

Sobre el que és nou



Boris Groys

Professor de Filosofia i Teoria dels mitjans de comunicació (Acadèmia de Disseny de Karlsruhe)

Resum: La suposada il·lusió causada per la fi de la novetat en l'art va lligada a una nova promesa d'incorporar l'art a la vida. Els artistes i teòrics es volen mostrar realment vius i reals en oposició amb les construccions històriques abstractes i mortes representades pel sistema de museus i pel mercat de l'art. Però, quan i en quines condicions l'art sembla que sigui viu i no que sigui mort? Aquest article mira de demostrar com és la mateixa lògica interna de la col·lecció als museus, la que obliga els artistes a introduir-se en la "realitat, en la vida" i a fer que l'art sembli que és viu. Al seu torn, s'intentarà palesar que "ser viu" significa, de fet, ni més ni menys que ser nou. El museu com a constructor de representació històrica tan sols reconeix el que és nou en allò que és real, present i viu, i per això precisament només dins seu serà possible la innovació, per tal com permet introduir una nova diferència entre les coses.

En les últimes dècades, el discurs sobre la impossibilitat del que és nou en l'art ha estat especialment difós i influent. La seva característica més interessant és un cert sentiment de felicitat, d'excitació positiva sobre aquesta presumpta fi de la novetat –a certa satisfacció interna que aquest discurs genera òbviament en el medi cultural contemporani. En efecte, la tristesa postmoderna inicial pel final de la història ha desaparegut. Ara sembla que estiguem contents per la pèrdua de la història, la idea de progrés i el futur utòpic –totes les coses que tradicionalment estan connectades amb el fenomen de la novetat. Alliberar-se de l'obligació de ser històricament nou es presenta com una gran victòria de la vida davant les narratives històriques que antigament predominaven i que tendien a subjugar, impregnar d'ideologia i formalitzar la realitat. Experimentem la història de l'art, abans de tot, tal com és representada als museus. En conseqüència, l'art experimenta l'alliberament de la novetat, entès com l'alliberament de la història de l'art –i, per extensió, de la història com a tal–, en primer lloc, com una oportunitat per a fugir del museu. Fugir del museu significa fer-se una mica popular, viu i present fora del cercle tancat del món establert de l'art, fora de les parets del museu. Per aquesta raó, considero que l'enorme il·lusió causada per la fi de la novetat en l'art va lligada, sobretot, a aquesta nova promesa d'incorporar l'art a la vida –més enllà de les construccions i consideracions històriques, més enllà de l'oposició entre el que és antic i el que és nou.

Tant els artistes com els teòrics de l'art se senten satisfets pel fet d'haver-se deslliurat finalment de la càrrega de la història, de la necessitat de fer un pas més i de l'obligació d'obeir les lleis i exigències històriques d'allò que és històricament nou. En comptes d'això, aquests artistes i teòrics es volen comprometre políticament i culturalment amb la realitat social; volen reflexionar sobre la seva pròpia identitat cultural i expressar els seus desigs, entre altres coses. Però primer de tot es volen mostrar veritablement vius i reals –en oposició amb les construccions històriques abstractes i mortes representades pel sistema de museus i pel mercat de l'art. Evidentment, es tracta d'un desig completament legítim, però per a poder satisfer aquest desig de fer un art realment viu hem de respondre a la següent pregunta: Quan i en quines condicions sembla que l'art sigui viu –i, per tant, no mort?

En la modernitat hi ha una tradició molt arrelada de colpejar la història, els museus, les

biblioteques o, de manera més general, els arxius històrics en nom de la realitat. La majoria d'escriptors i artistes moderns tenen la biblioteca i el museu com els llocs predilectes per a abocar-hi un odi intens. Rousseau va admirar la destrucció de la famosa antiga biblioteca d'Alexandria; el Faust de Goethe estava preparat per a signar un pacte amb el diable si podia fugir de la biblioteca (i de l'obligació de llegir els llibres que hi havia). Als textos d'artistes i teòrics moderns, el museu és descrit reiteradament com el cementiri de l'art i els conservadors dels museus, com els enterramorts. D'acord amb aquesta tradició, la mort del museu –i de la història de l'art encarnada pel museu– ha de ser interpretada com una resurrecció de l'art veritable i viu, com un tomb cap a la realitat vertadera, la vida, cap al gran *altre*: si el museu mor, és la mateixa mort la que mor. De sobte som lliures, com si ens haguéssim escapat d'una espècie d'esclavatge egipci i estiguéssim preparats per a viatjar a la terra promesa de la vida vertadera. Tot això és força comprensible, encara que no quedi gaire clar *per què* el captiveri egipci de l'art hauria d'arribar a la fi justament ara.^[1]

Tanmateix, la qüestió que més m'interessa en aquest moment, tal com he dit, és una altra de diferent: Per què l'art vol ser viu en comptes de mort? I què significa per a l'art semblar que sigui viu? Miraré de demostrar que és la mateixa lògica interna de col·lecció als museus la que obliga els artistes a introduir-se en "la realitat, en la vida" i a fer que l'art sembli que és viu. També intentaré demostrar que "ser viu" significa, de fet, ni més ni menys que ser nou.

Em sembla que els nombrosos discursos sobre la memòria històrica i la seva representació passen per alt molt sovint la relació complementària que hi ha entre la realitat i els museus. El museu no és secundari a la història "real" i tampoc no és una mera reflexió i documentació del que "realment" va passar fora de les seves parets d'acord amb les lleis autònomes del desenvolupament històric. El contrari és la veritat: la "realitat" mateixa és secundària en relació amb el museu –el que és "real" pot ser definit només per comparació a la col·lecció del museu. Això significa que un canvi en la col·lecció del museu origina un canvi en la nostra percepció de la realitat mateixa –al cap i a la fi, la realitat pot ser definida en aquest context com una suma de totes les coses que encara no han estat col·leccionades. Per tant, la història no es pot entendre com un procés completament autònom que té lloc fora de les parets del museu. La nostra imatge de la realitat depèn del nostre coneixement del museu.

Hi ha un cas que mostra clarament que la relació entre la realitat i el museu és mútua: és el cas del museu d'art. Els artistes moderns que fan la seva feina després de l'aparició dels museus moderns saben (malgrat totes les protestes i el ressentiment que expressen) que treballen principalment per a les col·leccions dels museus –almenys si treballen dins el context de l'anomenat *high art* ('el gran art'). Aquests artistes saben, des del començament, que seran col·leccionats –i, de fet, volen que se'ls col·leccioni. Mentre que els dinosaures no sabien que acabarien representats als museus d'història natural, els artistes, en canvi, sí que saben que potser formaran part dels museus d'història de l'art. El comportament dels dinosaures no estava –almenys en un cert sentit– influït per la seva futura presència als museus moderns, però el comportament dels artistes moderns sí que està influït pel coneixement d'aquesta possibilitat. Aquest coneixement afecta el comportament dels artistes en un sentit molt substancial; és obvi que el museu accepta només coses que obté de la vida real, fora de les seves col·leccions, i això explica per què l'artista vol que el seu art sembli real i viu.^[2]

Allò que ja és exposat en un museu es considera automàticament que pertany al passat, com quelcom que ja és mort. Si, fora del museu, trobem alguna cosa que ens recorda les formes, posicions i enfocaments representats dins el museu, no estem preparats per a veure-ho com quelcom real o viu, sinó més aviat com una còpia morta d'un passat mort. Per tant, si un artista diu (com diuen la majoria dels artistes) que vol fugir del museu per a anar cap a la vida en si mateixa, per a ser real o per a crear un art veritablement viu, això no significa altra cosa que l'artista vol que se'l col·leccioni. Això s'esdevé perquè l'única possibilitat que l'artista sigui col·leccionat és ultrapassar el museu i entrar a la vida en el sentit de fer alguna cosa diferent del que ja ha estat col·leccionat. Un altre cop, només el que és nou pot ser reconegut per la

1. Tinc al pensament els llibres de l'especialista alemany Jan Assmann sobre la civilització egípcia i la memòria històrica.

