretén sublimar-se passant al nivell segon i irònic de l'art. Però la cosa és tan nul·la i insignificant en el nivell segon com en

el primer. El pas al nivell estètic no salva res, tot el contrari: és mediocritat a la segona potència. S'aspira a la nul·litat: «Sóc nul, sóc nul!». I se n'és de debò.

Tota la duplicitat de l'art contemporani consisteix en això: a reivindicar la nul·litat, la insignificança, el sense sentit. S'és nul, i es busca la nul·litat, s'és insignificant, i es busca el sense sentit. Aspirar a la superficialitat en termes superficials. Ara bé, la nul·litat és una qualitat secreta que no qualsevol podria reivindicar. La insignificança –la veritable insignificança, el desafiament victoriós al sentit, la indigència del sentit, l'art de la desaparició del sentit– és una qualitat excepcional d'algunes rares obres que mai aspiren a ella. Hi ha una forma iniciàtica de la Bagatel·la, o una forma iniciàtica del Mal. I també hi ha el delictes d'iniciats, els falsaris de la nul·litat, l'esnobisme de la nul·litat, de tots aquells que prostitueixen la Bagatel·la pel valor, que prostitueixen el Mal per fins útils. Cal no deixar el camp lliure als falsaris. Quan la Bagatel·la aflora en els signes, quan el No-res emergeix en el cor mateix del sistema de signes: heus aquí l'esdeveniment fonamental de l'art. Fer sorgir la Bagatel·la de la potència del signe –no la banalitat o la indiferència de la realitat, sinó la il·lusió radical– és pròpiament l'operació poètica. Warhol és veritablement nul, en el sentit que reintrodueix el no-res al cor de la imatge. Warhol fa de la nul·litat i de la insignificança un esdeveniment que ell transforma en una estratègia fatal de la imatge.

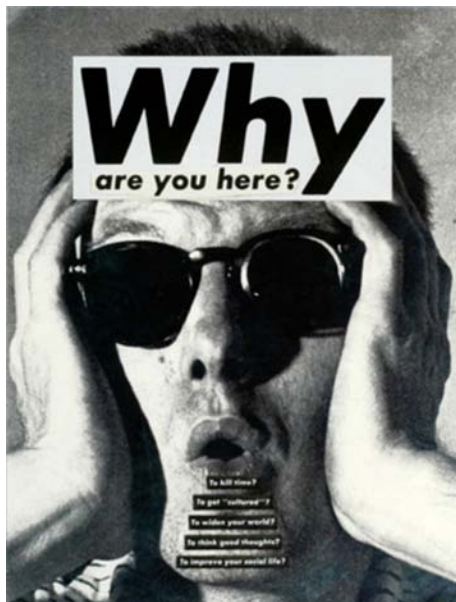
Els altres no tenen res més que una estratègia comercial de la nul·litat, a la qual donen una forma publicitària: la forma sentimental de la mercaderia, com deia Baudelaire. S'amaguen darrere de la seva pròpia nul·litat i de les metàstasis del discurs sobre l'art, generosament dedicat a fer valer aquesta nul·litat com a valor (fins en el mercat de l'art, com salta a la vista). En un sentit, això és pitjor que res, ja que no vol dir res i no obstant això existeix, procurant-se totes les bones raons per a existir. Aquesta paranoia còmpli- ce de l'art fa que ja no hi hagi judici crític possible, només un repartiment amistós – necessàriament de comensals– de la nul·litat. Aquests són el complot de l'art i la seva escena primitiva, rellevada per tots els vernissatges, trobades, exposicions, restauracions, col·leccions, donacions i especulacions, i que no pot desnuar-se en cap univers conegut, doncs, després de la mistificació de les imatges, s'ha posat a resguard del pensament.

L'altra vessant d'aquesta duplicitat és forçar la gent, fanfarronejant amb la nul·litat, que, per contra, doni importància i crèdit a tot això amb el pretext que no pot ser que sigui tan nul i que en aquest assumpte hi deu haver gat amagat. L'art contemporani aposta a aquesta incertesa, a la impossibilitat d'un judici de valor estètic fundat, i especula amb la culpa dels que no l'entenen, o no van entendre que no hi havia res a entendre. També aquí, delictes d'iniciats. Però, en el fons, també podem pensar que aquestes persones a les quals l'art respecta ho han entès tot, ja que amb la seva estupefacció donen testimoni d'una intel·ligència intuïtiva: la de ser víctimes d'un abús de poder, víctimes a qui s'amaguen les regles del joc i que estan essent enganyades. Dit d'una altra manera, l'art ha entrat (no només des del punt de vista financer del mercat de l'art, sinó fins a la gestió dels valors estètics) en el procés general del delictes d'iniciats. I no està sol en això: la política, l'economia, la informació, gaudeixen de la mateixa complicitat i de la mateixa resignació irònica dels «consumidors».

«La nostra admiració per la pintura és conseqüència d'un llarg procés d'adaptació que es va desenvolupar durant segles, i per raons que molt sovint no tenen res a veure amb l'art ni amb l'esperit. La pintura ha creat al seu receptor. En el fons, és una relació convencional» (Gombrowicz a Dubuffet). L'única pregunta és aquesta: com pot una màquina semblant seguir funcionant enmig de la desil·lusió crítica i del frenesí comercial? Si la resposta és que pot, quant de temps durarà aquest il·lusionisme: cent anys, dos-cents? Tindrà dret l'art a una existència segona, interminable, semblant en això als serveis secrets, que, com se sap, fa ja molt de temps que no tenen secrets a robar o intercanviar, però segueixen florint en plena superstició de la seva utilitat i donant pastura a la crònica mitològica?"

Baudrillard (1996)

## 5. Museus i visitants



Barbara Kruger: *Why are you here?* 1991. Fotografia i tipografia sobre paper. 15,2 x 11,4 cm.

Imaginem-nos aquesta imatge de Barbara Kruger a l'entrada de qualsevol museu o galeria d'art (estava instal·lada al vestíbul inferior del Wexner Center for the Arts, a l'Ohio State University: Kruger hi va ser artista resident el 1995 i el 1996). Recorda *El crit* de Munch, i ens pregunta: “Per què estàs aquí?” I ens demana: “Per a matar el temps? Per a cultivar-te? Per a ampliar el teu món? Per a tenir bons pensaments? Per a millorar la teva vida social?”.

### Per què anem als museus?

“Seria meravellós que poguéssim respondre amb sinceritat les preguntes de Kruger dient: estem aquí per a ser transformats. Hem vingut aquí per a convertir-nos en persones diferents.”

Arthur C. Danto (2011). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte* (pàg. 189). Barcelona: Paidós (Col·l. “Paidós Estética”, 37).

Deixant de banda aquesta resposta, molt vinculada al debat sobre el poder transformador de l'art i als plantejaments de Barbara Kruger –que no vol que estudiem les seves obres com a objectes, sinó que les utilitzem per a canviar les nostres vides–, el primer pas per a saber “per què estem aquí” és saber “qui està aquí”, és a dir, qui visita els museus.

### 5.1. Tipologia dels visitants dels museus públics espanyols

Ens fixarem en els darrers estudis publicats en l'àmbit espanyol. La directora general de Belles Arts i Béns Culturals, Ángeles Albert, va presentar, el maig del 2010, un projecte posat en marxa el 2008 pel Ministeri de Cultura per a dur a

terme una investigació permanent sobre els visitants dels museus del Ministeri i aplicar els seus resultats a la millora de la seva gestió. Entre les conclusions de l'informe destaquen les dades següents:

- El visitant tipus dels museus del Ministeri és dona, entre 26 i 45 anys, amb estudis superiors, espanyola i treballadora, dada que confirma la major participació de la dona en aquesta pràctica cultural.
- El 68% dels visitants dels nostres museus són espanyols i el 32% estrangers.
- L'edat mitjana del públic visitant és de 41 anys.
- El 63% té estudis superiors.
- La visita al museu es realitza acompanyat de parella, fills o amics, la qual cosa demostra que és una activitat social vinculada a l'oci cultural.
- El nivell general de satisfacció del públic amb els nostres museus és elevat: el 71% manifesta la seva intenció de tornar.
- El públic dels museus estatals, a dia d'avui, és poc representatiu de la societat espanyola comparat amb la composició de la piràmide de població.

#### Referència bibliogràfica

*Notas de Prensa de la Secretaría de Estado de Cultura* (2010, 10 de maig). Disponible a: [http://www.mcu.es/gabineteprensa/mostrarDetalleGabinetePrensaAction.do?prev\\_layout=notas&layout=notas&html=20602010nota.txt&language=es&cache=init](http://www.mcu.es/gabineteprensa/mostrarDetalleGabinetePrensaAction.do?prev_layout=notas&layout=notas&html=20602010nota.txt&language=es&cache=init).

## 5.2. La interacció dels visitants amb les obres

Força més complicat és esbrinar per què hi són, com experimenten el visionat de les obres, quina receptivitat manifesten envers les obres, què fan amb el que veuen, quines interaccions es produeixen entre els visitants i les obres i què n'han tret de la visita. Dels molts estudis realitzats sobre el tema ens han interessat especialment els que plantegen el tema des dels conceptes de **consonància/dissonància cognitiva**.

#### Referències bibliogràfiques

Entre aquests estudis, destaquem:

**Mihaly Csikszentmihalyi; Rick E. Robinson** (1991). *The art of seeing. An interpretation of the aesthetic encounter*. Malibú: The J. Paul Getty Museum and Center for Education in the Arts.

**Anne-Marie Émond (directora)** (2006). *L'éducation muséale: vue du Canada, des États-Unis et d'Europe. Recherche sur les programmes et les expositions*. Mont-real: Éditions MultiMonde.

**Anne-Marie Émond** (2002). *The effects of viewing historical art and contemporary art on cognitive dissonance and consonance as verbalized by adult visitors in a fine arts museum*. Mont-real. Thesis (Ph. D.), Dept. of Art Education, Concordia University.

Ángela García Blanco (1999). *La exposición. Un medio de comunicación*. Tres Cantos: Akal (Col·l. "Akal/arte y estética", 55).

A. Weltzl-Fairchild; C. Dufresne-Tassé; L. Dubé (1997). "Aesthetic experience and different typologies of dissonance". *Visual Arts Research* (vol. 23, núm. 1(45), pàg. 158-167). University of Illinois Press. En línia a: <http://www.jstor.org/stable/20715902>.

El concepte de **dissonància cognitiva** fa referència a la tensió o desharmonia interna del sistema d'idees, creences, emocions i actituds (cognicions) que percep una persona en mantenir al mateix temps dos pensaments que estan en conflicte, o per un comportament que entra en conflicte amb les seves creences. És a dir, el terme es refereix a la **percepció d'incompatibilitat de dues cognicions simultànies**. El concepte va ser formulat per primera vegada el 1957 pel psicòleg nord-americà, d'origen rus, Leon Festinger, la teoria del qual planteja que en produir-se aquesta dissonància de manera molt apreciable, la persona es veu automàticament motivada a esforçar-se a generar idees i creences noves per a reduir la tensió fins a aconseguir que el conjunt de les seves idees i actituds tornin a encaixar, constituint una certa coherència interna. Així el subjecte intentarà reduir la incoherència (dissonància) i aconseguirà la consonància.

La **consonància cognitiva**, per tant, significa que els **esquemes cognitius d'una persona estan en harmonia amb les dades i la informació noves** que rep. Aquesta teoria implica tres principis bàsics:

- **Cognició:** es defineix com qualsevol coneixement, opinió o creença sobre l'entorn, sobre un mateix o sobre el comportament de cadascú.
- **Implicació:** significa que dues cognicions coincideixen.
- **Incompatibilitat:** es refereix a dues cognicions que es contradiuen.

Aplicada aquesta teoria als visitants d'un museu, podem entendre la **dissonància** com una manca d'adequació i coherència entre el coneixement del visitant i el que està observant. Els estudis mostren que els visitants verbalitzen sentiments d'harmonia i plaer quan el que perceben en les obres coincideix amb el patró o esquema que prèviament posseeixen. La **consonància cognitiva** significa satisfer un estat psicològic que una persona experimenta quan dues o més cognicions (idees sobre l'art, sobre un autor, sobre què és una bona pintura...) són consistents una amb l'altra.

De manera esquemàtica es pot afirmar que en **museus amb obres tradicionals**, figuratives o típiques de les primeres avantguardes (fins a la Segona Guerra Mundial) és relativament usual que els visitants assoleixin un grau elevat de **consonància cognitiva** atès que, al marge del nivell de profunditat iconològica, semiòtica, sociològica, etc., que puguin desenvolupar, poden aplicar els seus esquemes cognitius a la percepció de les obres i, atesa la seva coincidència,

#### Referència bibliogràfica

Leon Festinger (1975). *Teoría de la disonancia cognoscitiva*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. (Col·l. "Estudios de Sociología").



no només no els generaran cap tensió intel·lectual sinó que sortiran reforçats en les seves creences, opinions i valoracions. I consideraran que no tenen per què fer cap esforç per a aprofundir en la seva anàlisi.

Per contra, els esquemes previs de molts d'aquests visitants quan van a un **museu d'art contemporani** entren en contradicció amb el que allí perceben, la qual cosa provoca un alt grau de **dissonància cognitiva**. Però, en lloc d'intentar modificar els seus esquemes de pensament, solen recuperar l'equilibri, és a dir, **superar la dissonància**, afirmant "això no és art!", "això també ho sé fer jo!". Des de la seva òptica, per què invertir temps i diners, per què esforçar-se, a entendre i analitzar aquest tipus d'objectes que "ni m'agraden, ni em comuniquen res, ni són bells"?

Com a conclusió podem dir que sembla que tant si ens agrada com si no el que veiem en un museu, no provoca cap aprenentatge, ni cap desig de saber-ne més i, molt menys, cap necessitat de transformar-nos.

La pregunta que es deriva de tot plegat seria ara: **i què volen els museus d'art?**

Mirem d'esquematisar els resultats d'aquests estudis mitjançant una taula a l'esquerra de la qual hi ha els cinc tipus principals de categories de consonàncies/dissonàncies que es descriuen; en el centre de la taula hi ha les respostes donades pels visitants de la Galeria d'Art canadenc i la National Gallery del Canadà, el 2002, que es relacionen breument amb els esquemes o models previs sobre l'art que tenen aquests visitants i amb els sentiments i sensacions de plaer que els ocasiona aquesta visita.

Consonància / dissonància cognitiva	Actitud i comportament	Té a veure amb:
<b>Amb el coneixement</b>	<p>Reconeix l'artista, l'obra, el moviment artístic, l'estil, la temàtica.</p> <hr/> <p>Verifica la informació després d'informar-se (tot sovint es mira primer la cartel·la i després es diu: "Ah!, és un rubens").</p>	La seguretat que dóna el fet de saber reconèixer el que es veu: consonància entre coneixement previ i percepció.
<b>Amb un mateix</b>	<p>Sent un estat somàtic plaent en el museu.</p> <hr/> <p>Evoca records personals o nostàlgia.</p> <hr/> <p>Connecta amb el seu gust personal.</p> <hr/> <p>Mostra metacognicions.</p>	El fet de ser-hi ("He vist la Mona Lisa!"), la companyia, el tipus de viatge (noces, vacances...), l'ambient (sobretot en arquitectura), l'empatia amb les obres, l'impacte visual dels colors.

Consonància / dissonància cognitiva	Actitud i comportament	Té a veure amb:
	S'identifica amb l'obra (pel tema, la forma, l'expressió dels personatges...).	
Amb l'obra d'art	Reconeixement iconogràfic, captació de detalls i significats. Identifica elements simbòlics, expressius o de moviment dins l'obra.	Sentir-se bé perquè connecta amb obres que estan als museus (sent que té bon gust i experimenta sensacions de pau, harmonia, furor o drama...) i sap dir-ne "coses" (es reafirma intel·lectualment) i les valora positivament (s'adona que el seu model d'art –o de perfecció i bellesa– és corroborat pel museu). Hom té la sensació que s'ho passa bé i està aprenent (i, per tant, ha valgut la pena la visita).
	Considera que està ben pintada (o esculpida), acabada, aconseguida, segons els seus propis criteris.	
	Sensació de pau, harmonia... (sobretot en obres arquitectòniques i paisatges pintorescos amb esglésies).	
	L'obra li comunica o transmet coneixements del passat (escenes històriques, tipologia d'edificis, mites...) i pot justificar més bé el present (normalment considerant la història com a progrés).	
Amb l'artista	Expressa els seus propis sentiments.	La idea que entendre una obra és saber captar allò que volia expressar l'artista (típica pregunta d'examen: què volia dir l'artista en aquest quadre –poema, diàleg...) i que el valor d'una obra està en l'esforç, la dificultat i la tècnica de l'autor.
	Ens mostra la vida en el passat.	
	Té un gran domini tècnic, talent, virtuós amb el dibuix o color.	
Amb l'experiència estètica (reafirmació cognitiva que té lloc quan el nostre gust i model d'art s'identifiquen o coincideixen amb el que percebem en l'obra)	"M'agrada". "És bella" (gust, judici, estereotip).	Voler formar part d'un determinat grup social (Bourdieu: "el gust classifica i classifica el classificador"); optar per un estil de vida està vinculat a uns judicis discriminadors els quals permeten als altres classificar el nostre gust.

Font adaptada: A. Weltzl-Fairchild; A. M. Émond (2000). "Oh, that's beautiful! Or consonance and the adult museum visitor". A: M. Allard; B. Lefebvre (editors.). *Musée, culture et éducation / Museum, culture and education* (pàg. 143-152). Mont-real: Éditions MultiMondes.

### 5.3. Els nous museus d'art contemporani

En aquestes darreres dècades hi ha hagut un *boom* de museus i centres d'art contemporani, que han esdevingut una de les institucions cabdals de la política cultural arreu del món, atès que sovint es conceben com a atractors de multituds, capaços d'estimular el turisme, activar el sector terciari, regenerar un barri marginal o revitalitzar una ciutat en decadència.

En paraules de Robert Hughes:

“El museu ha substituït en gran mesura l'església com a centre emblemàtic de la ciutat nord-americana.”

Robert Hughes (1999). *American visions: The epic History of art in America*. Nova York: Knopf Doubleday Publishing Group.

La funció evident dels museus és la de conservar, exposar, difondre i investigar en art, però també elaborar una narrativa nacional o local –un discurs museístic– i crear un cànon. La qualitat de les obres que hi ha a l'interior d'un museu no es qüestionen: són art de qualitat, són “peces de museu” i, per tant, “no tenen preu”.

El disseny i la construcció d'un museu és cada cop més complexa, ja que hi conflueixen fenòmens diversos: la forta representativitat de l'edifici, l'allotjament i presentació de la col·lecció, la inserció dins de la trama urbana i un programa funcional cada cop més diversificat (reunions, congressos, actes culturals, projeccions, *performances*...).

Aquesta complexitat encara és més gran als museus d'art contemporani, en els quals els continguts i els criteris per a la seva presentació són més conflictius i canviants. En qualsevol cas, el **contenedor arquitectònic és la primera peça interpretativa del museu**; la seva missió primordial, a més de resoldre el programa funcional, ha de ser la d'expressar el contingut del museu com a col·lecció i com a edifici cultural i públic.

Per tal d'entendre el context arquitectònic i museístic en el qual apareix el MACBA, ens ha semblat interessant fer un breu recorregut per la diferent tipologia dels nous edificis dedicats a museus per a comprovar com les formes arquitectòniques ajuden (o no) a resoldre la complexitat creixent del museu contemporani.

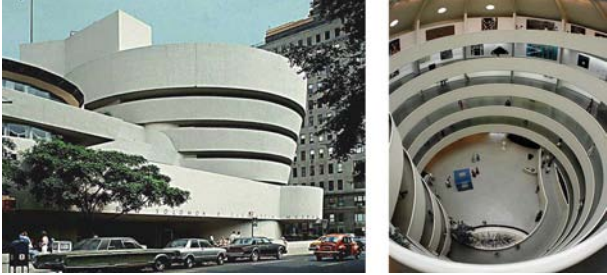


### 5.3.1. El museu com a espectacle arquitectònic

Cal esmentar, en primer lloc, el **museu entès com a organisme singular**. És el camí iniciat per Frank Lloyd Wright al Guggenheim de Nova York (1943-1959) i que s'ha anat desenvolupant especialment a les obres de Frank Gehry. L'obra més emblemàtica d'aquesta posició és el Museu Guggenheim a

Bilbao (1992-1997). Es tracta de casos en què l'arquitectura del museu es converteix en escultura i va dirigida a un públic que espera un objecte singular. Per tant, els contenidors mateixos es converteixen en espectacle arquitectònic.

Dins d'aquesta concepció d'edificis extraordinaris, s'hi pot incloure el Museu Vitra a Weil am Rhein (1987-1989) i el centre d'art contemporani a Tourcoing (França) (1992-1997) de Bernard Tschumi, una estructura aèria que se situa sobre una construcció industrial preexistent.



Frank Lloyd Wright: Museu Guggenheim, 1943-1959. Nova York.



Frank O. Gehry: Museu Guggenheim, 1997. Bilbao.



Frank O. Gehry: Museu Vitra, 1988-1994. Weil am Rhein.



Bernard Tschumi: centre d'art contemporani Le Fresnoy, 1992-1997. Tourcoing.

### 5.3.2. El museu com a caixa

També es continua mantenint la idea moderna del **museu com a contenidor funcional**, en el qual la flexibilitat i les altes prestacions tecnològiques permeten anar resolent tots els problemes i transformacions. És fruit de la llarga evolució del museu que es va iniciar històricament com a caixa de col·leccionisme, i que l'arquitectura moderna va pensar especialment com a contenidor de planta lliure.

Entre els prototipus plantejats destaca el museu de planta lliure proposat per Mies van der Rohe, el Museu d'Art Occidental a Tòquio (1957-1959) de Le Corbusier, la Fundació Joan Miró de Barcelona (1972-1975) de Josep Lluís Sert, o bé el Museu d'Art de São Paulo (1957-1968) de Lina Bo Bardi. Els últims anys s'ha passat de la caixa tradicional a la caixa electrònica, seguint la tradició racionalista i abstracta i passant per l'eclosió de l'edifici massa que és el Centre Pompidou a París (1972-1977), de Renzo Piano i Richard Rogers.



Lina Bo Bardi: Museu d'Art de São Paulo, 1957-1968.





Renzo Piano i Richard Rogers: Centre Pompidou, 1972-1977.

Tots aquests exemples demostren la confiança en el fet que un contenidor de planta lliure, un fort suport tecnològic i la màxima plurifuncionalitat són la millor resposta al caràcter mutant i complex del museu.

### 5.3.3. El “museu museu”

Als anys seixanta i setanta, en el món dels museus ha predominat el que podríem denominar el “museu museu”, és a dir, aquelles **intervencions en les quals l'èmfasi es posa especialment en la mateixa tradició tipològica del museu**, en les seves estructures espacials.

És el cas de Rafael Moneo i el seu Museu de Belles Arts a Houston (1992-2000) i, especialment, al Museu d'Art Modern i d'Arquitectura a Estocolm (1991-1998), o bé el del Museu de Belles Arts de Castelló (1995-2000) d'Emilio Tuñón i Luis Moreno Mansilla, o el del Centre d'Art Contemporani a Vassivière (1987-1991) d'Aldo Rossi.



Rafael Moneo: Museum of Fine Arts, 1992-2000. Houston.



Emilio Tuñón i Luis Moreno Mansilla: Museu de Belles Arts, 1995-2000. Castelló.

Tots aquests museus miren de resoldre els problemes que planteja un museu des de la seva pròpia cultura tipològica i des de l'èmfasi de la forma de la sala definida pels sistemes formals d'il·luminació natural.

### 5.3.4. El museu minimalista

Hi ha edificis que intenten anar més enllà del temps i busquen **la idea arquitectònica, la forma essencial**: tresor primitiu, lloc sagrat, excavació arqueològica, pòrtic públic, espai de la llum intemporal.

És el cas de les obres que pretenen formes intemporals, com els museus de Tadao Ando o la Kunsthhaus a Bregenz, Àustria (1990-1997), de Peter Zumthor. És també el cas de la recerca d'alguns arquitectes suïssos com Herzog i De Meuron a la Galeria d'Art de Goetz, a Munic (1989-1992), o com Annette Gigon i Mike Guyer, amb els museus Kirchner a Davos (1989-1992), d'Art a Winterthur (1993-1995) i Liner a Appenzell (1996-1998), i té els exemples més emblemàtics en el Museu Brasiler d'Escultura (1986-1995) i a la Pinacoteca (1990-1999), tots dos a São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha.



Peter Zumthor: Kunsthhaus, 1990-1997. Bregenz, Àustria.



Paulo Mendes da Rocha: Museu Brasileiro da Escultura, 1986-1995. São Paulo.

A Barcelona tenim com a casos emblemàtics de museus minimalistes: l'última intervenció realitzada per Jordi Garcés al Museu Picasso del carrer Montcada (1999) i la remodelació del Museu Marès, efectuada per Josep Llinàs (1998).

### 5.3.5. El museu com a collage

Existeix un tipus de museu en què la complexitat del programa es resol per combinació de fragments: **s'entén el museu com a sumatori de fragments.**

És el cas del Museum of Contemporary Art de Los Angeles (1981-1986), d'Arata Isozaki.



Arata Isozaki: Los Angeles Museum of Contemporary Art (MOCA), 1981-1986.

I és aquesta tipologia la que defineix el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1994) (MACBA) de Richard Meier, i la que ha construït el complex museístic més gran del món a Los Angeles, la Getty Foundation (1986-1997).

### 5.3.6. El museu intimista

Hi hauria també l'exemple del museu introspectiu, és a dir, aquell que es vertebrava sobre si mateix com a delicat equilibri entre la interioritat del programa funcional i l'exterioritat de l'adaptació a l'entorn. És la solució que alguns autors adopten davant la gran complexitat de l'espai del museu i davant la qüestió de la seva adaptació a l'entorn.

Els museus d'Álvaro Siza Vieira –el Centre Gallec d'Art Contemporani a Santiago (1988-1993), la Fundació Serralves a Porto (1993-1999) i la Fundació Ibere Camargo (1999) a Porto Alegre– mostren un equilibri especial entre l'autonomia que desplega enèrgicament l'edifici sobre si mateix i la respectuosa adaptació a l'entorn, acuradament visualitzat des de l'interior.



Álvaro Siza Vieira: Centre Gallec d'Art Contemporani, 1988-1993. Santiago de Compostel·la.

El Museu de Belles Arts a la Corunya (1989-1995), de Manolo Gallego, i el Museu Xul Solar a Buenos Aires (1987-1993), de Pablo Beitía, són museus que s'enllacen, superposant la complexitat dels seus espais en el seu interior. L'ampliació del Museu Jueu de Berlín (1988-1999), de Daniel Libeskind, agressiva forma autònoma, també pot ser interpretada com a museu que sorgeix de la seva pròpia tensió interior.





Daniel Libeskind: Museu Jueu, 1988-1999. Berlín.

### 5.3.7. El museu desmaterialitzat

Finalment, hi ha el **museu mediàtic** i el que es planteja els objectius de la **dissolució de l'espai** i de la **relativització de la presència de l'original**. És el museu com a camaleó o com a pura energia; el museu com a contenidor de reproduccions; el museu virtual.

En la majoria dels casos, es tracta del museu en què dominen la virtualització i desmaterialització, el museu neutre i transparent que segueix estratègies de creixement i camuflatge.

En són exemples el Portikus a Frankfurt (1987), de Deutsch i Dreissigacker, uns contenidors anònims que s'oculten darrere una antiga façana neoclàssica d'un teatre, o el PS1 de Nova York (1976-1996), que es desenvolupa a partir d'una antiga escola abandonada, o com l'interior del Museu d'Història Natural de París (1994), de Borja Huidobro i Paul Chemetov.

El Museu d'Art Modern d'Hèlsinki (Kiasma) (1993-1997), de Steven Holl, partia d'una forma inicialment neutra, indefinida, reflectora, que ha quedat sobredissenyada i sobredefinida en la seva realització final.

La forma suspesa i desmaterialitzada de la Fondation Cartier a París (1991-1994), de Jean Nouvel, d'estructura lleugera i façanes totalment vidriades, és l'exemple màxim de dissolució de la forma a l'entorn urbà entre els arbres del jardí.



Jean Nouvel: Fundació Cartier, 1991-1994. París.

## 5.4. Estudi de cas: el MACBA

Per tal de realitzar aquest estudi de cas s'ha utilitzat àmpliament el web del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), que conté molta informació, no només sobre aspectes organitzatius i de gestió, sinó també sobre el mateix edifici i la Fundació, i també sobre el Centre d'Estudis i Documentació; ofereix, a més, molts textos i publicacions en línia, la possibilitat, mitjançant

formularis d'inscriure's en les activitats i de subscriure's a la revista. Es pot considerar, doncs, un web modèlic per la quantitat i qualitat d'informació i també per la seva usabilitat i interactivitat amb l'usuari.

### **Lectures recomanades**

**Manuel J. Borja-Villel** (2003). *Col·lecció MACBA. Itinerari*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.

**Manuel J. Borja-Villel** (2010). *Objectes relacionals: col·lecció MACBA, 2002-2007*. Barcelona. Museu d'Art Contemporani.

**Benjamin Buchloh; Jan Hoet; Johannes Cladders; Jean-Christophe Ammann; Jan Debbaut; Rudolf Fuchs** (1989). *El Museu d'Art Contemporani en el futur*. Barcelona: Acta.

**Diversos autors** (2008). *Més enllà de l'objecte: obres de la col·lecció MACBA*. Barcelona: Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions (Catalunya).

**Albert Fuster Martí** (2010). *Richard Meier, MACBA*. Barcelona: Ed. De la Central.

**Aurora León Alonso** (1988). *El museo: teoría, praxis y utopía* (5a. ed.). Madrid: Cátedra. (Col·l. "Cuadernos Arte Cátedra", 5).