2. Les "coses antigues" que es col·leccionen als museus sempre corresponen a "noves tendències" en l'art, als escrits històrics i a la pràctica de conservació: com sabem, la història de l'art es reconsidera una vegada i una altra. Això significa que totes les coses que els museus accepten han de ser noves d'alguna manera –produïdes o descobertes recentment o acabades d'apreciar o reconegudes com a valuoses. Les col·leccions privades no compleixen aquesta funció perquè es regeixen pel gust individual i no per la idea general de la representació històrica. Per això els col·leccionistes privats d'avui dia busquen la seva confirmació i ennobilitament mitjançant el sistema dels museus d'art, per a verificar el valor històric i, en conseqüència, el valor econòmic de les seves col·leccions.

mirada experta del museu com si fos real, present i viu. Si l'artista repeteix l'art que ja hi ha col·leccionat, els museus qualificaran aquest art com a merament *kitsch* i serà rebutjat. Aquests dinosaures virtuals que són simples còpies mortes dels dinosaures que ja han estat museografiats es podrien mostrar, com sabem, en el context de *Parc Juràssic* –en un context de divertiment i entreteniment–, no en un museu. El museu és, en aquest sentit, com una església: primer has de ser pecador per a arribar a ser sant –si no, continuaràs sent una persona corrent i decent sense cap oportunitat de tenir un futur als arxius de la memòria de Déu. A això és degut, paradoxalment, el fet que com més et vols alliberar del museu, més subjecte estàs, de la manera més radical, a la lògica de les col·leccions dels museus, i a l'inrevés.

Evidentment, aquesta interpretació del que és nou, real i viu contradiu una convicció molt arrelada basada en molts textos del començament de l'avantguarda –és a dir, que el camí cap a la vida tan sols es pot iniciar mitjançant la destrucció dels museus i la supressió radical i extàtica del passat, que es manté entre nosaltres i el nostre present. Aquesta visió de la novetat és expressada de manera convincent, per exemple, en un curt però important text de Kasimir Malevich, "On the Museum", del 1919. En aquell moment, el nou govern soviètic temia que els vells museus russos i les col·leccions d'art fossin destruïts per la guerra civil i per l'enfonsament general de les institucions de l'Estat i de l'economia, i el partit comunista hi va reaccionar mirant de protegir i salvar aquestes col·leccions. Al seu text, Malevich va protestar contra aquesta política pro museus del poder soviètic demanant a l'Estat que no intervingués en nom de les antigues col·leccions d'art, perquè la seva destrucció obriria el camí cap a l'art vertader i viu. Concretament va escriure:

La vida sap el que fa, i si s'esforça per destrossar, no hi hem d'interferir, ja que si ho impedim el que fem és bloquejar el camí cap a una nova concepció de la vida que ha nascut en nosaltres. En cremar un cadàver, n'obtenim un gram de pols: en conseqüència, milers de cementiris podrien cabre en una prestatgeria d'una farmàcia. Podem fer una concessió als conservadors oferint-los que cremin totes les èpoques passades, atès que ja són mortes, i que obrin una farmàcia.

Després Malevich posa un exemple concret del que vol dir:

L'objectiu (d'aquesta farmàcia) serà el mateix, encara que la gent examini la pols de Rubens i tot el seu art –un conjunt d'idees sorgirà en la gent, que sovint serà més viu que l'actual representació (i necessitarà menys espai).^[3]

L'exemple de Rubens no és accidental per a Malevich, ja que, en molts dels seus primers manifests, declara que en el nostre temps resulta ja impossible pintar "el cul gras de Venus". Malevich també va escriure, en un dels primers textos que va fer, sobre el seu famós *Black Square* ('quadrat negre') –que es va convertir en un dels símbols més reconeguts de la novetat en l'art d'aquell moment–, que no hi ha cap possibilitat que "el dolç somriure de la psique emergeixi del meu quadrat negre" i que això, el quadrat negre, "mai no es pot fer servir com un llit (matalàs) per a fer l'amor".^[4] Malevich odiava els rituals monòtons de fer l'amor com a mínim tant com les monòtones col·leccions dels museus. Ara bé, el més important és la convicció –subjacent a aquesta afirmació– que un art nou, original i innovador seria inacceptable per a les col·leccions dels museus, que es regeixen per les convencions del passat. De fet, és la situació contrària als temps de Malevich i, en realitat, ha estat contrària des de l'aparició dels museus com a institució moderna a la fi del segle XVIII. El fet de col·leccionar dels museus és dominat, en la modernitat, no per un gust ben establert, definit i normatiu que tingui l'origen al passat, sinó que més aviat és la idea de la representació històrica la que imposa al sistema de museus col·leccionar, prioritàriament, tots els objectes que són característics de certes èpoques històriques –incloent-hi l'època contemporània. Aquesta noció de representació històrica mai no ha estat posada en dubte, ni tan sols pels recents escrits postmoderns, que, al seu torn, volen ser històricament nous, veritablement contemporanis i actuals, però que no van més enllà de preguntar: qui i què és *prou nou* per a representar el nostre propi temps?

3. MALEVICH, K. (1971). "On the Museum". A: *Essays on Art*. Nova York, vol. 1, p. 68-72.

4. MALEVICH, K. (1971). "A Letter to A. Benois". A: *Essays on Art*. Nova York.

Precisament, si el passat no es col·lecciona, si l'art del passat no és protegit pel museu, té sentit –i fins i tot esdevé una obligació gairebé moral– romandre fidel a l'antic, seguir les tradicions i resistir al treball de destrucció del temps. Les cultures que no tenen museus són "cultures fredes", tal com les va definir Lévi-Strauss, i aquestes cultures miren de mantenir la seva identitat cultural intacta mitjançant una reproducció constant del passat. Això ho fan perquè senten l'amenaça de l'oblit, d'una pèrdua completa de la memòria històrica. Tanmateix, si el passat es col·lecciona i es preserva als museus, la reproducció dels estils, les formes i les convencions antigues és innecessària. I fins i tot la repetició del que és antic i el que és tradicional es converteix en quelcom socialment prohibit o, si més no, en una pràctica ingrata. La fórmula més general d'art modern no és "ara sóc lliure per a fer una cosa nova", sinó que més aviat ja no és possible fer res antic. Tal com diu Malevich, pintar el cul gras de Venus s'ha convertit en una qüestió impossible, però tan sols perquè hi ha museus. Si les obres de Rubens es cremessin de veritat, tal com suggeria Malevich, de fet s'obriria un nou camí per a pintar una altra vegada el cul gras de Venus. L'estratègia de l'avantguarda comença no amb una obertura a una llibertat més gran, sinó amb l'aparició d'un nou tabú, el "tabú del museu", que prohibeix la repetició del que és antic perquè el que és antic ja no desapareix, sinó que es conserva exposat.

El museu no dicta com ha de ser aquest nou art, tan sols indica com no ha de ser, de manera que actua com el dimoni de Sòcrates, que deia al filòsof el que *no* havia de fer, però mai el que havia de fer. Podem anomenar aquesta veu, o presència, demoníaca "el conservador intern". Cada artista modern té un conservador intern que li diu el que ja no es pot fer, és a dir, el que ja no es col·leccionarà. El museu ens dóna una definició molt clara del que significa, per a l'art, semblar real, viu, present: significa que no es pot assemblar a l'art que ja s'ha museografiat o col·leccionat. Aquí la presència no és definida únicament en oposició a absència. Per a ser present, l'art també ha de *semblar* present, cosa que vol dir que no es pot assemblar a l'art antic i mort del passat tal com és presentat als museus.

Fins i tot podem dir que, sota les condicions del museu modern, la novetat de l'art acabat de produir no s'estableix *post factum* –com el resultat de la comparació amb l'art antic–, sinó que més aviat la comparació es porta a terme abans de l'aparició de la nova obra d'art –i produeix virtualment aquesta nova obra d'art. Les obres d'art modernes es col·leccionen abans que siguin produïdes. L'art d'avantguarda és l'art d'una minoria elitista, però no perquè expressi un gust burgès específic (com, per exemple, afirma Bourdieu), ja que, en certa manera, l'art d'avantguarda no expressa cap gust –ni el gust del públic, ni el personal, ni tampoc el gust dels mateixos artistes. L'art d'avantguarda és elitista simplement perquè es crea sota una obligació a la qual el públic general no està subjecte. Per al públic general, totes les coses –o, com a mínim, la majoria de les coses– podrien ser noves, perquè són desconegudes, encara que ja estiguin col·leccionades als museus. Aquesta observació obre el camí per a fer la distinció central necessària per a aconseguir una millor comprensió del fenomen de la novetat –el que està entre *el que és nou* i *allò altre*, o entre el que és nou i el que és diferent.

De fet, ser nou sovint s'entén com una combinació entre ser diferent i ser produït recentment. Diem que un cotxe és *nou* si aquest cotxe és diferent dels altres i, alhora, és l'últim model, el més recent que ha produït la indústria automobilística. Ara bé, tal com Søren Kierkegaard va assenyalar –especialment al seu *Philosophische Brocken*–, ser nou en cap cas significa el mateix que ser diferent.^[5] Kierkegaard fins i tot oposa rigorosament la noció del que és nou a la noció de la diferència, i el seu argument principal és el fet que una certa diferència es reconeix com a tal simplement perquè ja tenim la capacitat de reconèixer i identificar aquesta diferència com a diferència. Per tant, cap diferència pot ser nova en cap moment –perquè si fos realment nova, no podria ser reconeguda com a diferència. Reconèixer significa, sempre, recordar. Però una diferència reconeguda recordada òbviament no és una diferència nova. En conseqüència, segons Kierkegaard, no hi ha res com un cotxe nou. Encara que el cotxe sigui força recent, la diferència entre aquest cotxe i els produïts anteriorment no és nova, perquè l'espectador pot reconèixer aquesta diferència. Això fa comprensible per què la noció del que és nou va ser d'alguna manera suprimida pel discurs teòric sobre l'art a les dècades posteriors, encara que la noció va mantenir la seva rellevància per a la pràctica artística. Aquesta supressió és un efecte de la preocupació sobre la *diferència* i *allò altre* en el context de les modes de pensament estructuralista i postestructuralista que han dominat la teoria cultural recent. Ara bé, segons el

5. KIERKEGAARD, S. (1960). *Philosophische Brocken*. Düsseldorf/Colònia: Eugen Diederichs Verlag. P. 34 i seg.

parer de Kierkegaard el que és nou és una diferència sense diferència, o bé una diferència més enllà de la diferència –una diferència que no som capaços de reconèixer perquè no està relacionada amb cap codi estructural prèviament donat.

Kierkegaard fa servir la figura de Jesucrist com a exemple d'aquesta diferència. En efecte, Kierkegaard declara que la figura de Crist inicialment s'assemblava a la de qualsevol ésser humà corrent en aquell moment històric. En altres paraules, un espectador objectiu d'aquell moment, fent una comparació amb la figura de Crist, no hauria estat capaç de trobar cap diferència visible i concreta entre Crist i un ésser humà ordinari –una diferència visible que pogués suggerir que Crist no era simplement un home, sinó també Déu. Per tant, Kierkegaard considera que la cristiandat és fonamentada en la impossibilitat de reconèixer Crist com a Déu –la impossibilitat de reconèixer Crist en qualitat de diferent. A més, això implica que Crist és *realment* nou i no tan sols diferent –i que la cristiandat és una manifestació de la diferència sense la diferència o de la diferència *més enllà* de la diferència. En conseqüència, Kierkegaard pensa que l'únic mitjà per a una possible aparició de la novetat és l'ordinari, "no diferent", idèntic –no l'*allò altre*, sinó el *mateix*. A banda d'això, aleshores sorgeix la qüestió de com cal tractar aquesta diferència més enllà de la diferència. Com es pot manifestar el que és nou?

Ara, si mirem més de prop la figura de Jesucrist tal com la descriu Kierkegaard, sorprèn que sigui força semblant al que actualment anomenem *readymades*. Segons l'opinió de Kierkegaard, la diferència entre Déu i l'home no es pot establir objectivament o ser descrita en termes visuals. Posem la figura de Crist en el context del que és diví sense reconèixer-la com a divina –i això és nou. Però podem dir el mateix dels *readymades*⁶ de Duchamp. En aquest cas també tractem la diferència més enllà de la diferència –entesa ara com a diferència entre les obres d'art i el que és ordinari i profà. D'acord amb això podem dir que l'*urinari* de Duchamp és un tipus de Crist entre les coses i l'art dels *readymades* un tipus de cristiandat en l'art. La cristiandat pren la figura d'un ésser humà i el posa, tal qual, en el context de la religió, el panteó dels déus tradicionals. El museu –un espai d'art o tot el sistema de l'art– també funciona com un lloc en què la diferència més enllà de la diferència, entre l'obra d'art i la cosa simple, pot ser produïda o representada.