**Josep Maria Montaner i Martorell** (1995). *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Museu d'Art Contemporani de Barcelona** (1996). *MACBA, el museu pren forma: memòria d'activitats, 1995-1996*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

**César Reglero Campos** (2010). *Visita al MACBA*. Màlaga: Corona del Sur.

### **5.4.1. La política cultural i museística de Barcelona (1975-2000)**

Per tal d'entendre com neix el MACBA i quin lloc ocupa en el conjunt dels museus de Barcelona, ens cal fer un breu recorregut per la política cultural i museística d'aquests darrers anys. Potser aquí podrem trobar una primera clau sobre el paper que representa un museu d'art contemporani en una ciutat.

La política de museus de la ciutat de Barcelona en el període 1975-2000 ha estat estructurada per dos condicionants bàsics:

- El primer és específic de la realitat catalana: Barcelona és una gran metròpoli europea, capital d'una cultura, però no la capital d'un Estat. Aquest fet ha condicionat i condiona fortament la definició dels contextos institucionals i la formulació de les polítiques públiques –entre les quals, la política cultural, i dins d'aquesta, la de museus.
- El segon té a veure amb el desenvolupament del paper que la cultura (i els museus) ha anat assolint en les nostres societats, en consonància amb les noves dinàmiques econòmiques i socials; aquest condicionant ha estat experimentat a Barcelona com en la majoria de països i ciutats del nostre entorn.

És necessari, abans de res, fer un **breu recorregut per la història dels museus barcelonins des de l'inici del segle XX** per a comprendre la situació en els anys de la transició a la democràcia (1975-1979), punt de partida d'aquesta contextualització.

L'any 1907 es va crear la **Junta de Museus de la Ciutat de Barcelona**. La Junta, integrada tant per representants de les administracions públiques com de les entitats artístiques i culturals, es concebia com el principal òrgan gestor dels museus de la ciutat. La configuració d'aquest òrgan no deixava de ser l'expressió d'un fet característic de l'origen, bàsicament durant la segona meitat del segle XIX, dels museus de Barcelona: el **protagonisme de la societat civil**. Era el reflex del paper imprescindible que havia tingut la iniciativa ciutadana i la figura del col·leccionista per a la conformació de les col·leccions i primers equipaments museístics. A diferència dels grans museus de les principals ciutats europees, creats a partir de les col·leccions reials o de les imperialistes polítiques d'espoliació d'obres d'art practicades en el període colonial, els museus catalans van sorgir, bàsicament, per la pràctica del col·leccionisme privat.

Pel que fa als equipaments, la xarxa d'infraestructures museístiques de la ciutat ha estat directament vinculada a la celebració de grans esdeveniments internacionals que en la història contemporània de Barcelona dels dos últims segles han permès desenvolupar grans canvis i projectes urbanístics. Si bona part del contingut dels museus de la ciutat van tenir origen en la iniciativa ciutadana i la societat civil, bona part dels contenidors són l'externalitat de la **política urbana i el creixement obligat de la ciutat** (metròpoli, però capital sense Estat) **a partir dels grans esdeveniments**. Alguns edificis avui utilitzats com a museus provenien de les edificacions resultants de les exposicions universals del 1888 i del 1929, focalitzades al Parc de la Ciutadella i a la muntanya de Montjuïc (el Museu de Zoologia i el Museu Nacional d'Art de Catalunya en són els exemples més clars).

La tasca de la Junta de Museus, com tants altres projectes al nostre país, va quedar suspesa amb la Guerra Civil i la dictadura del general Franco. Malgrat tot, en aquest període encara va augmentar el nombre de museus i es van incrementar les seves col·leccions. Així doncs, destaquen en aquests anys la inauguració del Museu Marès (1948) a partir de la donació del col·leccionista Frederic Marès, i la construcció del Museu Etnològic (1949). A part, cal mencionar, per la seva importància cabdal per a l'actual sistema de museus de Barcelona, la inauguració del Museu Picasso (1963) i la constitució de la Fundació Miró (1975), totes dues a partir, bàsicament, de les donacions dels dos cèlebres artistes. Un cop més, era sobretot gràcies a l'actitud compromesa de ciutadans i artistes amb una forta vinculació amb la ciutat que s'ampliaven l'oferta i la qualitat del patrimoni museístic barceloní.

Els primers ajuntaments democràtics es varen constituir l'any 1979. Amb diferents matisos i accents, tots intentaren satisfer les demandes socials i polítiques de recuperació de les llibertats, de reconstrucció de la cultura catalana i

de desplegament de polítiques de democratització i socialització de la cultura. L'accent de la política cultural de la ciutat se situa en la recuperació dels espais de la llibertat (el carrer, les places), l'estructuració de la dimensió socio-cultural (centres cívics, casals de barri) i la traducció en programes culturals de la importància de les tradicions tants anys desconsiderades, menystingudes o prohibides: el *boom* de la Mercè –amb correfocs i gegants–, la transgressió que suposava el Carnestoltes o el suport al teatre català que va significar la creació del festival d'estiu Grec en són els exemples més clars.

En aquest context cal entendre l'elaboració del *Llibre Blanc dels Museus de la Ciutat de Barcelona* el 1979, que es va plantejar com:

- L'instrument per a adequar els equipaments museístics de la ciutat als estàndards europeus (tan llunyans en aquells dies).
- L'eix de les polítiques de preservació del patrimoni (que reposen, alhora, en la ingent tasca de lluita i sensibilització feta pels moviments ciutadans en tota la dècada dels setanta).
- Uns equipaments bàsics de les activitats de difusió basades en l'accés a la cultura i la seva democratització.

El *Llibre Blanc* proposava una estructura que agrupés la gran quantitat de museus dispersos per la ciutat com a conseqüència de la manca de planificació del període franquista; l'estructura es basava en el Museu Nacional de Catalunya i el Museu de Barcelona. El Museu Nacional de Catalunya, de caràcter interdisciplinari i amb un abast més ampli del que finalment ha tingut l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya, havia d'esdevenir el referent nacional i internacional de la cultura catalana i configurar-se com el pol d'una futura xarxa bàsica de museus de Catalunya. En una altra escala més local, el Museu de Barcelona es concebia com a museu de la ciutat, que actuava com a eix central d'una xarxa de museus de barri.

El **Pla de Museus** del 1985 fou el document mitjançant el qual s'establien les línies d'actuació municipal en l'àmbit patrimonial amb l'estructuració de **cinc grans eixos museístics** en la morfologia urbana.

- El primer, a la muntanya de Montjuïc, nou lloc de centralitat urbana amb la futura celebració dels Jocs Olímpics, on s'havia de realitzar la restauració del Palau Nacional per a acollir el Museu Nacional d'Art de Catalunya i on es localitzaven el Museu Etnològic, el Museu d'Arqueologia i la Fundació Miró.
- El segon nucli, al cor del Raval, on s'edificaria el Museu d'Art Contemporani de Barcelona i es rehabilitaria la Casa de la Caritat (tot i que llavors no fos clara la seva definició d'usos com a equipament museístic); aquest

nucli formava part de l'eix proposat pel projecte urbà "Del Liceu al Seminari" per a la recuperació i renovació d'aquesta àrea central de la ciutat.

- El tercer nucli, a l'anomenat Barri Gòtic, es vinculava amb la història per aplegar el Museu d'Història de la Ciutat, l'Institut Municipal d'Història i l'Arxiu Històric, sense descartar la possibilitat d'incloure-hi l'Arxiu de la Corona d'Aragó.
- El quart, al barri de la Ribera, amb el Museu Picasso i el Museu Tèxtil i de la Indumentària.
- I el cinquè i darrer a la Ciutadella, on es volia concentrar els museus de ciències naturals amb la intenció de vincular-los al Parc Zoològic.

El Pla de Museus del 1985 proposava un concepte de museu amb capacitat crítica i amb la voluntat de conservar, mostrar i produir cultura. També, pel que fa a la gestió, expressava una clara intenció per a l'establiment d'acords interinstitucionals.

En van ser exemples paradigmàtics els acords amb la Diputació de Barcelona per a la rehabilitació i conversió en equipament museístic dels terrenys i l'edifici de la Casa de la Caritat (l'actual CCCB) i per a la creació del consorci encarregat del Museu Marítim (1992), en el qual participava també l'Autoritat Portuària de Barcelona.

En aquest marc s'inicia un període d'acords parcials amb el Govern de la Generalitat. En primer lloc, amb la creació del Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1988), en el patronat del qual s'integrava també la Fundació Museu d'Art Contemporani, formada per membres de la societat civil. Immediatament, a l'inici de l'any 1990, l'entesa es desenvolupa amb la signatura de l'acord interinstitucional per al Museu Nacional d'Art de Catalunya i, posteriorment, per a la rehabilitació de la seva seu al Palau Nacional de Montjuïc, amb un acord de finançament, també, amb el Ministeri de Cultura.

El mateix 1990, el Parlament de Catalunya aprova la Llei de museus. Durant aquest any comença a construir-se el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona) i s'adequa el monestir de Pedralbes per a acollir una part del llegat de la Col·lecció Thyssen-Bornemisza. I trobem un exemple més del paper central de la societat civil en la configuració dels museus de la ciutat: la inauguració de la Fundació Tàpies.

La gestació i la constitució de l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) com a organisme autònom de gestió de la política cultural municipal coincideixen amb les darreres inauguracions dels grans equipaments patrimonials nous (el CCCB el 1994, el MACBA el 1995) i enfilen la darrera etapa en la conformació dels museus de Barcelona, tal com la coneixem actualment.

Amb l'objectiu de passar d'un museu concebut com a contenidor de patrimoni vers un **model d'equipament generador de cultura**, el museu es concebia com un equipament fonamental en la societat del coneixement.

En tots tres eixos dels museus (conservació, recerca, difusió), els museus de Barcelona eren concebuts com a **factoria de continguts** (és a dir, com a centre emissor de cultura de qualitat), com a **espai de comunicació** (que fa viure experiències úniques als seus diferents usuaris) i com a **centre prestador d'uns serveis** que reclama la ciutat.

Ara veurem com el MACBA assoleix aquests objectius.

#### **5.4.2. Orígens i creació del MACBA**

Els antecedents de l'actual Museu d'Art Contemporani de Barcelona es remunten al 1959, quan el crític d'art Alexandre Cirici Pellicer va defensar la necessitat de crear un museu d'art contemporani a Barcelona. Alexandre Cirici i Cesáreo Rodríguez Aguilera van encapçalar un grup de persones que va començar a reunir una col·lecció amb l'objectiu que servís com a base per al futur museu, que havia de ser una plataforma activa d'irradiació de l'art del seu temps. Alhora que reunia voluntats entorn del nou museu per a trobar un emplaçament definitiu, aquest grup va posar en marxa una sèrie d'exposicions (vint-i-tres en total) amb artistes del moment com Moisès Villèlia, Antoni Bonet, Ángel Ferrant, Jean Fautrier, Albert Ràfols-Casamada, Romà Vallès, Jordi Curós, Josep Maria de Sucre i August Puig, entre d'altres. No obstant això, l'exposició "L'art i la pau", el febrer del 1963 –d'un clar compromís polític–, va posar en evidència els límits de permissivitat existents i va contribuir a posar fi a l'aventura de Cirici i Aguilera. Part dels fons que es van quedar al museu van anar a parar al Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

El 1985, el llavors conseller de Cultura de la Generalitat, Joan Rigol, va reprendre la idea del museu d'art contemporani, compartida també pels responsables municipals de l'àrea de Cultura, encapçalats pel coordinador de l'àrea, Pep Subirós. El text del Pacte Cultural, promogut per Rigol i consensuat per totes dues administracions en aquell moment, va ratificar la creació d'un consorci constituït per la Generalitat i l'Ajuntament de Barcelona per a situar un museu a l'antiga Casa de la Caritat. Però el relleu del conseller pocs mesos després va frenar el projecte. El 1986, l'Ajuntament de Barcelona, amb Pasqual Maragall al capdavant, va proposar a l'arquitecte nord-americà Richard Meier que es fes càrrec del projecte del nou museu. L'àrea de Cultura de l'Ajuntament va encarregar als crítics Francesc Miralles i Rosa Queralt la redacció d'una memòria en la qual quedés definit el futur museu.

Finalment, el 1987 es va constituir la Fundació Museu d'Art Contemporani, presidida per l'empresari Leopoldo Rodés, que va marcar l'entrada de la iniciativa privada en el projecte. El nou museu va néixer l'abril del 1988 amb la creació del **Consorci del Museu d'Art Contemporani**, integrat per la **Generalitat de Catalunya**, l'**Ajuntament de Barcelona** i la **Fundació Museu d'Art Contemporani**. D'acord amb els seus estatuts, les dues administracions públiques que integren el Consorci aporten els recursos necessaris per al funcionament ordinari del Museu, mentre que la Fundació MACBA té com a finalitat generar els recursos econòmics per a configurar la col·lecció pròpia. El Consorci té com a objectiu la creació i la gestió del MACBA.

La primera pedra del MACBA es va col·locar el setembre del 1990. Cinc anys més tard van acabar les obres i es va fer una jornada de portes obertes a la qual van assistir 30.000 visitants. La inauguració oficial va ser el 29 de novembre del 1995. Des de la seva creació fins a l'actualitat, ha estat dirigit per Daniel Giralt-Miracle (1988-1994), Miquel Molins (1995-1998), Manuel J. Borja-Villel (1998-2007) i Bartomeu Marí (des del 2008).

El projecte museològic es va iniciar el 1989. Es va definir el període temporal en què se situaria la col·lecció d'art: partint dels anys vuitanta, es remun- taria fins als anys quaranta. Més endavant, l'any 1992, el projecte es va concretar una mica més i es va estructurar en tres seccions: col·lecció històrica (1945-1980), col·lecció contemporània (1980-1990) i col·lecció per a mostrar l'obra d'artistes joves. Com a museu d'art contemporani es distingeix per l'adquisició, la conservació, l'estudi, l'exposició i la difusió de l'art contemporani i també pel fet d'anar aconseguint uns fons bibliogràfics i documentals que facilitin el coneixement de l'art i la seva comprensió.

### 5.4.3. La primera obra d'art del museu: l'edifici

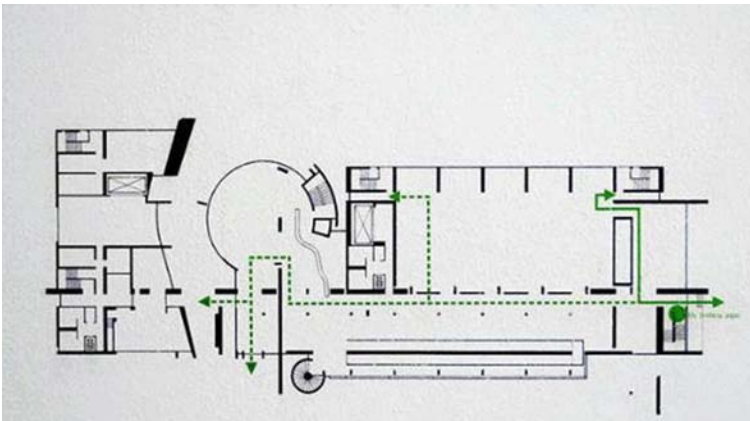


Abans d'entrar al MACBA és interessant poder tenir una visió general de la façana principal. A partir de la visió externa podrem comprendre amb facilitat l'estructuració interna i la lògica dels espais.