Com ja he dit, una obra d'art nova no hauria de repetir les formes de l'art antic i tradicional que ja s'ha museografiat. Però, actualment, perquè sigui *realment* nova, una obra d'art no ha de repetir les velles diferències entre els objectes d'art i les coses ordinàries. Mitjançant la repetició d'aquestes diferències, només és possible crear obres d'art diferents, no obres d'art noves. L'obra d'art nova sembla *realment* nova i viva tan sols si s'assembla, d'alguna manera, a les altres coses ordinàries i profanes o a qualsevol altre producte ordinari de la cultura popular. Només en aquest cas l'obra d'art nova podrà funcionar com un significador per al món fora de les parets dels museus. La novetat es pot experimentar com a tal només si produeix un efecte d'una infinitat més enllà dels límits –si obre una vista infinita de la realitat fora dels museus. I aquest efecte d'infinitat es pot produir o, millor, es pot representar tan sols dins el museu: en el context de la realitat en si mateixa podem experimentar el que és real només com a finit perquè nosaltres mateixos som finits. L'espai petit i controlable del museu permet que l'espectador s'imagini el món de fora de les parets del museu com si fos esplèndid, infinit i extàtic. De fet, aquesta és la funció principal del museu: deixar-nos imaginar l'exterior del museu com si fos infinit. Les noves obres d'art funcionen al museu de la mateixa manera que finestres simbòliques que ofereixen vistes de l'exterior infinit. Ara bé, evidentment, les noves obres d'art poden complir aquesta funció només durant un període de temps relativament curt abans que esdevinguin no ja novetat, sinó simplement quelcom diferent, atès que la seva distància respecte de les coses ordinàries s'haurà convertit, amb el temps, en massa òbvia. Aleshores apareix la necessitat de substituir la novetat antiga per la novetat nova, per a restablir el sentiment romàntic de la realitat infinita.

El museu és, per tant, no tant l'espai per a la representació de la història de l'art, sinó més aviat una màquina per a produir i representar el nou art d'avui –dit d'una altra manera, produir "avui" com a tal. En aquest sentit, el museu genera, per primera vegada, l'efecte de la presència, de semblar viu. La vida sembla *realment* viva només si la mirem des de l'enfocament del museu, perquè, tal com he comentat, tan sols al museu som capaços de produir noves diferències

6. N. del T.: *readymade* és la denominació que va introduir l'any 1913 M. Duchamp per a definir materials elaborats industrialment (per exemple, un llevataps) que tan sols modificava lleugerament i als quals declarava "obra d'art", en un intent de relacionar art, actualitat i vida.

–diferències més enllà de les diferències–, diferències que emergeixen aquí i ara. Aquesta possibilitat de generar noves diferències no existeix en la realitat mateixa, perquè en la realitat només coneixem les diferències antigues, les diferències que reconeixem. Per a produir noves diferències necessitem l'espai de la "no-realitat" culturalment reconeguda i codificada. La diferència entre la vida i la mort és, de fet, del mateix tipus que la que hi ha entre Déu i l'ésser humà ordinari o entre l'obra d'art i la cosa simple –és una diferència més enllà de la diferència, que només pot ser experimentada, com he dit, al museu o a l'arxiu com un espai socialment reconegut del que és "no real". Una altra vegada, la vida actualment sembla viva tan sols si la veiem des de l'enfocament de l'arxiu històric, el museu o la biblioteca. En la realitat mateixa només afrontem diferències mortes –com la diferència entre el cotxe nou i el vell.

Fa no gaire temps s'esperava en gran manera que la tècnica del *readymade*, juntament amb el desenvolupament de la fotografia i del videoart, comportaria l'erosió i la mort final del museu tal com ell mateix s'ha establert en la modernitat. Semblava com si l'espai tancat de la col·lecció del museu hagués d'afrontar l'amenaça imminent d'una inundació de la producció en sèrie de *readymades*, fotografies i imatges dels mitjans de comunicació, cosa que el duria a la dissolució final. Certament, aquest pronòstic devia la seva plausibilitat a una certa noció específica del museu –la idea que les col·leccions dels museus gaudeixen del seu estat excepcional i socialment privilegiat perquè se suposa que contenen coses especials, és a dir, creacions artístiques, que són diferents de les coses normals i profanes de la vida. Si els museus van ser creats per a introduir i contenir aquestes coses tan especials i meravelloses, aleshores sembla plausible de veritat que els museus hagin d'afrontar una mort segura si es prova alguna vegada que la seva asseveració es falsa. I es diu que són les pràctiques de *readymade*, fotografies i videoart les que proporcionen una prova clara del fet que les asseveracions tradicionals de la museografia i la història de l'art són il·lusòries, la qual cosa fa evident que la producció d'imatges no és cap procés misteriós que requereixi un artista genial.

Això és el que Douglas Crimp reivindicava al seu conegut assaig *On the Museum's Ruins*, fent referència a Walter Benjamin: "Per mitjà de la tecnologia de reproducció, l'art postmodernista prescindeix de l'aura. La ficció del subjecte creador enclou la confiscació, citació, extracció, acumulació i repetició sincera d'imatges que ja existeixen. Les nocions d'originalitat, autenticitat i presència, essencials en el discurs metòdic del museu, són soscavades".^[7] Les noves tècniques de producció artística dissolen els marcs conceptuals dels museus –atès que estan construïts sobre la ficció de la creativitat subjectiva i individual–, de manera que els porten a la confusió mitjançant la seva pràctica de reproducció i, finalment, a la ruïna. I amb raó, hem d'afegir, perquè els marcs conceptuals dels museus són il·lusoris: suggereixen una representació del que és històric, entesa com una epifania temporal de la subjectivitat creativa, en un lloc en què, de fet, no hi ha res més que una barreja incoherent d'artefactes, tal com diu Crimp fent referència a Foucault. Per això Crimp, de la mateixa manera que molts autors de la seva generació, considera que tota crítica a la concepció categòrica de l'art és una crítica a l'art com a institució, incloent-hi la institució del museu, que afirma que es legitima a ella mateixa principalment sobre la base d'aquesta concepció de l'art exagerada i, alhora, passada de moda.

És incontestable que la retòrica de la unitat –i la diferència– que legitima l'art mitjançant l'elogi a obres d'art molt famoses ha determinat durant molt de temps el discurs tradicional de la història de l'art. Tanmateix, es pot qüestionar si aquest discurs de fet proporciona una legitimació decisiva per a la musealització de l'art, de manera que la seva anàlisi crítica pugui, alhora, funcionar com una crítica al museu en qualitat d'institució. I si l'obra d'art individual es pogués diferenciar ella mateixa de les altres coses, en virtut de la seva qualitat artística o, per posar-ho d'una altra manera, com la manifestació del geni creatiu del seu autor, aleshores el museu es transformaria en quelcom absolutament superflu? Podem reconèixer i apreciar degudament una obra magistral, si és que alguna cosa així existeix, fins i tot –i més eficaçment– en un espai totalment profà.

Tanmateix, el desenvolupament accelerat del qual hem estat testimonis en les últimes dècades de la institució del museu i, sobretot, del museu d'art contemporani ha avançat paral·lel a l'eliminació accelerada de les diferències visibles entre les creacions artístiques i els objectes profans –una eliminació perpetrada sistemàticament per les avantguardes d'aquest segle, més particularment des dels anys seixanta. Com menys difereixi visualment una obra d'art d'un

7. CRIMP, D. (1993). *On the Museum's Ruins*. MIT Press. P. 58.

objecte profà, més necessari serà traçar una clara distinció entre el context de l'art i el context profà, quotidià i de no-museu de la seva existència. Quan l'obra d'art sembla una "cosa normal" és quan requereix la contextualització i la protecció del museu. Certament, la funció de custòdia que té el museu també és important per a les obres d'art tradicionals que ressaltarien en un ambient quotidià, atès que protegeix aquest art contra la destrucció física al llarg del temps. Amb tot, pel que fa a la recepció d'aquestes creacions el museu és superflu, si no perjudicial, ja que el contrast entre la creació individual i el seu ambient quotidià i profà –el contrast per mitjà del qual l'obra es converteix en ella mateixa– es perd en gran part al museu. A l'inrevés, les obres d'art que no destaquen del seu ambient amb prou diferència visual només poden ser realment percebudes dins el museu. Les estratègies de l'avantguarda artística, enteses com l'eliminació de la diferència visual entre l'obra d'art i la cosa profana, porten directament a la creació de museus, cosa que garanteix aquesta diferència de manera institucional.

Lluny de subvertir i deslegitimar el museu com a institució, la crítica a la concepció categòrica de l'art proporciona, per tant, els fonaments teòrics actuals per a la institucionalització i la musealització de l'art contemporani. Dins el museu, als objectes ordinaris se'ls promet la diferència de què no gaudeixen en la realitat –la diferència més enllà de la diferència. Aquesta promesa és més vàlida i creïble com menys "mereixen" aquests objectes la promesa, és a dir, com menys espectaculars i extraordinaris siguin. El museu modern proclama el seu nou evangeli no per a les obres genials exclusives i *auràtiques*, sinó més aviat per a les que són insignificants, trivials i quotidianes, atès que si no fos així desapareixerien en la realitat fora de les parets del museu. Si alguna vegada el museu es desintegra, aleshores l'art perdrà l'oportunitat d'ensenyar el que és normal, el que és quotidià i el que és trivial com si fos nou i veritablement viu. Per a imposar-se amb èxit "a la vida", l'art s'ha de convertir en quelcom diferent –inusual, sorprenent, exclusiu–, i la història demostra que l'art només pot fer això si recorre a les tradicions clàssiques, mitològiques i religioses i si trenca la connexió que manté amb la banalitat de l'experiència quotidiana. La reeixida (i, amb raó, merescuda) producció d'imatges culturals de masses dels nostres temps s'interessa pels atacs d'estrany, mites de l'Apocalipsi i la redempció, herois dotats de poders sobrehumans, etc. Tot això és evidentment fascinant i instructiu. De tota manera, de tant en tant, a un li agradaria poder contemplar alguna cosa normal i divertir-s'hi, alguna cosa ordinària, alguna cosa banal, també. En la nostra cultura, aquest desig només pot ser satisfet al museu. A la vida, en canvi, només el que és extraordinari se'ns presenta com un possible objecte d'admiració.

Ara bé, el que s'ha dit també significa que la novetat encara és possible, perquè el museu encara és *allà*, fins i tot després del pretès final de la història de l'art, del subjecte, etc. La relació del museu amb el seu espai exterior no és principalment temporal, sinó espacial. I, de fet, la innovació no s'esdevé en el temps, sinó més aviat en l'espai, en els límits entre la col·lecció del museu i el món exterior. Nosaltres som capaços d'encreuar aquests límits en qualsevol moment, en punts molt diferents i en direccions també molt diferents. Això significa, a més a més, que podem separar –i, de fet, hem de separar– el concepte del que és nou del concepte de la història, com també el terme innovació de la seva associació amb la linealitat del temps històric. La crítica postmoderna a la noció de progrés o a les utopies de la modernitat esdevé irrellevant quan ja no es pensa en la innovació artística en termes de linealitat temporal, sinó com la relació espacial entre l'espai del museu i el seu exterior. La novetat no sorgeix a la vida històrica mateixa des d'una font oculta, ni tampoc apareix com una promesa d'un *telos* històric amagat. La producció del que és nou és merament un desplaçament dels límits entre els elements col·leccionats i els objectes profans fora de la col·lecció, el que principalment és una operació física, material: alguns objectes entren al sistema del museu, mentre que altres són rebutjats i a la fi van a parar, diguem, a una galleda d'escombraries.^[8] Aquest desplaçament genera repetidament l'efecte de la novetat, del que és obert, de la infinitat, emprant significadors que semblen diferents respecte del passat musealitzat i idèntics a les coses simples, a les imatges culturals populars que circulen a l'espai exterior. En aquest sentit podem conservar el concepte del que és nou molt més enllà del presumpte final de la narrativa de la història de l'art per mitjà de la producció, com ja he comentat, de diferències noves més enllà de totes les diferències històricament recognoscibles.

La materialitat del museu és una garantia del fet que la producció del que és nou en l'art pot

8. En realitat, això passa: el sistema del museu com un tot –si no un museu individual– separa coses contínuament, cosa que permet que algunes siguin preservades, exposades i comentades i que unes altres desapareguin a un magatzem abans de llençar-les a la galleda d'escombraries.

superar totes les finalitats històriques, precisament perquè demostra que l'ideal modern d'un espai per a museus universal i transparent (representant la història de l'art universal) és irrealitzable i purament ideològic. L'art de la modernitat s'ha desenvolupat sota la idea reguladora del museu universal que representi tota la història de l'art i que creï un espai universal i homogeni que permeti la comparació de totes les obres d'art possibles i la determinació de les seves diferències visuals. Aquesta visió universalista la va descriure molt bé André Malraux al seu famós text *Le musée imaginaire*. Aquesta visió d'un museu universal és hegeliana pel que fa a l'origen teòric, atès que encarna una noció d'autoconeixement que és capaç de reconèixer totes les diferències determinades històricament. I la lògica de la relació entre l'art i el museu universal segueix la lògica hegeliana de l'esperit absolut: el subjecte del coneixement i la memòria és motivat en tota la història del seu desenvolupament dialèctic pel desig per allò altre, pel que és diferent, pel que és nou –encara que al final d'aquesta història ha de descobrir i acceptar que l'altre com a tal es produeix mitjançant el moviment del desig en si mateix. I en aquest moment final de la història, el subjecte reconeix en l'altre la seva pròpia imatge. Per tant, podem afirmar que en el moment en què el museu universal s'entén com l'origen actual de l'altre, perquè l'altre del museu és per definició l'objecte del desig per al col·leccionista o conservador del museu, el museu es converteix, diguem, en el *museu absolut*, i arriba al final de la seva possible història. A més, un pot interpretar el procediment de *readymade* de Duchamp en termes hegelians com un acte de l'autoreflexió del museu universal que posa un final al seu posterior desenvolupament històric.