L'edifici està construït amb materials com ara el formigó, l'alumini blanc i el vidre. La combinació d'aquests materials juntament amb la planificació geomètrica dels espais i les estructures doten el conjunt d'una gran netedat en les formes i en l'arquitectura, característica predominant en les obres de Meier.

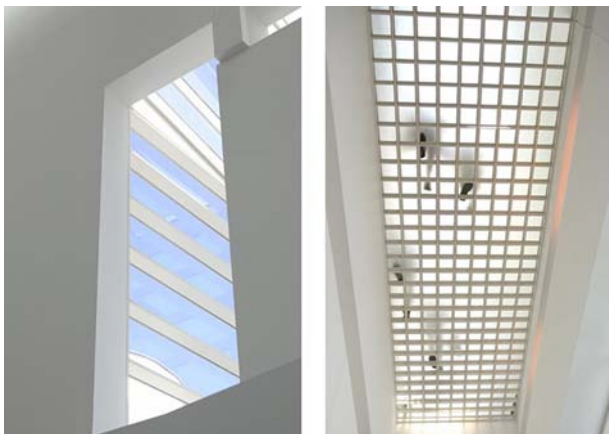


La construcció està marcada per una base longitudinal de 120 m de llargada × 35 m d'amplada. Hi ha una estructura circular que travessa les quatre plantes de l'edifici i a partir de la qual s'articulen les diferents zones d'exposició. Les tres plantes superiors estan destinades a exposició i el soterrani, a acollir el magatzem d'obres i els tallers de restauració. Els serveis, les oficines, la botiga llibreria i la biblioteca se situen a la part oest, de manera que l'edifici se subdivideix en set plantes.



L'arquitectura de Meier es basa en un racionalisme clar, amb cites als mestres del moviment modern i, en particular, a Le Corbusier; combina les línies rectes amb les línies corbes en un diàleg constant entre els espais interiors i la llum exterior, que penetra a l'edifici per mitjà de galeries i grans claraboies.





La voluntat de Meier d'integrar la llum en els projectes com a part definidora i generadora d'espais fa que la llum natural-zenital arribi a cada planta de l'edifici. Per tal de fer possible aquesta penetració de la llum, Meier va separar alguns forjats de la línia de façana. Aquest mateix concepte és el que determina l'atri, un espai a manera de galeria vertical, paral·lel a la façana principal, que filtra i reparteix la llum a les diverses zones d'exposició. Aquesta galeria vertical compleix la funció de comunicar els espais interiors i els exteriors per mitjà d'unes rampes que permeten accedir a cada planta i d'un passadís que condueix a les sales d'exposició.



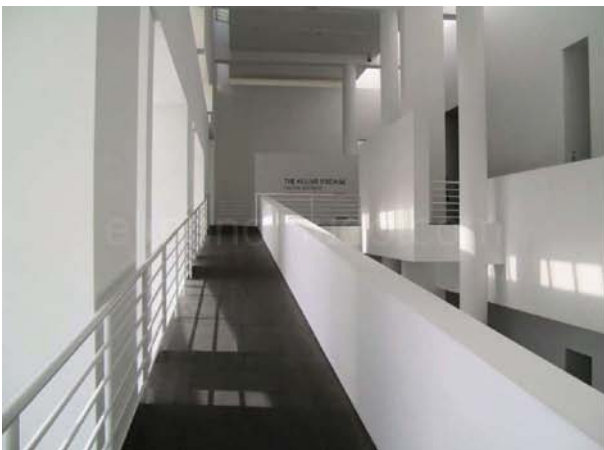
Visió del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, en la qual podem apreciar el seu emplaçament a la plaça dels Àngels.

L'entrada principal al MACBA és per la plaça dels Àngels des d'on s'accedeix al vestíbul i, a continuació, als taulells ondulats destinats a la recepció de visitants. Tot seguit continua l'atri amb una important entrada de llum natural que es filtra per la façana de vidre i il·lumina les sales i els passadissos, de manera que transforma la percepció del lloc, de l'espai i fins i tot del temps, i fa que el conjunt sigui més monumental, ja que el dota d'una lluminositat sense estridències que potencia la tridimensionalitat de les formes arquitectòniques. La perspectiva que ofereix l'atri permet valorar diferents aspectes espacials i estructurals, com ara l'altura i les dimensions de l'interior de l'edifici, remarcades per les grans columnes blanques, i també el gran espai creat entre el sistema de rampes paral·lel a la façana i les àrees destinades a exposició.



En el primer nivell es pot visitar la col·lecció del MACBA, que aplega els fons artístics com a resultat de les obres aportades pels components del Consorci: la Fundació Museu d'Art Contemporani, la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona. La col·lecció permet fer un recorregut històric dins del període comprès des del final dels anys quaranta fins a arribar a la dècada dels noranta. S'hi troben obres pertanyents a diferents corrents artístics com ara el surrealisme, el funcionalisme, el constructivisme, el minimalisme, l'art conceptual, el *pop art*, el neoexpressionisme, i també l'art dels vuitanta i dels anys noranta, amb creacions a partir de les noves tecnologies i de la cultura dels mitjans de comunicació de masses.

Per a accedir a les plantes superiors tenim tres vies: escales, ascensor i rampes. És evident que en la concepció de l'edifici s'ha tingut present el fet de no crear barreres arquitectòniques. La varietat en els tipus d'accés facilita el desplaçament per l'espai físic de persones amb diferents possibilitats de mobilitat.



El segon i el tercer nivells estan dedicats a exposicions temporals. Sovint apleguen artistes diferents i això fa possible veure en una visita tres propostes: la col·lecció permanent i dues mostres més. A les plantes segona i tercera hi ha informació que inclou una visió més àmplia dels artistes: catàlegs de l'obra o d'exposicions anteriors, escrits, lectures que formen part de la seva manera de

veure l'art i la mateixa vida. És un tipus de material que facilita l'entrada en el món personal dels creadors i que ens submergeix en la seva realitat intel·lectual i social.



El terra de la plaça dels Àngels i el terra del MACBA es van fer amb els mateixos materials. D'aquesta manera, l'arquitecte va unificar els espais interiors i exteriors del Museu.



Tot just a l'entrada es troba una obra d'Antoni Tàpies *Rinzen*. Un enorme llit suspès a la paret a punt de caure, que significa despertar o il·luminació sobtada, una proposta que va ser concebuda per al Pavelló d'Espanya de la XLV Biennal de Venècia del 1993 i que va aconseguir el Lleó d'Or. Des de la primera planta es poden contemplar les tres parts que la componen. El llit suspès, una pintura de grans dimensions situada al davant i un conjunt de cadires coronades per creus, a la terrassa.



Antoni Tàpies: *Rinzen*, 1992-1993.

La botiga llibreria està situada a l'esquerra de l'entrada principal del Museu. Hi trobem dos àmbits diferenciats. D'una banda, objectes de disseny, articles de regal i reproduccions d'obres d'artistes reconeguts. I de l'altra, llibres d'art sobre diversos camps i especialitats artístiques –disseny, arquitectura, pintura, escultura, instal·lacions–, juntament amb els catàlegs de les exposicions del MACBA i revistes d'art. La biblioteca ofereix un gran nombre de bibliografia sobre art contemporani, llibres, revistes, dossiers. Per a accedir-hi cal demanar cita prèvia per telèfon, atès que l'espai físic és limitat. Un dels avantatges que ofereix la biblioteca és que es pot especificar la bibliografia o el camp de consulta que ens interessa.

#### 5.4.4. La col·lecció i el discurs museístic

Fa uns anys, el MNAC i el MACBA van començar una ronda de converses per a intentar resoldre d'una vegada un vell dilema: on i com s'ha de representar l'art català del segle xx. Les morts recents d'artistes clau de l'art català com Antoni Clavé, Josep Guinovart i Albert Ràfols Casamada van fer adonar en cercles del Departament de Cultura de la Generalitat que cap museu públic els inclou en el seu discurs museogràfic. Va ser llavors quan Cultura va demanar als directors del MNAC i del MACBA que reconsideressin l'antiga frontera cronològica dels dos museus, és a dir, Dau al Set.

El director del MACBA, Bartomeu Marí, opina que l'opció "més lògica" és adaptar el model de la Tate Britain i la Tate Modern. La primera té la responsabilitat de col·leccionar l'art britànic del segle xvi fins avui, i la segona aborda l'eclosió de la modernitat estètica al llarg del segle xx fins a l'actualitat.

A diferència del MNAC, el MACBA no pretén ser un museu enciclopèdic, i és en el seu anhel de fixar la mirada en uns artistes, unes obres i uns moviments molt determinats en què resideix el que seria el seu nou horitzó de futur. Per al director del MACBA, si el MNAC representa el segle xx més intensament de com ho ha fet fins ara, el MACBA es plantejarà mirar més profundament

les arrels estètiques i ideològiques del present, per exemple, l'arquitectura i el disseny. Per contra, la directora del MNAC, Maite Ocaña, té una altra visió de les fronteres cronològiques, per bé que comparteix amb Marí l'esperit obert i flexible que hauran de tenir tots dos museus. Al seu parer, ara per ara els talls hi haurien de ser. És a dir, el MNAC hauria d'arribar fins a l'eclosió de l'art conceptual, a finals dels anys seixanta, i en cap cas traspasar aquest tall. Per Ocaña, el gran repte immediat del MNAC és obrir mirades i diàlegs entre artistes d'abans i de després de la guerra i, per exemple, incidir també en aquells artistes del xx que s'han emmirallat en l'art romànic. El repte en majúscules no és res més que el d'omplir el gran buit del museu: tenir ben representats Picasso, Miró i Dalí. "Com, si no, podem explicar les avantguardes catalanes?" es pregunta la directora. Dit això, Ocaña recorda que el MNAC és un museu que explica la història de 1.000 anys d'art català. "El pes de les col·leccions d'art medieval no es perdrà, res les eclipsarà", emfasitza. Les converses entre els dos museus continuen.

Als magatzems del MNAC i del MACBA hi haurà moviments a mitjà termini. Redefinir els talls cronològics i les característiques de cadascun dels museus implicarà el transvasament d'obres del Raval a Montjuïc, i viceversa.

Pel que fa a la col·lecció del MACBA, aquesta està constituïda a partir dels fons dipositats en el museu per les tres institucions que formen el consorci: la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona i la Fundació Museu d'Art Contemporani. Tot i que des que es van integrar en el consorci aquestes col·leccions s'articulen i es desenvolupen d'acord amb les línies directrius establertes pel museu, els seus orígens són diversos, i en la seva especificitat reflecteixen complexitats i fins i tot contradiccions que caracteritzen la nostra història més recent, tant culturalment com políticament.

Recordem que la creació del MACBA s'inscriu en una sèrie d'accions que es van dur a terme durant els anys vuitanta i la primera meitat dels noranta, l'objectiu de les quals era la reordenació urbana de la ciutat i la seva orientació cap a un tipus d'economia extravertida, fonamentalment basada en el sector terciari i, en especial, en el turisme.

Els canvis experimentats per Barcelona durant aquests anys coincideixen amb moviments semblants en altres ciutats del món i formen part de les transformacions que la nostra ciutat ha experimentat a partir de la mundialització del capital i de la globalització. Més que en cap altra època, els fluxos financers han adquirit una dimensió universal, i han determinat la nostra concepció del món i la nostra organització en aquest món.

Sens dubte, no som davant d'un fenomen nou: la mundialització de finals del segle xx és, al capdavant, una continuació dels colonialismes del xix. Avui, com fa cent anys, la voracitat del capital per a conquerir llocs de producció i consum continua sense tenir límits. Això no obstant, ara els territoris aprehesos ja no són aquells llocs ignots descrits a les novel·les de Conrad o Kipling, sinó

l'espai de la nostra pròpia intimitat, el nostre àmbit de llibertat i creació. Una vegada esgotats els horitzons geogràfics d'expansió, es va descobrir a la vida mateixa una mina per a explotar. Extreure fórmules per a produir i consumir experiències vitals en les seves diferents manifestacions ha estat en les últimes dècades un objectiu fonamental del capitalisme, i també la causa de la seva notable ambigüitat: es fomenten les maneres de subjectivació singulars, però solament per a reproduir-les, segregant-les de la seva connexió amb la vida i transformant-les en mercaderies.

En aquest context, **què representa la col·lecció del MACBA?** Sovint es discuteix el seu valor respecte al que es considera la història canònica de l'art del segle XX, a la qual es volia accedir. Així, uns lamenten l'absència d'obres i figures essencials de la modernitat. No obstant això, el Museu ja ha arribat tard no només a les obres mestres de Paul Cézanne o Pablo Picasso, sinó també a les de Jackson Pollock, Jasper Johns o Andy Warhol.

Davant d'aquesta impossibilitat de reescriure la història, de recuperar el temps perdut, es va generar un corrent d'opinió que defensava un museu assentat al present, abocat en l'exposició d'allò últim, en el qual allò nou fos un valor objectiu. De fet, la necessitat imperiosa d'estar al dia i que el museu reflecteixi el que acaba de succeir és una constant en molts museus actuals.

Un altre sector, però, entén que el museu ha de ser, abans de res, expressió i dipositari de la producció artística d'un país, percebent aquesta concepció del museu que reverencia allò nou com a antitètica i incompatible amb aquella que fidelitza un passat.

El problema bàsic consisteix en la creació d'un gran museu, un magnífic edifici dissenyat per Richard Meier, sense tenir una col·lecció prèvia, i que fins i tot es va obrir al públic sense exposició. Què calia, doncs, col·leccionar, art català o art internacional? És la repetició de la polèmica entre el que és universal i el que és local, entre el que és general i el que és particular.

Aquest debat sobre què i com ha de ser un museu d'art contemporani ens serveix per a emmarcar tres problemes que considerem cabdals en aquesta reflexió sobre el MACBA:

- L'art com a construcció.
- Elitisme o democratització.
- Museu i ciutat.

### **El risc del parc temàtic**

Observant les darreres exposicions temporals del MACBA, amb tots els objectes que s'hi han exposat, fa la impressió que el museu corre el risc de confondre's amb un parc temàtic: es consumeix l'art com qui consumeix una hamburguesa. Sembla com si els **béns culturals** que s'hi exhibeixen hagin deixat de fun-

cionar com a **memòria crítica**, com a discurs polític, com a generadors d'una nova subjectivitat. Sembla que sigui el museu qui converteix en art qualsevol cosa que s'hi exposi: una moto, un munt d'ampolles de plàstic, o de fustes o de grafitis...

Si es vol que el museu sigui alguna cosa més que un convertidor de coses en art, si es pretén que el museu tingui sentit avui dia, cal redefinir la nostra noció de *memòria*, que ha de ser, més que la inscripció estricta del passat, l'obertura cap a l'esdevenidor, fent visible el que la societat oculta i exclou. Allò que defineix la memòria individual és la seva riquesa, la seva capacitat de mobilització, de permetre associacions sobtades i d'afavorir evocacions gairebé imprevisibles. I l'art pot contribuir a mobilitzar aquesta memòria, provocant noves sensacions i experiències visuals, tàctils, comunicatives.