Així, doncs, no és de cap manera accidental el fet que els darrers discursos que proclamen la fi de l'art indiquin l'arribada dels *readymades* com el punt final de la història de l'art. L'exemple favorit d'Arthur Danto són les Brillo Boxes de Warhol, quan assenyala que l'art va arribar al final de la seva història fa uns quants anys.^[9] Thierry de Duve parla sobre "Kant després de Duchamp", cosa que significa el retorn del gust personal després del final de la història de l'art causat pels *readymades*.^[10] De fet, per a Hegel mateix el final de l'art, tal com argumenta a les seves lectures sobre l'estètica, té lloc en un període molt anterior –coincideix amb l'aparició del nou estat modern, que dona la seva pròpia forma, la seva pròpia llei, a la vida dels seus ciutadans, de manera que l'art perd la seva autèntica funció de donar forma.^[11] L'estat modern hegelian codifica totes les diferències visibles i experimentables –les reconeix, les accepta i els dona el seu lloc adequat dins un sistema general de lleis. Després d'aquest acte de reconeixement polític i jurídic de l'altre per la llei moderna, l'art sembla que perd la seva funció històrica per a manifestar que l'altre és realment una altra cosa, per a donar-li una forma i inscriure'l en el sistema de la representació històrica. En el moment en què la llei triomfa, l'art es transforma en quelcom impossible: la llei ja representa totes les diferències existents, i porta a terme aquesta representació mitjançant un art superflu. Evidentment, es pot argumentar que algunes diferències sempre hi són sense ser representades o, com a mínim, no són prou representades per la llei, per la qual cosa l'art manté com a mínim una part de la seva funció de representar l'altre descodificat. Ara bé, en aquest cas, l'art tan sols compleix una funció secundària de servir la llei: la funció genuïna de l'art, que, segons Hegel, consisteix a ser el *modus* mitjançant el qual les diferències es manifesten originalment i creen formes, queda, en tot cas, antiquat amb l'efecte de la llei moderna.

Com he dit, però, Kierkegaard ens podria demostrar, implícitament, que una institució que té la missió de representar les diferències també pot crear diferències –més enllà de totes les diferències preexistents. Ara és possible formular de manera més precisa quina mena de diferència és aquesta nova diferència –diferència més enllà de la diferència– de la qual parlava anteriorment. És una diferència no en la forma, sinó en el temps –és a dir, es tracta d'una diferència en l'esperança de vida de les coses individuals, com també en la missió històrica que tenen. Recordem la "nova diferència" tal com Kierkegaard la va descriure: segons el seu parer la diferència entre Crist i un ésser humà ordinari del seu temps no era una diferència en la forma que podia ser representada per l'art i la llei, sinó una diferència imperceptible entre el curt temps de la vida humana ordinària i l'eternitat de l'existència divina. Si moc una determinada cosa ordinària com un *readymade* de l'espai fora del museu al seu espai interior, no canvia la forma d'aquesta cosa; el que canvia és la seva esperança de vida i assigno una data històrica determinada a aquest objecte. Les obres d'art viuen més temps i mantenen la forma original

9. DANTO, A. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press. P. 13 i seg.

10. DUVE, T. de. (1998). *Kant after Duchamp*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.

11. HEGEL, G.W.F. (1970). *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

durant més temps al museu que els objectes ordinaris a la "realitat". Aquesta és la raó per la qual una cosa ordinària sembla més "viva" i més "real" al museu que a la realitat mateixa. Si veig una determinada cosa ordinària a la realitat, immediatament n'anuncio la mort –com quan es trenca i es llença a les escombraries. De fet, una curta esperança de vida és la definició de vida ordinària. Per tant, si canvio l'esperança de vida d'una cosa ordinària, ho canvio tot sense, d'alguna manera, canviar res.

Aquesta diferència imperceptible pel que fa a l'esperança de vida d'un element de museu i la d'una "cosa real" redirigeix la nostra imaginació des de les imatges externes de les coses cap als mecanismes de manteniment, restauració i, en general, de suport material –el nucli intern de les peces dels museus. El tema de l'esperança de vida relativa també centra la nostra atenció en les condicions socials i polítiques en què aquests elements troben el seu camí cap al museu i se'ls garanteix la longevitat. Tanmateix, alhora, el sistema de normes de conducta i els tabús del museu fan que el seu suport i que la protecció de l'objecte siguin invisibles i no es puguin experimentar. Aquesta invisibilitat és irreductible. És ben conegut que l'art modern ha mirat de fer, de totes les maneres possibles, que la part interna i material de l'obra sigui transparent. Ara bé, com a espectadors dels museus només podem veure encara la superfície de l'obra d'art: darrere aquesta superfície alguna cosa roman amagada per sempre sota les condicions de la visita del museu. Com a espectador del museu, un sempre s'ha de sotmetre a restriccions que funcionen fonamentalment per a mantenir la substància material de les obres d'art inaccessibles i intactes perquè, així, puguin ser exhibides "per sempre". Trobem aquí un cas interessant sobre "l'exterior a l'interior". El suport material de les obres d'art és "al museu", però alhora no es visualitza –i no és visualitzable. El suport material o el mitjà, com també tot el sistema de conservació del museu han de romandre obscurs, invisibles, amagats de l'espectador del museu. D'alguna manera, dins les parets del museu estem immersos en una infinitat fins i tot més radicalment inaccessible que al món infinit fora de les parets del museu.

Si bé el suport material de l'obra d'art musealitzada no pot ser convertit en transparent, tanmateix és possible tematitzar-lo explícitament com a obscur, amagat i invisible. Un exemple de la manera en què una estratègia com aquesta funciona en el context de l'art contemporani el tenim a les obres de dos artistes suïssos, Peter Fischli i David Weiss. Per al meu propòsit, n'hi ha prou amb una breu descripció: Fischli i Weiss exhibeixen objectes que s'assemblen molt a objectes *readymade* –objectes quotidians com els que veiem per tot arreu.^[12] De fet, aquests objectes no són *readymades* "reals", sinó simulacions: tot i que estan esculpits en poliuretà –un material de plàstic molt lleuger–, s'ha fet amb tanta precisió (una veritable precisió suïssa) que si els veiés en un museu, en el context d'una exposició, tindria una gran dificultat per a distingir els objectes fets per Fischli i Weiss i els *readymades* reals. Si veiés aquests objectes, per exemple, a l'estudi de Fischli i Weiss, els podria agafar amb una mà i pesar-los –una experiència impossible en un museu, ja que està prohibit tocar els objectes exposats: fer-ho dispararia immediatament el sistema d'alarma, alertaria el personal i, a continuació, la policia. En aquest sentit podem dir que és la policia la que, en última instància, garanteix l'oposició entre art i no art –la policia que encara no és conscient del final de la història de l'art!

Fischli i Weiss demostren que els articles *readymade* mentre manifesten la seva forma dins l'espai del museu, alhora oculten o dissimulen la seva pròpia materialitat. Tanmateix, aquesta obscuritat –la no visualitat del suport material com a tal– s'exhibeix al museu per mitjà de l'obra de Fischli i Weiss, mitjançant l'evocació explícita de les seves obres de la invisible diferència existent entre el que és "real" i el que és "simulat". L'espectador del museu és informat per la inscripció que acompanya les obres que els objectes exhibits per Fischli i Weiss no són *readymades* "reals", sinó "simulats". Ara bé, alhora, l'espectador del museu no pot comprovar aquesta informació perquè està relacionada amb el nucli intern amagat, és a dir, el suport material dels elements exposats –i no amb la seva forma visible. Això significa que la recentment introduïda diferència entre el que és "real" i el que és "simulat" no representa cap diferència visual que ja hagi estat establerta entre les coses quant a la forma que tenen. El suport material no pot ser revelat a l'obra d'art individual –encara que molts artistes i teòrics de l'avantguarda històrica voldrien que fos revelat. Més aviat aquesta idea pot ser tematitzada explícitament al museu com a obscura i irrepresentable. Simulant la tècnica del *readymade*, Fischli i Weiss dirigeixen la nostra atenció vers el suport material sense revelar-lo, sense fer-lo visible, sense representar-lo. La diferència entre el que és "real" i el que és "simulat" no pot ser

12. GROYS, B. (1994). "Simulated Readymades by Fischli/Weiss". A: *Parkett*. Zuric. Núm. 40/41, p. 25-39.

"reconeguda", només produïda, perquè cada objecte al món pot ser vist alhora com a "real" i com a "simulat". Nosaltres produïm la diferència entre el que és real i el que és simulat posant una determinada cosa, o una determinada imatge, sota la sospita que no és "real", sinó que només és "simulada". I posar una determinada cosa ordinària dins el context del museu significa precisament posar el mitjà, el suport material, les condicions materials d'existència d'aquella cosa, sota una sospita permanent. El treball de Fischli i Weiss demostra que hi ha una infinitat obscura al museu mateix –és el dubte infinit, la sospita infinita que totes les coses exposades són simulades, són falses, amb un nucli material diferent del que suggereix la seva forma externa. I això també significa que no és possible transferir "tota la realitat visible" al museu –ni tan sols mitjançant la imaginació. Tampoc no és possible aconseguir el vell somni de Nietzsche d'estetitzar el món en la seva totalitat, de manera que aconseguim la identitat entre la realitat i el museu. El museu produeix les seves pròpies obscuritats, invisibilitats i diferències; produeix el seu propi exterior ocult a l'interior. I el museu només pot crear l'atmosfera de sospita, incertesa i ansietat respecte del suport amagat de les obres d'art exposades al museu, el qual, si bé en garanteix la longevitat, alhora posa en perill la seva autenticitat.

La longevitat artificial assegurada a les coses que són dins els museus és *sempre* una simulació: aquesta longevitat només es pot aconseguir manipulant tècnicament el nucli del material amagat de les coses exposades per a garantir-ne la durabilitat. Tota la conservació és una manipulació tècnica que també significa una simulació. A més, aquesta longevitat artificial d'una obra d'art només pot ser relativa. El moment arriba quan cada obra d'art mor, es trenca, es dissol, es desconstrueix –no teòricament, sinó materialment. En la visió hegeliana del museu universal, l'eternitat corpòria és substituïda per l'eternitat de l'ànima en la memòria de Déu. Però aquesta eternitat corpòria és, evidentment, una il·lusió. El museu en si mateix és una cosa temporal –encara que les obres d'art que hi estan col·leccionades siguin apartades dels perills de l'existència quotidiana i del canvi general amb l'objectiu de preservar-les. Aquesta preservació no es pot aconseguir o només es pot aconseguir temporalment. Els objectes d'art són destruïts periòdicament per les guerres, les catàstrofes, els accidents, el temps... Aquest destí material, aquesta temporalitat irreductible dels objectes d'art com a coses materials posa un límit a cada possible història de l'art –tot i que es tracta d'un límit que funciona alhora com l'oposat al final de la història. En un àmbit purament material, el context de l'art canvia permanentment d'una manera que no podem controlar, reflectir o predir totalment, per la qual cosa aquest canvi material sempre és una sorpresa per a nosaltres. L'autoreflexió històrica depèn de la materialitat amagada i irreflectible dels objectes dels museus. I precisament perquè el destí material de l'art és irreductible i irreflectible, la història de l'art sempre hauria de ser visitada una altra vegada, reconsiderada i reescrita un altre cop.

Encara que l'existència material d'una obra d'art individual queda garantida durant un cert període de temps, l'estatus d'aquesta obra d'art pel fet de ser obra d'art sempre depèn del context de la seva presentació com una part de la col·lecció del museu. Tanmateix, és extremadament difícil –de fet, és impossible– establir aquest context durant un període llarg de temps. Aquesta, potser, és la veritable paradoxa del museu: la col·lecció del museu proporciona la preservació dels artefactes, però la col·lecció en si mateixa sempre és extremadament inestable, va canviant constantment. Col·leccionar és un esdeveniment en el temps *per excel·lència* –encara que sigui un intent de fugir del temps. L'exposició del museu canvia permanentment: no tan sols creix o progressa, sinó que canvia de moltes maneres. Per tant, el marc per a distingir el que és antic del que és nou i per a atribuir a les coses l'estatus d'una obra d'art també va canviant contínuament. Artistes com Mike Bidlo o Shirley Levine demostren, per exemple –mitjançant la tècnica de l'apropiació–, la possibilitat de canviar l'assignació històrica que es dona a unes determinades formes d'art per mitjà d'un canvi en el seu suport material. La còpia o repetició d'obres d'art famoses desordena tot l'ordre de la memòria històrica. És impossible per a un espectador mitjà distingir entre, diguem, l'obra "original" de Picasso i l'obra de Picasso de la qual es va apropiat Mike Bidlo. Per tant, en aquest cas, com en el dels *readymades* de Duchamp o el dels *readymades* simulats de Fischli i Weiss, trobem una diferència que no és visual i, en aquest sentit, és una diferència produïda recentment –la diferència entre una obra de Picasso i una còpia d'aquesta obra produïda per Bidlo. Aquesta diferència pot ser representada una altra vegada només dins el museu –dins un cert ordre de la representació històrica.