Al museu, però, tal com s'ha entès fins ara, no li interessa aquesta mobilitat d'imatges, sinó que tendeix a repetir les mateixes seqüències i a dictar les mateixes jerarquies. És una màquina per a crear una memòria universal, la funció de la qual arriba a ser irònicament amnèsica i repressora.

Un museu de caràcter progressista no hauria de ser simplement acumulació, sinó un **centre de creació** que, precisament, és l'antítesi de l'acumulació. D'aquí la importància de les exposicions temporals, d'aquí la precaució de no caure en la cultura de l'espectacle, és a dir, en la simple teatralització, que és una altra manera d'amnèsia. Si el museu vol trencar el seu caràcter monumental, potser ha d'esborrar els seus contorns tradicionals, potser ha de renovar permanentment els seus objectius i finalitats: només així podrà interpretar contínuament el present i el passat.

El museu no pot, per tant, deixar de construir-se, destruir-se i reconstruir-se contínuament, perquè es troba en una cruïlla. I això, evidentment, pot crear un problema en el visitant que segueix pensant el museu com un magatzem d'objectes "bells". D'aquí la importància de trencar amb la institucionalització de la pedagogia artística, de la retòrica que fa que molt poca gent entengui l'art contemporani, atès el caràcter críptic dels seus comentaris.

Si el museu no vol ser un parc temàtic, on la gent hi va a consumir, potser hauria de començar a entendre la història de l'art com a construcció i no com a narració única i lineal, a plantejar el que s'hi exhibeix com una estratègia estètica que reculli moments fins ara inarticulats entre el que és públic i el que és privat, que reestructura el passat i el present i que, mitjançant l'acció de l'obra d'art, facilita relacions inexplorades entre esdeveniments històrics o biogràfics, innovacions artístiques i un sentit més ampli de comunitat cultural.

El museu com a creador de cultura, com a creador de comunitat, com a espai d'experimentació de sensacions.



### **Cultura popular contra cultura d'elit**

Actualment la mesura de quasi tot és l'audiència. Seria molt difícil trobar avui dia un museu que no busqui obrir completament les seves activitats al públic i que no insisteixi en la necessitat de crear programes per a arribar a una audiència àmplia. Les pressions en aquest sentit són notables. Regularment, observem com diaris i revistes dediquen espais importants a la descripció i comparació del nombre de visitants que les diferents institucions culturals acullen. La il·lusió i esperança de qualsevol centre és assolir les màximes cotes de popularitat. Això pot ser, sens dubte, una garantia d'esponsorització i d'obtenció de subvencions públiques. De la mateixa manera, no pocs creadors d'opinió arremeten contra l'elitisme d'aquells museus que, segons el seu parer, manquen d'una quantitat suficient de visitants. Aquesta posició, disfressada de populisme, és en el fons conservadora i planteja un greu problema de base.

“El MACBA recibe 30.000 visitantes en tres días de apertura.”

*El País*, 2 de maig del 1995.

“El MACBA fija su media mensual en 13.000 visitantes.”

*La Vanguardia*, 16 de setembre del 1996.

“El MACBA recibe 250.000 visitas y 44 nuevas obras en su primer año.”

*La Vanguardia*, 29 de novembre del 1996.

Afluència de visitants<sup>14</sup>:

- Dia d'obertura al públic: 600 persones.
- Primer cap de setmana obert al públic: més de 1.000 persones.
- Tretze dies de la seva obertura: 10.741.
- Mitjana mensual: 13.000 persones (els vuit primers mesos).
- Primer any: 250.000 persones.
- Tres dies de portes obertes al MACBA: 28.640 persones.

<sup>(14)</sup>Són dades referides al 1996.  
Font: MACBA. *Museologia 1997*.  
Mecanografiat.



Mitjana:

- 350-400 visitants els dies laborables.
- 800-900 visitants el dies festius.
- Mitjana diària de 450 visitants.

Sense voler discutir el fet que la noció excessivament economicista de la cultura delata l'origen neoliberal d'aquesta posició, és important remarcar que el públic no és un ens general i uniforme al qual es pot arribar amb un suposat llenguatge comú. La noció del *públic*, com la de *museu*, és una categoria ideològica construïda històricament. Quan el públic és entès com una cosa indiferenciada i no fragmentada per les divisions socials, el que es perpetua és la concepció idealista de la història i no la seva visió crítica.

El problema del museu no consisteix a atraure indiscriminadament grans masses, sinó tantes persones com sigui possible per a aquelles coses en les quals vol ser present, dins de la seva pròpia identitat.

Un enfocament populista no fa sinó perpetuar el tradicional allunyament del museu respecte del públic al qual pretén servir, oblidant que és fonamental que el museu es qüestioni contínuament el tipus d'audiència al qual es dirigeix.

En un país com el nostre en què la modernitat ha viscut segrestada durant gairebé quaranta anys, aquesta situació és especialment delicada. De la proverbial mancança de col·leccions d'art contemporani, de l'absència d'una estructura moderna de museus, s'ha passat a la seva construcció intensiva. Cada ciutat vol tenir un centre emblemàtic. En pocs anys hem assistit a la proliferació d'edificis destinats a allotjar unes col·leccions d'art modern i contemporani poc definides, i també a proposar una línia d'activitats no sempre precisa. S'ha comprovat repetidament com els directors d'aquests centres, els seus patronats, presidents, etc. s'embranquen en abruptes discussions sobre els seus programes i objectius.

Vivim un ordre mundial que busca perniciosament la normalització i banalització de l'individu. El problema de fons es troba, potser, com afirma Julia Kristeva, en un sistema que tendeix a esquematitzar la singularitat, i priva els individus de la seva especificitat psíquica. Sembla que avui dia totes les persones s'acomoden a la jerarquia estàndard de la imatge que s'espera d'elles... De manera simultània, els individus confronten cada vegada menys les seves pròpies responsabilitats.

La finalitat de la cultura resulta avui molt problemàtica. La cultura, com a rebel·lió crítica nascuda a la Grècia antiga i desenvolupada fins als anys seixanta, ha desaparegut. Els intel·lectuals han de tornar a crear una cultura de rebel·lió. Cal conservar la realitat psíquica, cultivant la memòria i la subjectivitat, com apunta la mateixa Julia Kristeva. I, en això, el museu pot i ha de tenir-hi un paper molt important.

### **Museu i ciutat**

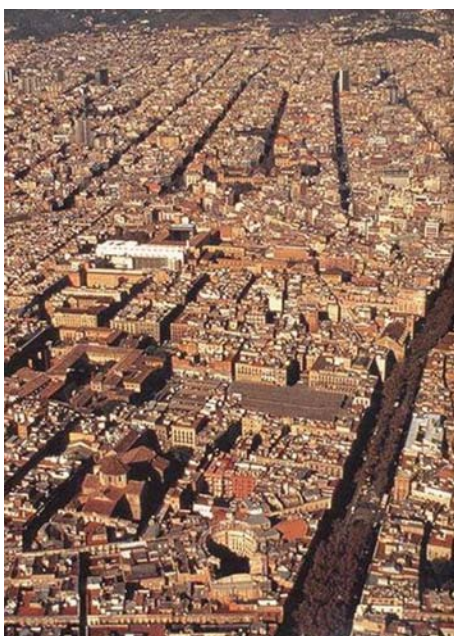
Comença a ser un fet habitual anar a un museu de nova planta i no saber si l'edifici en el qual estem és un contenidor d'objectes i conceptes o el màxim protagonista de la visita. Però més enllà dels dubtes que planteja la desproporció que en més d'una ocasió s'ha establert entre l'interès per l'arquitectura i l'interès per les col·leccions, és evident que **el museu s'ha convertit en un dels principals protagonistes de les experimentacions arquitectòniques contemporànies**. Beneficiat per les actuals polítiques culturals, hem vist sorgir multitud de propostes.

Si a l'edat mitjana la catedral es va imposar al monestir i es va convertir en un símbol de la ciutat, avui els pelegrinatges turístics tenen com a destinacions principals els museus. De fet, aquests s'han convertit en emblemes de les noves ciutats com en el seu temps ho varen ser les catedrals. Uns temples que cal considerar com un fenomen estretament lligat a la vida urbana. La seu de Barcelona n'és una bona mostra. Només cal observar la intensa interrelació que el seu claustre ha establert des de sempre amb els carrers que el delimiten, amb la successió medieval dels espais de la ciutat.

Els museus actuals, a més a més de la funció vital de permetre un contacte directe entre el patrimoni cultural i la gent, també aconsegueixen importants funcions urbanes. Només cal passejar per alguna de les ciutats europees més conegudes per a comprovar com el museu ha contribuït de manera destacada a realçar la imatge de la metròpoli. Per a comprovar com s'ha implicat en la reconstrucció i projecció de la ciutat. Per a comprovar com ha col·laborat de manera important a guarir les ferides deixades pels descontrols urbanístics.

#### **Referència bibliogràfica**

Julia Kristeva (2001). *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba.



El MACBA comença al carrer d'Elisabets. La gran façana de vidre que uneix el seu interior amb la nova plaça dels Àngels es fon amb la idea de transformar el nucli antic en un espai de vianants. Uns reconeguts urbans que tenen continuïtat per mitjà de les rampes internes que condueixen a les galeries. Les formes exteriors del museu, les dimensions i els colors es podrien interpretar com un reflex de la imatge que la ciutat ha volgut imprimir en aquella zona. L'única concessió que l'arquitecte ha tingut amb l'entorn ha estat l'alçada de l'edifici. La nova construcció no sobresurt respecte de les cases i els monuments que l'envolten. D'aquesta manera, l'efecte del visitant quan arriba a la plaça dels Àngels és el mateix que produeix l'encontre amb Santa Maria del Mar, amb Sants Just i Pastor, amb la façana del Tinell o amb el Palau de la Música Catalana. Un seguit de vistes parcials que són les pròpies dels monuments arquitectònics ubicats dins d'una ciutat medieval. La resta és un efecte contrastant.

La nova, blanca i monumental arquitectura dialoga amb els vells edificis i les parets mitgeres. El MACBA ajuda a guarir les ferides que les grans transformacions urbanístiques del Raval estan deixant.



### 5.5. La remodelació del MOMA, Nova York, 1991

El 1991, el Museum of Modern Art de Nova York va reorganitzar la disposició de les pintures en les darreres sales de la seva col·lecció permanent. Això, que pot semblar mancat d'importància per a la majoria, és un acte simbòlic i radical per a una institució a la qual s'al·ludeix com el "Kremlin de la modernitat" (Kirk Varnedoe, director de pintura i escultura). Cal tenir present que els museus ofereixen una representació del passat per mitjà del procés d'adquisició, selecció i exhibició d'art.

Quina història ens explicava la disposició de la col·lecció permanent del MOMA fins al 1991? Una informació sobre el passat que donava preferència al desenvolupament de l'abstracció en l'art modern i ens presentava la història de la progressiva desmaterialització i transcendència de l'experiència històrica viscuda, que culminava en l'expressionisme abstracte. Curiosament, les obres dels expressionistes abstractes s'exposaven en sales encatifades i, en canvi, les altres sales que allotjaven les exposicions temporals de l'art produït des dels anys cinquanta tenien el terra de fusta.

Amb la remodelació del 1991 (en els seixanta i setanta es va qüestionar de manera sistemàtica la seva representació i la seva política) les encatifades sales finals de la col·lecció permanent inclouen també obres de l'acabament dels cinquanta i l'inici dels seixanta, realitzades per artistes masculins com Johns, Stella, Lichtenstein, Rauschenberg, Judd i Warhol. S'ha inclòs, a les sales "nobles", art i artistes inicialment considerats "crítics" de l'expressionisme abstracte i crítics també amb els valors de la societat americana. Una institució,

#### Referència bibliogràfica

Martha Rosler (1992). "Lookers, buyers, dealers and makers". A: Brian Wallis i Maria Tucker. *Art after Modernism. Rethinking Representation* (pàg. 324). Nova York. The New Museum of Contemporary Art. David R. Godine Publishers.

el MoMA, que representa l'èxit econòmic i la validació estètica de les obres que s'hi exhibeixen, ha acollit i integrat dins de la tradició obres que durant dècades havien estat negligides i menyspreades per crítics com ara Greenberg.

Com s'integra, doncs, la novetat i la dissensió dins de la tradició? Qui en queda fora? Com un autor esdevé significatiu en la història de l'art? La visió tradicional ens diu que els experts dels museus, els crítics d'art, els historiadors i conservadors compromesos en la contemplació estètica "desinteressada", són capaços d'identificar l'art bo, l'art de nivell i de qualitat, els productes estètics que transcendeixen el gust kitsch de la cultura de masses. Per tant, en els museus hi ha el veritable art, el que té interès, el que és significatiu i rellevant (cal recordar, aquí, que els museus, a més de comprar obres en subhastes i a particulars, reben obres de llegats i donacions, tant de particulars com d'institucions i on es barregen interessos econòmics, de prestigi...). Tenim l'exemple de l'expressionisme abstracte, associat inicialment a l'esquerra; però els crítics i historiadors, per mitjà d'un procés de maquillatge i canonització, han anat amagant aquesta tendència política i han conciliat els seus autors amb la retòrica anticomunista i la realitat de la guerra freda, insistint en "l'art per l'art" i en les característiques formals (tècnica, dimensió, superfície, forma, planor) de les seves obres.

La visió alternativa, iniciada pel cap baix cap als anys seixanta, suggereix que els **museus i galeries són institucions tan poderoses** que, per la seva selecció i conservació, **concedeixen un determinat valor cultural i socioeconòmic als objectes** que custodien. No proporcionen espai per a l'exhibició del gran art, sinó que confereixen "grandesa" a les obres en decidir exposar-les.

Els museus són una de les moltes maneres de transmetre una cultura dominant efectiva.

Fins i tot s'ha creat una metàfora religiosa: els museus com a temples, els crítics com a sacerdots, l'experiència estètica com a revelació mística, la creativitat i la inspiració de l'artista com a dons emanats dels déus, i el "món de l'art" com a substitut laic de la religió.

## 6. Les fires d'art contemporani



Terence Koh: *Untitled (Vitrines)*, 2006. Tècnica mixta. 88 caixes de vidre amb motlles de bronze d'excrements humans recoberts d'or de 24 quirats. Dimensions variables. Venuda per 68.000 lliures a Art Basel 2006.

Situem-nos a la fira Art Basel del 2006, on Terence Koh exposa aquesta escultura. Un acabat minorista de reformes d'habitatges de Manchester anomenat Frank Cohen es va embranchar en una guerra de licitacions amb Charles Saatchi i Bernard Arnault<sup>15</sup> per aquesta escultura de Terence Koh. Arnault va manifestar el seu desig d'adquirir-la, i Saatchi va millorar la seva licitació, i després Cohen va elevar la seva a 68.000 lliures i va guanyar. Javier Peres, el marxant nord-americà que la va vendre, va dir que l'escultura constituïa una manifestació d'anticonsumisme.