D'aquesta manera, posant obres d'art ja existents en nous contextos, els canvis en l'exposició d'una obra d'art poden provocar una diferència en la seva recepció, sense que s'hagi esdevingut un canvi en la forma visual de l'obra d'art. Darrerament, l'estatus del museu com a lloc de col·lecció permanent ha anat canviant gradualment a un museu com un teatre per a exposicions itinerants a gran escala organitzades per conservadors internacionals, i instal·lacions de gran escala creades per artistes individuals. Cada gran exposició o instal·lació d'aquesta mena es fa amb la intenció de dissenyar un nou ordre de les memòries històriques, de proposar un nou criteri per a col·leccionar mitjançant la reconstrucció de la història. Aquestes exposicions itinerants i instal·lacions són museus temporals que exposen de manera oberta la seva temporalitat. La diferència entre les estratègies de l'art tradicional, del modernista i del contemporani és, en conseqüència, relativament fàcil de descriure. En la tradició modernista, el context de l'art era considerat com a estable –era el context idealitzat del museu universal. La innovació consistia a posar una nova forma, una nova cosa dins aquest context estable. En el nostre temps, el context es veu com una cosa canviant i inestable. Per tant, l'estratègia de l'art contemporani consisteix en la creació d'un context específic que pugui fer que una determinada forma o cosa sembli una altra, nova i interessant –encara que aquesta forma ja hagi estat col·leccionada anteriorment. L'art tradicional treballava en el nivell de la forma. L'art contemporani treballa en el nivell del context, del marc, de l'ambient o d'una nova interpretació teòrica. Ara bé, l'objectiu és el mateix: crear un contrast entre la forma i l'ambient històric, fer que la forma sembli una altra i nova. Fischli i Weiss ara poden exposar *readymades* que per a l'espectador contemporani siguin completament familiars. La diferència entre aquests i els *readymades* estàndard, com ja he dit, no pot ser vista, perquè la materialitat interna de les obres no es pot veure. Només pot ser descrita: hem d'escoltar un relat, una història de creació d'aquests *pseudoreadymades*, per a poder entendre la diferència o, més aviat, per a poder imaginar la diferència. De fet, fins i tot no cal per a aquestes obres de Fischli i Weiss que siguin realment "fetes"; n'hi ha prou d'explicar el relat que ens permet mirar els "models" per a aquestes obres d'una manera diferent. Les presentacions sempre canviant dels museus ens obliguen a imaginar-nos el flux d'Heràclit que desconstrueix totes les identitats i afebleix tots els ordres històrics i les taxonomies, i, finalment, destrueix tots els arxius des de l'interior. Però aquesta visió d'Heràclit tan sols és possible dins el museu, dins els arxius, perquè només allà hi ha l'ordre, les identitats i les taxonomies dels arxius establerts en un grau que ens permet imaginar la seva possible destrucció com quelcom sublim. Aquesta visió sublim és impossible en el context de la "realitat" mateixa, que ens ofereix diferències perceptives, però no diferències respecte de l'ordre històric. Per mitjà del canvi en les seves exposicions, el museu també pot presentar la seva materialitat amagada, obscura, sense revelar-la.

No és pas accidental que ara puguem veure l'èxit creixent d'aquestes formes d'art narratives com les instal·lacions de vídeo i cine dins el context del museu. Les instal·lacions de vídeo porten la gran nit dins el museu –és potser la seva funció més important. L'espai del museu perd la seva pròpia llum "institucional", que tradicionalment ha funcionat com una propietat simbòlica de l'espectador, el col·leccionista i el conservador. El museu es torna obscur, fosc i dependent de la llum que emana de la imatge del vídeo, per exemple, del nucli amagat de l'obra d'art, de la tecnologia elèctrica i informàtica amagada darrere la seva forma. No és l'objecte d'art el que està il·luminat al museu mitjançant aquesta "nit de realitat externa", que hauria ella mateixa de ser il·luminada, examinada i jutjada pel museu, com als primers temps, sinó que aquesta imatge creada tecnològicament té la seva pròpia llum dins la foscor de l'espai del museu –i només durant un cert període de temps. També és interessant assenyalar que si l'espectador s'intenta introduir al nucli intern i material de la instal·lació de vídeo mentre la instal·lació està "en funcionament", serà electrocutat, cosa que és fins i tot més efectiva que una intervenció de la policia. Paral·lelament, un intrús no desitjat dins l'espai prohibit interior d'un temple grec es creia que era castigat per un raig de llum de Zeus.

I encara més que això: no tan sols el control sobre la llum, sinó també el control sobre el temps de contemplació passa del visitant a l'obra d'art. Al museu clàssic, el visitant exerceix un control gairebé total sobre el temps de contemplació. Ell o ella pot interrompre la contemplació en qualsevol moment, tornar-hi i marxar una altra vegada. La pintura es queda on és, no fa cap intent de fugir de la mirada del visitant. Amb imatges en moviment la situació canvia –són fora del control del visitant. Quan deixem de mirar un vídeo, ens en podem perdre alguna cosa. Ara el museu –que anteriorment era un lloc de visibilitat completa– es converteix en un lloc en què

no podem compensar una oportunitat perduda de contemplació, en què no podrem tornar al mateix lloc per a veure la mateixa cosa que hem vist abans. I això fins i tot passa més que a l'anomenada "vida real", perquè sota les condicions estàndard d'una visita a una exposició, un espectador, en la majoria dels casos, no és capaç de veure tots els vídeos que s'hi exposen, ja que la seva durada acumulada superaria el temps de visita del museu. En aquest sentit, la instal·lació de vídeo i cine al museu demostra la finitud del temps i la distància a la font de llum que roman amagada sota les condicions normals de la circulació de vídeos i pel·lícules en la cultura popular actual. O més aviat la pel·lícula es transforma en una cosa incerta, invisible i obscura per a l'espectador pel fet d'estar col·locada al museu –essent la durada d'una pel·lícula, com a norma, més llarga que el temps mitjà de visita d'un museu. Aquí, un altre cop, sorgeix una diferència en la recepció de la pel·lícula com a resultat de la substitució del museu per un cinema ordinari.

Resumint el que he mirat d'explicar direm que el museu modern és capaç d'introduir una nova diferència entre les coses. Aquesta diferència és nova perquè no representa cap de les diferències visuals ja existents. L'elecció dels objectes per a la musealització només és interessant i rellevant per a nosaltres si no tan sols reconeix i referma les diferències existents, sinó que es presenta a ella mateixa com infundada, inexplicable i il·legítima. Per a un espectador, aquesta elecció obre una visió sobre la infinitat del món. I més encara: mitjançant la introducció d'aquesta nova diferència, el museu desvia l'atenció de l'espectador de la forma visual de les coses al seu suport material amagat i a la seva esperança de vida. El que és nou aquí funciona no com una representació de l'*altre* o com un pas endavant cap a una progressiva clarificació del que és obscur, sinó més aviat com un nou recordatori del fet que el que és ocult roman ocult, que la diferència entre el que és real i el que és simulat és ambigua, que la longevitat de les coses sempre està en perill, que el dubte infinit sobre la naturalesa interna de les coses és insalvable. O bé, si ho diem d'una altra manera, el museu ens dona la possibilitat d'introduir el que és sublim dins el que és banal. A la Bíblia podem trobar la famosa afirmació que no hi ha res de nou sota el sol. Evidentment, això és cert, però al museu no hi ha cap sol. Aquesta és probablement la raó per la qual el museu sempre ha estat –i encara és– l'únic lloc per a una possible innovació.

Bibliografia:

ASSMANN, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munic: C.H. Beck Verlag. P. 167 i seg.

MALEVICH, K. (1971). "A Letter from Malevich to Benois". A: *Essays on Art*. Nova York, vol. 1, p. 48.

DUVE, Th. de. (1998). *Kant after Duchamp*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press. P. 132 i seg.

HEGEL, G.W.F. (1970). "In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes". A: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, vol. 1, p. 25.

Institucions col.laboradores:



<http://www.macba.es/catala/index.html>

Data de publicació: desembre de 2002

Citació recomanada:

GROYS, Boris (2002). "Sobre el que és nou". *Artnodes*, núm. 2 [article en línia].

DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i2.680>