### L'Art Basel

La Fira Art Basel està considerada com una de les fires d'art contemporani més importants del món. Segons dades del 2009, atreu uns 60.000 visitants, hi exposen unes 300 galeries d'art contemporani (d'una demanda de 1.100) que representen uns 2.500 artistes. Les galeries han de presentar tant artistes emergents com consagrats, i han de demostrar que promouen activament els artistes i que col·laboren en la producció.

<sup>(15)</sup>Bernard Arnault, home de negocis francès, és el propietari del grup d'articles de luxe LVMH (Louis Vuitton, Moët, Hennessy) i l'home més ric de la Unió Europea segons la revista *Forbes*; el 2011, ocupava el quart lloc en el rànquing mundial de fortunes amb un patrimoni calculat en 41.000 milions de dòlars.

**Fires** com la d'Art de Basilea són **mostres comercials de la indústria** on els marxants es reuneixen durant uns quants dies per a oferir obres especialitzades. Les obres igualen en qualitat i quantitat les que ofereixen les cases de subhastes durant tota una temporada de vendes. Els **marxants** necessitaven cert **avantatge competitiu** respecte a les grans cases de subhastes i l'eina que van trobar fou la de les **fires** d'art de prestigi i amb una àmplia promoció. L'inici del segle XXI ha estat també l'inici de la dècada de les fires d'art.

En l'actualitat hi ha quatre fires internacionals el prestigi de les quals és tal que imprimeixen procedència i valor a l'art contemporani.

- Una és **TEFAF**, The European Fine Art Foundation Fair, que se celebra el mes de març i es coneix com a Maastricht.
- Una altra és **Art Basel**, que cada mes de juny atrau col·leccionistes, comisaris i marxants a la ciutat suïssa.
- La tercera és una derivació d'Art Basel, **Art Basel Miami Beach**, que se celebra al desembre i ha aconseguit la seva fama per la seva combinació d'art, diners i moda.
- La quarta i més recent addició és **London's Frieze**, que té lloc a l'octubre.

Hi ha un centenar de fires internacionals menors: a més, se celebren biennals d'art i fires en hotels.

Aquestes quatre són les fires "obligades" on els marxants igualen les cases de subhastes en qualitat i rapidesa de vendes i pagaments. Els marxants superestrella hi van perquè les millors fires atrauen els col·leccionistes més importants (és a dir, més rics). Els col·leccionistes les visiten perquè els marxants superestrella hi exhibeixen les seves obres. Cadascuna de les quatre fires atrau la mateixa col·lecció de marxants, assessors d'art, comisaris, directors de museus i artistes, juntament amb l'aparell corresponent de relacions públiques i periodistes.

Per sota d'aquestes quatre hi ha una vintena de fires "recomanables", que són el substitut per als marxants establerts. Un director de la fira de Chicago va afirmar que haurien de:

"deixar de perseguir els membres de l'alta societat i concentrar-se en el grup de col·leccionistes propers, els que gasten entre 5.000 i 50.000 dòlars cada vegada [...]. Cada fira ha de conèixer la seva veta de mercat (*market niche*)."

Don Thompson (2010). *El tiburón de 12 millones de dolares* (2a. impr., pàg. 207). Barcelona: Ariel.

Les fires representen un canvi cultural en la compra d'obres d'art. Substitueixen les discussions tranquil·les de la galeria per una experiència similar a la d'un centre comercial combinant art, moda i festa en un mateix lloc.

Els col·leccionistes esdevenen compradors que actuen de manera impulsiva, normalment comprant només una obra d'un artista. Mai no visiten la galeria del marxant al qual compren a la fira. Amb cada fira, els col·leccionistes s'acostumen cada cop més a comprar obres d'art en un entorn de centre comercial.

Les fires ofereixen als col·leccionistes un elevat grau de comoditat. De la mateixa manera que la presència de segons postors garanteix al postor d'una subhasta que no està licitant tontament, l'aclaparadora xifra de persones i els rètols de "venut" d'una fira serveixen per a pal·liar la incertesa del col·leccionista. La psicologia d'una fira d'art és la del ramat: quan un comprador no té informació suficient per a prendre una decisió raonada, la tranquil·litat prové d'imitar el comportament de la multitud.

Una galeria pot portar una o dues bones obres que ja han estat venudes –o que han estat cedides en préstec per a l'ocasió– amb la finalitat d'impressionar els col·leccionistes i guanyar cobertura mediàtica, amb la qual cosa s'assegura que als cinc minuts de la inauguració ja tenen el rètol de "venut". Aquestes obres més rellevants es col·loquen a la part davantera de l'estand per atreure els col·leccionistes a la contemplació d'altres obres menors que realment són les que s'ofereixen.

L'inconvenient per al marxant és que assistir a les fires consumeix temps i és costós. Un marxant que assisteix a cinc fires l'any –les quatre més importants i la de la seva pròpia ciutat– passarà set o vuit setmanes fora de la seva galeria, incloent el viatge i el temps de muntar i desmuntar l'estand. Cinc fires costen al marxant unes 200.000-300.000 lliures –i poden arribar a superar fins i tot el lloguer de la seva pròpia galeria. Els estands a Maastricht costen entorn de 50.000 euros. Però els marxants fan cua per a participar-hi perquè tots els altres ho fan, i si un no hi és, hom pot pensar que ha estat rebutjat per la fira.

Les fires constitueixen un entorn terrible per a contemplar les obres, s'han descrit com "el millor exemple de veure art de la pitjor manera". L'escenari i les multituds no són propicis per a la contemplació artística. Les obres són aleatòries i estan juxtaposades, sense cap intervenció d'algun comissari que les organitzi. La il·luminació sempre és excessivament brillant, dissenyada més per a la seguretat col·lectiva que per a l'observació de les obres. Com destacar al bell mig de tot? Per l'espectacle, per l'impacte.





TEFAF Maastricht 2012.

S'afirma que el 40% de les vendes anuals es fan en els onze dies de **Maastricht**, tot i que altres diuen que arriben fins al 70%. A causa dels elevats impostos holandesos, que inclouen un 17,5% d'IVA i *droit de suite* (dret de persecució, un impost de la Unió Europea sobre les vendes d'art, que es paga a un artista viu o als seus hereus), a Maastricht es tanquen realment poques vendes. Aquest és un lloc de trobada on els col·leccionistes i els marxants acorden transaccions posteriors. El marxant torna a un entorn fiscal més amigable –normalment als EUA, el Canadà o Suïssa– per a formalitzar la venda i l'enviament a la localitat escollida pel comprador.

A Maastricht, tant els marxants com les obres a exposar estan sotmesos a investigació tant abans com en la inauguració de la fira. Dos dies abans d'obrir les portes, els marxants abandonen els estands i els inspectors examinen tots els articles. El factor important a l'hora d'avaluar l'art contemporani és "**demostrar vàlua**", la qual cosa implica l'estatus i la qualitat de l'artista i de la galeria més que de l'obra en si mateixa. La investigació incrementa el valor, igual que els elogis dels experts i l'acceptació d'alguna gran casa de subhastes. Per a poder descartar una obra, han de donar el vistiplau tres de cada quatre membres del comitè d'investigació. El procés requereix molt de temps i és rigorós, però dóna al col·leccionista una tranquil·litat per a comprar i més tard presumir que "El vaig comprar a Maastricht".

A la nit de la inauguració de les fires només s'assisteix per invitació, que es fa extensiva als marxants, a la premsa i als grans compradors i agents selectes. L'atmosfera és més semblant a la d'una subhasta que a la d'una galeria, la qual cosa potser explica la guerra de licitacions entre Arnault, Saatchi i Cohen per l'escultura de Terence Koh. La meitat de les obres importants es vendran durant la primera hora, i la meitat d'elles durant els primers quinze minuts. Els compradors s'afanyen d'un estand a un altre, comproment una compra o demanant un "ajornament" –i el marxant pot dir "Només deu minuts i doni'm el seu número de mòbil".

Caminar per la fira de Maastricht envoltat de milers d'obres d'art exhibides per centenars de marxants desperta una percepció d'abundància, però la multitud i la compra frenètica també produeixen una atmosfera d'“última oportunitat”: “Si no la compro ara, segur que algú altre se m'avançarà”.

Els preus assolits en aquestes fires són excepcionals; no és estrany que una obra s'ofereixi un 50% més cara del que el marxant va pagar en subhasta pública uns mesos abans i vendre-la en la primera mitja hora.



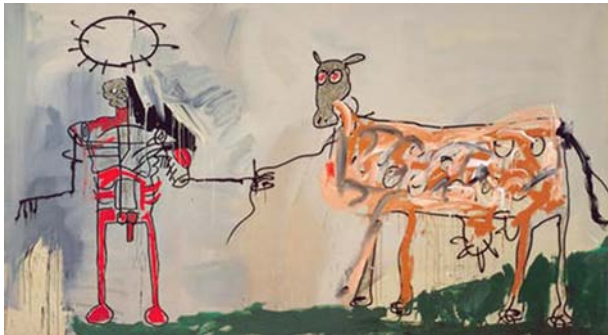
Franz West: *Gekröse* (model), 2011. Presentat per Gagolian Gallery. Art Basel 2012.

**Art Basel** se celebra el mes de juny a la ciutat medieval del Rin. 900 galeries sol·liciten un dels 290 espais, es gasten 2 milions de dòlars en publicitat i hi assisteixen 50.000 persones. NetJets, una companyia d'avions, va organitzar 198 vols a Basilea per a la fira del 2007. Els preus dels estands per als marxants estan entorn dels 40.000 euros. El comitè de selecció està format per sis marxants d'art. Les galeries que són rebutjades passen a un procés d'apel·lació amb un jurat diferent. Cada any en són excloses entre el 5% i el 10% de les galeries, normalment perquè no aporten les seves millors obres.

Com a exemple de vendes, el 2007 la Tony Shafrazi Gallery de Nova York va oferir cinc quadres amb un preu de venda total de gairebé 100 milions de dòlars: dues obres de Francis Bacon a 25 milions de dòlars cadascuna, dues de Jean-Michel Basquiat a 20 i 15 milions de dòlars, i una d'Ed Ruscha a 13 milions de dòlars. Totes es van vendre.



Jean-Michel Basquiat: *Untitled (Leonardo and his five grotesque heads)*, 1983. Acrílic sobre tela. 214 × 214 cm.



Jean-Michel Basquiat: *The field next to the other road*, 1981. Acrílic, esmalt i tinta sobre tela. 221 × 401 cm.



Francis Bacon: *Untitled (Crouching Nude on Rail)*, 1952. Oli sobre tela. 196,8 x 136,5 cm.



Francis Bacon: *Untitled (Crouching Nude)*, 1950. Oli sobre tela. 196,2 x 135,2 cm.



**Art Basel Miami Beach**, coneguda com a Basel Miami, és actualment la fira d'art contemporani més gran del món, un carnaval de cinc dies cada mes de desembre amb festes, celebritats del món de l'esport i l'espectacle, i un consum cridaner, i les obres d'art són una cosa gairebé secundària. Accepta 200 expositors de 650 candidats. El cost total de muntar un estand de 80 m<sup>2</sup> se situa entorn dels 110.000 dòlars. La campanya mediàtica esmenta només els noms dels artistes estrella que s'exposen, no el de les galeries que els presenten. Basel Miami promet als seus expositors que atraurà "2.000 individus amb alt poder adquisitiu" –i així és. Proporciona una instantània del futur de les fires i potser del màrqueting del món contemporani.

Basel Miami va ser creada per a facilitar l'accés de la riquesa d'Amèrica del Nord i del Sud, els diners que no havien interceptat les altres fires. El patrocinador principal és el banc suís UBS, que també va patrocinar la cursa de iots American Cup del 2007. El Deutsche Bank, com a resposta, patrocina la Frieze i la Fira de Colònia, i l'ING Bank la fira d'art de Brussel·les. Els patrocinadors restants de Basel Miami són proveïdors d'articles de luxe: cristall de Swarovski, BMW, que ofereix models de la Sèrie 7 amb xofer als vips, i NetJets, que va enviar 216 vols a Miami per a la fira del 2006. Aquesta xifra supera el que la companyia ofereix per a l'American Super Bowl i és la segona per darrere dels 240 vols que va enviar per als Premis de l'Acadèmia del 2006.



Art Basel Miami Beach, 2011.



Què es fa amb les galeries que no hi han pogut accedir? S'han creat deu fires satèl·lit en magatzems i hotels-*boutique*, amb exposicions anomenades Pulse, Flow, Aqua, Nada i Scope. Aquestes presenten artistes nous, arts digitals i vídeos, gravats i fotografia. Molts marxants van a aquestes fires satèl·lit no només per a vendre, sinó per a tornar a casa i poder dir als seus col·leccionistes: “Hem exposat a Basel Miami”.

La quarta fira obligada, que està guanyant ràpidament un lloc igual a les altres tres, és *Frieze*, que se celebra a Londres durant el mes d'octubre. La fira va ser creada per Matthew Slotover i Amanda Sharp, propietaris de la revista *Frieze*. El nom, tant de la revista com de la fira, procedeix de la recerca de sinònims d'*art* en un diccionari. *Frieze* (fris, sanefa) es defineix com una banda horitzontal de relleus esculpits.

Com el món de les fires incideix en l'art contemporani? Quan una galeria ven en quatre fires en tres mesos, inevitablement es requereix que els artistes produeixin obres repetitives com a xurros. Una de les raons per les quals els marxants espaien les grans exposicions d'un artista a intervals de divuit o vint-i-quatre mesos és que l'artista triga aquest temps per a desenvolupar la fase següent del seu corpus d'obres.

(L'art és) “en primer lloc una part de l'economia. La tasca de l'art consisteix en la producció, difusió i venda d'obres d'art. L'obra d'art és una mercaderia com qualsevol altra. El mercat de l'art és una part del mercat com a tal i funciona segons les lleis usuales de l'economia de mercat. Les obres d'art circulen en la nostra economia com circula qualsevol altra mercaderia en el context de la circulació de mercaderies en general.”

Boris Groys (2003). *Topologie der Kunst* (pàg. 9). Munic: Hanser.

Com a exemple de les obres més recents exposades a les fires d'art contemporani, s'ofereix una selecció de les presents a la fira *Frieze Art Fair London* del 2011.



London Art Fair 2011.



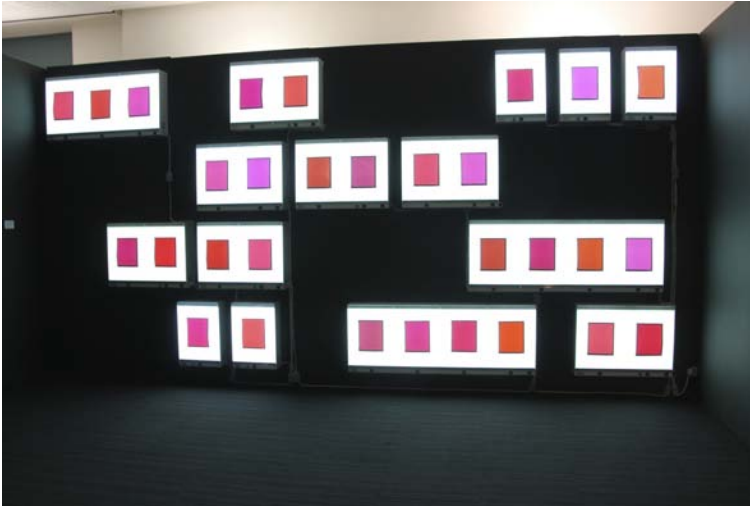
Hanae Utamura: *Wiping the Sahara desert*, 2010. Vídeo.



Tom Lovelace: *Yellowrupture*, 2009. còpia impresa. Cortesia de Beers. Lambert Contemporary Art.



Joel Gray: *Sunglasses*, 2011. Marcs de marbre portuguès Vigaria / Lents negres belgues. 2 m x 50 cm quadrat amb els braços completament estesos.



David Birkin: *Twenty-Six Shades of Red*, 2011. De la sèrie Profiles. Cada transparència, 10" x 8", Dimensions Variable.

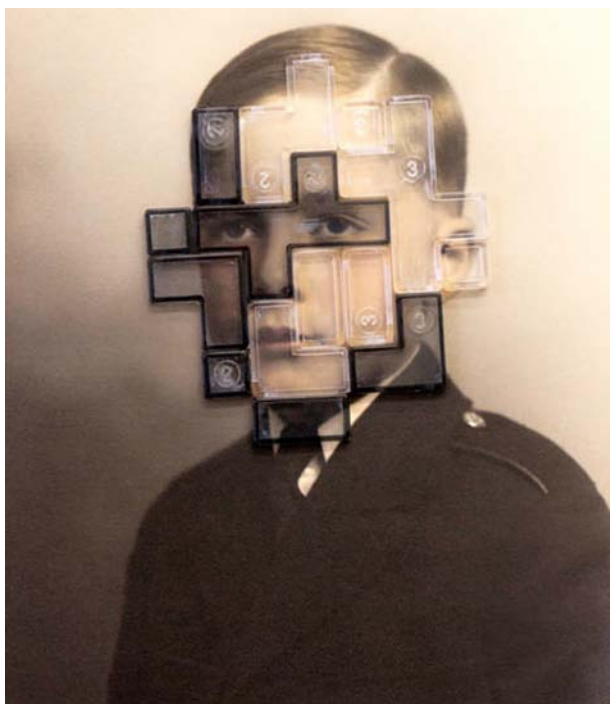


Greta Alfaro: *In Praise of the Beast*, 2009. Color, so. HDV. Durada: 14' 58".





Albert Irvin: *Astoria*, 2006. Acrílic sobre tela. 61,5 × 61,5 cm.



Julie Cockburn: *Boy*, 2011. Plàstic sobre fotografia. 25,3 × 20,3 cm.



Paul Vanstone: *black to black*, 2011. Marbre negre belga sobre base de marbre portuguès. 255 × 85 × 80 cm.



Damien Hirst: *Inspirational Butterfly*, 2008. Papallona amb brillantor domèstica sobre tela. 15,24 × 15,24 cm.



Eduardo Paolozzi (1924-2005). *Untitled Collage*, 1957. Tinta, collage de paper i cartró sobre cartró. Cortesia de Offer Waterman & Co.



Tessa Farmer: *The White Lie*, 2011. Rata, mosquits, insectes i arrels de plantes. Cortesia de Danielle Arnaud Contemporary Art.

## 7. La recepció de l'art modern

### 7.1. L'enquesta de Toronto del 1969

Quina és l'actitud del públic actual envers l'art modern? Com valora l'home del carrer pintors com Picasso, Klee, Miró, Mondrian, Pollock...?

Aquests són els resultats que es dedueixen d'una enquesta feta a Toronto sota els auspicis del Consell Internacional de Museus i l'ajut de la Unesco i de la Comissió Canadenca d'aquesta organització.

L'enquesta va consistir a presentar una selecció de pintures modernes, classificades d'acord amb certes característiques, a una mostra representativa de la població de Toronto, integrada per persones més grans de quinze anys. Es va demanar als entrevistats que examinessin quatre sèries de deu targetes postals cada una, amb reproduccions en color de pintures. No s'indicava ni el nom dels artistes ni el títol dels quadres.

Quasi totes les obres d'art foren executades entre el 1900 i el 1960. A cada sèrie hi havia, pel cap baix, un quadre de referència corresponent a un període anterior i aquests foren, precisament, els que més varen agradar. *L'Àngelus* de Millet, pintat el 1859 i força conegut a l'actualitat, fou l'obra preferida entre les 220 que comprenia l'enquesta.

#### ***L'Àngelus* de Millet**

Un home i una dona reciten l'Àngelus, una pregària que recorda la salutació de l'àngel a Maria en l'Anunciació. Han interromput la collita de patates i totes les eines –la forca, el cistell, els sacs i el carretó– hi són representats.

#### Referències bibliogràfiques

*El Correo de la Unesco* (1971, març), any XXIV (pàg. 4-15).  
Els resultats es donaren a conèixer a la revista *Museum* (1969, vol. XXII, núm. 3-4).

#### Referència bibliogràfica

Giulio Carlo Argan (1998). *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos* (2a. ed., pàg. 66). Tres Cantos: Akal.



Jean-François Millet: *L'Angelus*, 1857-1859. Oli sobre tela. 55,5 × 66 cm. Musée d'Orsay, París. Encàrrec: Thomas Gold Appleton cap al 1857.

El 1865, Millet va dir:

*"L'Angelus és un quadre que vaig fer pensant en com, treballant amb anterioritat en els camps, la meua àvia mai va deixar, en sentir la campana, de fer-nos parar la nostra feina per a resar l'Angelus per aquests pobres morts."*

És, doncs, un record d'infància el que hi ha a l'origen del quadre i no el desig d'exaltar un sentiment religiós, Millet no és, d'altra banda, practicant. En una escena senzilla, vol ajustar els ritmes immutables dels camperols. Aquí, l'interès del pintor se centra en el moment de la pausa, del descans.

Aïllat a primer pla, al centre d'una plana immensa i deserta, la parella de camperols adquireix un aspecte monumental, tot i la petita mida de la tela. Els seus rostres es deixen en la foscor, mentre que la llum subratlla les accions i les actituds. La pintura expressa així un profund sentiment de recolliment i Millet supera l'anècdota per a avançar cap a l'arquetip.

En un primer moment, Millet havia pintat dins de la cistella que està a terra una criatura de pocs mesos i que havia mort, i els dos personatges drets com els compungits pares que la miraven sense consol. Aquesta situació va commocionar molt els que la van veure per primera vegada i va rebre crítiques de censura, de manera que el pintor va decidir retocar-la i va quedar com la veiem avui.

*"Camperol vaig néixer, camperol moriré. Tinc coses per a explicar tal com les he vist i em quedaré en el meu terror sense retrocedir ni un pas."*

El que distingeix Millet és el caràcter exclusiu i metòdic d'un programa el significat polític del qual és molt menys subversiu del que pensaven els seus contemporanis. Millet no s'interessa ni per la classe social dels camperols –en el fons summament conservadora (i en la què es recolza el Segon Imperi)–, ni per les seves característiques, sinó per la figura simbòlica del pagès i pels seus gestos eternals. Parteix de la més rigorosa observació –"no faria res que no fos resultat d'una impressió produïda per l'aspecte de la naturalesa"– per tendir a la simplificació i a la generalització: "Si només depengués de la meua voluntat, expressaria amb molta força l'arquetip, que, al meu parer, conté la més potent veritat."

*"Voldria que els éssers que represento fessin la impressió d'estar lliurats a la seva posa i que resultés impossible imaginar que se'ls pogués ocórrer la idea de ser una altra cosa."*

El 1848, any del Manifest Comunista i de les grans lluites obreres, Millet va exposar un quadre amb un pagès treballant; l'ètica i la religiositat del treball rural seran sempre els temes dominants en la seva obra. Per primera vegada un treballador és presentat com a protagonista de la representació, com a heroi moral. No obstant això, l'elecció de Millet és ambigua:

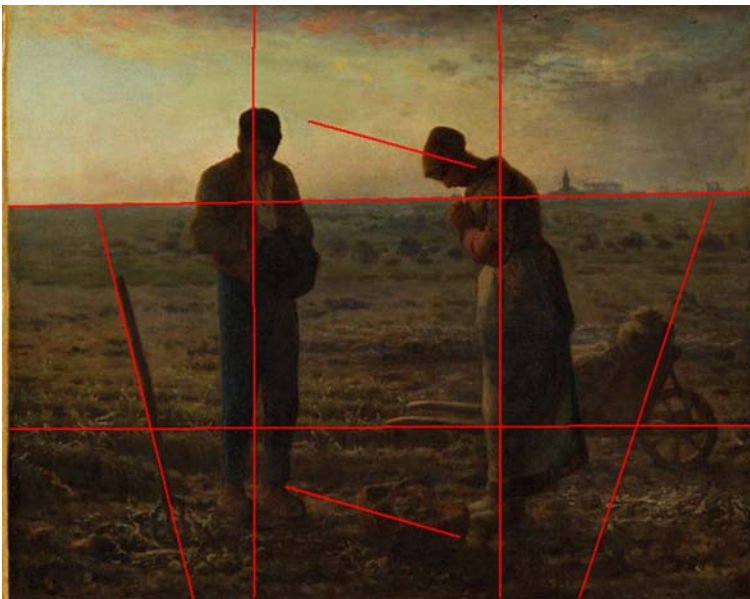
*"per què els pagesos i no els obrers de les fàbriques, la misèria dels quals era encara més negra? Perquè l'obrer ja és un ésser desarrelat del seu ambient natural, devorat pel sistema,*



acabat; per contra, el camperol encara està lligat a la terra, a la naturalesa, a les formes de treball i de vida tradicionals, a la moral i la religió dels seus pares.

La burgesia s'entusiasmava amb Millet perquè pintava pagesos, que són treballadors bons, ignorants, que no plantegen reivindicacions salarials ni vel·leïtats progressistes; però Millet paga el seu error polític fent com a pintor un pas enrere. Retrocedeix del realisme al naturalisme romàntic, escull continguts "poètics", s'inclina per les "penombres envolupants que uneixen les figures i els paisatges mitjançant suggeridors efectes de llum, i motius patètics" (Argan).

L'estructura compositiva del quadre és clarament reticular: un terç, en sentit horitzontal, per a cada element (cel, camp dividit per l'altura de la carreta); un terç, en sentit vertical, els dos personatges que divideixen el quadre igualment, i donen així una sòlida aparença, reforçada per la simetria de les línies obliqües i una clara simbologia dels sexes: l'home el treball, la dona la submissió (recordem el text de l'anunciació: "vet aquí l'esclava del senyor"!).



Com hem dit i amb poques excepcions, els quadres de referència, que pertanyien a la segona meitat del segle XIX, però també hi figuraven obres de Chardin (segle XVIII) i de Vermeer de Delft (segle XVII), foren els favorits del públic.

Es palesa que, en relació amb l'art modern, la gent pot no saber el que li agrada però afirma amb extraordinària vehemència què és el que no li agrada. I el públic és constant en les seves preferències i les seves aversions, i que l'edat, el sexe, l'ocupació i l'educació hi influeixen poc.

Tendeix a apreciar els quadres amb els quals està familiaritzat, però rebutja els estils embrollats i les innovacions en general.

Es coincideix en les obres que menys agraden. La gent considera més fàcil dir què és el que no li agrada. Sembla que la paraula *agradar* és un terme ambigu que pot tenir moltes interpretacions, cap de les quals comporta necessàriament la idea de delectança, de fruïció, en canvi *no agradar* representa una sensació o una emoció molt difosa. Les pintures més impopulars foren les de Dubuffet: *La barba dels retorns incerts* (fou relegat al darrer lloc pel 78% dels enquestats, els quals afirmaven que "no era una obra d'art") i *Paisatge del que és mental*. Els artistes més "detestats" foren Léger, De Kooning, Miró i Pollock.

#### Citació

"Una vegada exposades, les obres d'art arriben a ser conegudes pel públic, que s'hi familiaritza, la qual cosa suscita un sentiment oposat al menyspreu."

William J. Withrow, director de l'Art Gallery d'Ontario

*El vell guitarrista* de l'època blava de Picasso va ser el preferit de la seva sèrie. Sembla, doncs, que **quan la gent pot reconèixer els objectes pintats o els quadres són de fàcil interpretació, solen agradar més.**



Jean Dubuffet: *La barba dels retorns incerts*, 1959. Oli sobre tela. 116,1 × 89,2 cm. MoMA, Nova York.

Es corrobora la idea que el **gust del públic és molt conservador**. Al marge d'estils i formes d'expressió, l'elecció es va inclinar a favor de les pintures menys revolucionàries, de les més inspirades en un esperit conservador. Artistes tan populars com Degas, Renoir i Monet quedaren relegats al mig o al final de la classificació cada cop que s'inclouien les seves obres de caràcter més experimental. Segons el Dr. Theodore Heinrich, membre de la Comissió Investigadora de Toronto i exdirector del Royal Ontario Museum:

“Tot i que els cercles especialitzats en l'esfera de la comunicació pretenen que els invents de la generació actual han accelerat considerablement el ritme d'assimilació de la informació i la difusió dels coneixements i a despit de l'afirmació d'alguns artistes i crítics que, en conseqüència, qualsevol innovació en matèria d'art aconsegueix avui una acceptació igualment ràpida, podem ara afirmar amb certesa, el contrari.

Pel que fa a l'art, continua sent vàlida la vella observació que hi ha un retard més o menys constant de dues generacions, és a dir, un mínim de mig segle, entre les innovacions creadores importants i la seva acceptació generalitzada pel públic. Malgrat tots els avenços tècnics en matèria d'informació i l'enorme difusió de l'ensenyament, dubtem que el retard amb què es produeix aquesta acceptació hagi disminuït ni tan sols en una setmana.”

Des d'aquesta perspectiva, pot ser significatiu el fet que tres dels quatre quadres rebutjats amb més violència –*Soldats jugant a les cartes* de Léger, *Brücke III* de Feininger i *Composició en blau* de Mondrian– foren pintats el 1917, és a dir, cinquanta anys abans de l'enquesta.

Quins són els aspectes de l'art modern que el públic rebutja?

- La representació no tradicional dels temes religiosos (per exemple, *El Crist groc* de Gauguin).
- Les línies anguloses o punxegudes.
- La deformació d'objectes familiars.
- Les obres que expressen amenaça o fatalitat.
- Les obres que produeixen en el públic la sensació que l'artista vol burlar-se'n.
- El que és intel·ligible (difícil de reconèixer): necessita que el quadre li ofereixi la possibilitat de demostrar les seves aptituds descodificadores ("Això és un sant Josep"...). Si no sap què dir, se sent frustrat.
- Es considera que el "bon art" té un sentit que tothom pot captar fàcilment: si el quadre no s'entén a la primera, o no és art o no és bona pintura.
- La confusió visual.
- La referència a problemes socials: allò que en matèria de violència i altres perversions constitueix un lloc comú en la televisió, es considera que no ha de ser tema de la pintura.
- S'accepten les formes geomètriques quan són dominants i senzilles, i es prefereixen els cercles i ovals als quadrats i rectangles.
- La forma masculina es pot representar de manera aproximada, però no es tolera cap deformació de la figura femenina.
- Es critiquen els colors apagats, opacs o cridaners o llampants (colors vius). Es considera desagradable el predomini del vermell i del verd, excepte en paisatges. No agraden els colors que "no són naturals".
- Es rebutja el que és massa satíric o abstracte, i hi ha una preferència pel realisme, la perspectiva, les línies definides i els colors freds.



## 7.2. La polèmica per l'obra de Buren al Palais Royal de París

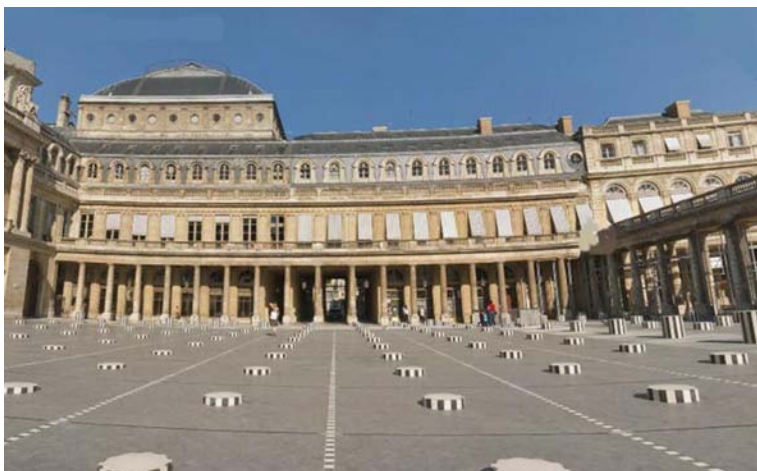
“L'art modern és comunista perquè és distorsionat i lleig, perquè no glorifica el nostre bell país, el nostre poble feliç i somrient i el nostre progrés material. L'art que no embelleixi el nostre país amb senzillesa i claredat i d'una manera que qualsevol pugui entendre alimenta la insatisfacció. Raó per la qual s'oposa al nostre govern i els qui el creen i promouen són els nostres enemics.”

Congressista George A. Dondero (1883-1968) de Michigan. A: John Henry Merryman, Albert Edward Elsen (2002). *Law, ethics, and the visual arts* (pàg. 537). Nova York: Kluwer Law International.

El gran públic, perplex i desorientat davant d'obres que no comprèn, sovint hi reacciona en contra. Vegem-ne un exemple:

### Reflexió

Certament, la immensa majoria de públic no entén l'art contemporani: això vol dir que sí que entén l'art egipci, la pintura del Renaixement o del Barroc, l'academicisme o el cubisme?



Daniel Buren: *Les deux plateaux* (Colones de Buren). Pati del Palais Royal, 1986. 260 columnes en 3.000 m<sup>2</sup>. París. Encàrrec: Ministeri de Cultura i Comunicació del president Mitterrand.







Plaça del Palais Royal, 1 d'agost del 1968.







Jules Hardouin-Mansart: *Place Vendôme*, projecte del 1699. Jacques Gondouin i Jean-Baptiste Lepère: *Columna Vendôme*, 1810. A dalt, a l'esquerra, la plaça Vendôme el 1968.

Situem-nos a la plaça Vendôme de París, amb la seva columna al bell mig, símbol de la centralització, del poder militar, una glorificació de Napoleó i dels somnis de potència colonial<sup>16</sup>. Vet aquí, doncs, un tipus d'urbanisme i de monument públic. Una manera de significar un espai públic al servei del poder.

<sup>(16)</sup>Va ser erigida per Napoleó per a commemorar la batalla d'Austerlitz

Des d'aquesta perspectiva, Daniel Buren intenta crear un **antimonument públic** en una altra de les places més famoses i prestigioses de París: la Cour d'Honneur du Palais Royal.

Què representa la columna a la plaça Vendôme? La idea de monument com a únic objecte gloriós al qual l'aura de la seva verticalitat el fa tan poderós – obeliscs antics, herois de guerres passades... – que quasi bé cal adorar-lo.

Què fa Buren? Observem que es tracta d'un pati porticat, i que les columnes són un motiu omnipresent en l'arquitectura francesa. Per tant, utilitza un motiu típic però el multiplica fins a l'absurd, però deixa les columnes inacabades, no sostenen res, contradiuen el paper que se n'espera; no són, doncs, funcionals. Envaeix un espai, una plaça urbana al costat d'un parc i envoltada per la Comédie-Française, diversos ministeris, dos tribunals suprems de la República i el Ministeri de Cultura amb els seus tendals amb ratlles blanques i negres, imitats de manera divertida per Buren en el disseny de les seves columnes.



Quins aspectes cal tenir presents per a entendre aquesta obra?

- Es tracta d'un gran projecte, car, que feia necessària l'excavació i remodelació de la plaça. Defensat pel ministre de Cultura Jack Lang, fou aprovat pel president François Mitterrand com el projecte més intel·ligent dels presentats (el govern socialista volia mostrar el seu interès per la cultura contemporània: cal recordar que, a partir del 1981, a París es realitzaren diversos projectes com la Très Grande Bibliothèque, l'Arche de la Défense, Les halles de la Villette, la Pyramide du Louvre...).
- El pati del Palais Royal és un dels espais més centrals i sensibles per als parisencs (el palau fou erigit per ordre del cardenal Richelieu, residència de Lluís XIV i dels ducs d'Orleans, seu de la Comédie-Française, centre d'intrigues polítiques i socials –en un dels seus cafès, Camille Desmoulins va proclamar que la monarquia havia arribat a la seva fi, i dos dies després tenia lloc la presa de la Bastilla– saquejat durant la revolució del 1848, fou, durant el Segon Imperi Francès, l'habitatge d'una branca de la família de Napoleó, fou un dels llocs més coneguts per a la prostitució i les apostes...) i l'estratègia visual de Buren va desvetllar molts fantasmes i records que molts parisencs haurien preferit no remoure.
- És un projecte que es negava a seguir el joc de l'escultura tradicional: una peça central i centralitzadora, imponent, narcisista, dominant i controladora. Buren prefereix envair el lloc, conquerir el pla horitzontal (que permet interactuar, moure-s'hi, canviar de direcció...) per a evitar l'autoritat del vertical i permetre una mirada descentralitzada, en la qual l'espectador decideix on mirar i des d'on (no com la totalitzadora mirada que imposa la columna central).
- Distribueix les seves columnes en una quadrícula que es correspon amb l'estructura de l'edifici existent i prolonga l'antiga columnata dins de la plaça, com si fos un mirall, relacionant l'antic amb el nou, els fantasmes

d'abans amb la política d'ara. Aquesta mena de “jardí a la francesa” que la quadrícula recorda no fa res més que alertar l'espectador que la modernitat qüestiona el passat amb les armes de l'enemic. I aquest diàleg entre el passat i el present és el que es va traslladar, també, a l'opinió pública, i va ser recollit al diari dretà *Le Figaro*, i també als grafitis i pintades a la tanca que encerclava el pati durant la seva construcció.

Reaccions dels francesos davant les columnes de Buren:

A favor:

- “Aquestes columnes aguanten el cel i res més.”
- “Jo prefereixo les columnes de Buren als (coronels) de la columna del *Figaro*.” (Joc amb la paraula *columna*, que inclou l'afirmació que l'obra de Buren no és tan opressiva o militarista com *Le Figaro*.)

En contra:

- “El que seria bonic a la Défense és lleig al pati del Palais Royal.”
- “És realment massa vulgar.”
- “Reflecteix absolutament el gust d'un jueu.”
- “L'esquerra profana l'art amb la seva lletjor sense ànima.”
- “Un ha de ser d'esquerres, lleig i sense ànima per a massacrar la bellesa d'aquesta manera.”
- “Això mostra les tendències pedòfiles de Jack Lang.”
- “Són tots uns mariques.”
- “Lang erigeix tantes columnes perquè la té petita.”
- “És com Auschwitz.”
- “Quants uniformes de presoners heu utilitzat?”
- “Ben fet, àrabs.”
- “Si els francesos no reaccionen, és que ja no són francesos.”

- “Estem disposats a obrir una subscripció per a pagar la demolició i neteja d'aquestes escombraries que es troben al centre d'aquest meravellós conjunt del segle XVIII. Faig una crida als francesos de veritat.”
- “Això és obra d'un boig.”
- “Gràcies als nostres reis que ens llegaren la bellesa.”

Aquests comentaris treuen a la llum les fòbies sexuals, racials i antisemítiques d'un segment de la societat parisenca (no és aquesta la funció de les obres d'art contemporànies a la postmodernitat?). L'obra actua com a detonant que allibera una lectura política de l'espai. Una part de les reaccions negatives van anar contra l'aspecte modern dels cilindres enfrontats amb l'entorn: les columnes truncades semblaven “burlar-se” de les tradicionals i d'aquí l'enyorança d'un passat que ja no existia, d'un retorn a l'Acadèmia, a Poussin...; altres foren reaccions polítiques d'una dreta que encara no s'havia recuperat de la victòria de Mitterrand el 1981. La violència dels termes reaccionaris, racistes i sexistes no podia ser tant contra unes columnes, sinó contra el record històric que desvetllaven. I la dreta mai no pot suportar la història. Els qui menyspreaven l'obra de Buren haurien volgut una ampliació de les columnates, però de les “autèntiques” no les de Buren; la continuació de la columnata hauria ampliat el passeig d'una manera familiar. Calia mantenir l'ordre i donar, visualment, la il·lusió de seguretat pública (no és la dreta la qui sempre fa campanya apel·lant a la inseguretat i als temors públics?)

Per què l'obra de Buren és crítica? Perquè va posar columnes truncades on n'hi hauria d'haver de clàssiques bellament treballades o, alternativament, belles columnes en ruïnes com el vestigi romàntic d'un passat lamentable; però substitueix la ruïna romàntica per una estètica de cambra de bany: rajoles blanques i negres. I aquesta elecció va obrir l'oportunitat d'atacar el sionisme del Ministeri de Cultura complementat amb una pèrdua de la virilitat. Debat polític mesclat amb sexualitat i virilitat, com si tot estigués connectat. I de música de fons, la identitat de França, del que constituïa ser un francès autèntic en una època de globalització.

## Bibliografia

**Alamazán Tomás, David** (2003). "La occidentalización de Oriente (y al revés): una aproximación a los museos de arte contemporáneo en el Japón". A: Jesús Pedro Lorente (director) i David Almazán (coordinador). *Museología crítica y arte contemporáneo* (pàg. 389-403). Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza.

**Alberro, Alexander (director i editor)** (2011). *¿Qué es arte contemporáneo hoy?* Pamplona: Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza.

**Altshuler, Bruce (editor)** (2005). *Collecting the New: Museum and Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press.

**Anderson, Gail (editor)** (2004). *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek: Alta Mira Press.

**Barbosa, Ana Maria i altres** (1990). *O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo*. Rio de Janeiro, São Paulo: Banco Safra.

**Barrer, Patrick** (2000). *(Tout) l'art contemporain est-il nul?* Lausana: Ed. Favre.

**Béland, Jean Pierre** (2003). *La crise de l'art contemporain: illusion ou réalité*. Quebec: Les Presses de l'Université Laval.

**Bellido Gant, María Luisa** (2007). *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón: Trea.

**Bernier, Christine** (2002). *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*. París: L'Harmattan.

**Bolaños, María** (2008). *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, Sociedad* (2a. ed.). Gijón: Trea.

**Bonet, Juan Manuel; Power, Kevin (comissaris)** (2003). *Museo de museos. 25 museos de arte contemporáneo en la España de la Constitución*. Madrid: MNCARS.

**Buchloh, Benjamin; Hoet, Jan; Cladders, Johannes; Ammann, Jean-Christophe; Debbaut, Jan; Fuchs, Rudolf** (1989). *El Museu d'Art Contemporani en el futur*. Barcelona: Acta.

**Caillet, Elisabeth; Perret, Catherine (directores)** (2002). *L'art contemporain et son exposition* (2 vol.). París: L'Harmattan.

**Calvo Serraler, Francisco** (2001). "El fin de los museos de arte contemporáneo". A: Javier Tusell Gómez (coordinador). *Los museos y la conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria / A. Machado Libros.

**Centro de Arte Reina Sofía** (1986). *Centros internacionales de arte contemporáneo*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subsecretaría Gabinete Técnico (Documentos de Trabajo del CARS, 3).

**Clair, Jean** (2007). *Malaise dans les musées*. París: Flammarion.

**Couturier, Élisabeth** (2009). *L'art contemporain mode d'emploi*. París: Flammarion.

**Domecq, Jean-Philippe** (1994). *Artistes sans art?* París: Ed. Esprit.

**Guasch, Anna Maria** (2007). *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)* (2a. ed.). Murcia: E.P.R. Murcia Cultural (Col.l. "Ad hoc. Serie Ensayo" [Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo], 13).

**Guilbaut, Serge** (2009). *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Tres Cantos: Akal (Col.l. "Arte Contemporáneo", 27).

**Hernández Martínez, Ascensión; Menjón Ruiz, María Sancho** (1998). *Artistas o caraduras? Claves para comprender el arte actual*. Saragossa: Alcaraván Ediciones (Col.l. "Un Gall", 3).

**Jiménez, Marc** (1997). *Qu'est-ce que l'esthétique*. París: Gallimard.

**León Alonso, Aurora** (1988). *El museo: teoría, praxis y utopía* (5a. ed.). Madrid: Cátedra (Col.l. "Cuadernos Arte Cátedra", 5).



**Lorente, Jesús Pedro (director); David Almazán (coordinador)** (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza.

**Martínez-Collado, Ana** (2005). *Tendenci@s: perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: E.P.R. Murcia Cultural. (Col.l. "Ad hoc. Serie Ensayo" [Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo], 5).

**Mazuecos Sánchez, Amalia Belén** (2008). *Arte contextual: estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*. Granada: Editorial Universidad de Granada. CD-ROM. En línea a: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/1850/1/17378862.pdf>.

**Michaud, Yves** (1999). *La crise de l'art contemporain* (5a. ed.). París: PUF.

**Montaner i Martorell, Josep Maria** (1995). *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Patuel Chust, Pascual** (2010). *Arte actual*. València: Nau Llibres (Col.l. "Manuales").

**Pollock, Griselda i Zemans, Joyce (editors)** (2007). *Museums after Modernism. Strategies of Engagement*. Oxford: Blackwell.

**Rábanos Faci, Carmen** (2010). *Arte actual*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza (Col.l. "Textos Docentes", 172).

**Roigé Ventura, Xavier; Arrieta Urtizbera, Iñaki** (2020). "Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global". *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* (vol. 8, núm. 4, pàg. 539-553).

**Tornero Lorenzo, Paz i altres** (2011). *Investigación, documentación e innovación en el arte actual, 1*. Madrid: Musivisual.

**Vettese, Angela** (2002). *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Madrid: Pirámide (Col.l. "Economía y Empresa. Ingeniería Económica. Valoración y Tasación de Activos").

**Viñuales González, Jesús** (1995). *Criterios de valoración del arte actual*. Madrid: UNED. (Col.l. "Aula Abierta", 85).