

De l'art contemporani i la seva difusió. Qüestions de fons

Ernest Alcoba i Gómez*

*A Miquel Vizcaíno,
para quien Arte y Sentimiento pueden ser una misma cosa.*

Passejo per la Via d'Studio. Ambdós costats del carrer estan massa a prop perquè el sol florentí acabi de relliscar per les façanes. Al final s'alça un immens edifici blanc amb requadres verdosos. És el Duomo. A mesura que m'apropo, els meus ulls han d'acostumar-se a la llum. M'aturo davant el *campanile*. Miro a l'esquerra i em trobo amb el baptisteri, amb les portes daurades de Ghiberti que els turistes quasi no deixen veure. Estic davant la seva façana, d'esquena a la portalada de la catedral, on Brunelleschi va mostrar públicament el funcionament de la perspectiva geomètrica. No trobo paraules per expressar el que sento. Vull fotografiar-me en aquest lloc, en aquest punt dens de Florència, on fa gairebé sis segles aparegué un vertader paradigma de la representació visual. Faig una fotografia que sé que sortirà amb defectes perquè la càmera és força vella. Per què no compro una postal? Perquè no estic fotografiant sinó la meua posició davant l'obra, un punt de vista que no és només geomètric sinó –sobretot– experiencial, una espècie de «*jo vaig estar aquí*» vaneyckià però des del punt de vista de l'espectador. Vull capturar l'instant, tancar-lo en una imatge, emportar-me un trofeu, com si tot el que sento en aquest moment pogués quedar immortalitzat en un paper.

Una de las premisses de què parteix l'escrit que segueix és que la contemplació estètica té molt a veure amb el sentiment. Aquest deriva de la consciència del sentir (sentir-ment), estat psíquic en el qual l'afectiu i el cognitiu estan imbricats, donant com a fruit la recreació o contemplació estètica. El sentiment té, en aquest sentit, una naturalesa fluida, difícilment

* Ernest Alcoba és historiador de l'Art i màster en Museologia i Gestió del Patrimoni Cultural per la Universitat de Barcelona. Ha participat en l'elaboració de catàlegs d'exposicions, entre els que destaquen: Pulchra (1993), Museu Diocesà de Lleida; Cathalonia (1997), Museu del Prado; Eduard Alcoy (1999), Museu de Mataró. Ha treballat a departaments educatius de museus (Fundació Miró, Macba, Centre Cultural La Pedrera) i ha creat materials didàctics d'Art Contemporani per a joves (Compartir. Un programa per a la receptivitat..., Movibaix, 1997) i adults (MAR. Dona i Art Contemporani, Comissió Europea, Programa Sòcrates).

Adreça electrònica: crea@pcb.ub.es

explicable, que pot provocar un gaudi immediat i un enriquiment posterior que resten com a pòsit en la nostra existència. Això avala l'art com una de les activitats més dignes del gènere humà. Una de les formes més banals de retenir aquesta contemplació és la fotografia d'un turista, però la més elevada és la transformació que una obra d'art pot estimular en l'ésser de l'espectador.

1. Art contemporani

Partim d'una constatació: a pesar que la difusió de l'art mai ha tingut un abast tan gran com actualment, mai com avui dia s'ha explicitat de manera més virulenta el divorci entre l'art i la població majoritària. Els Medici actuaven com a mecenes d'obres que serien gaudides per molt poques persones. Avui, les institucions públiques dediquen grans esforços i molts diners a realitzar exposicions, accions culturals, etc. que en la majoria dels casos van adreçades a un cercle restringit de persones.

Una acusació usual que es fa a l'art contemporani és que la contemplació estètica i l'enriquiment que aquesta produeix necessiten de tot un bagatge acadèmic (en disposició de relativament poques persones). Hem de dir que les dinàmiques de l'art més recent han estat en part responsables d'aquesta separació de les expectatives de la població majoritària.

L'iconòleg polonès Jan Bialostocki va detectar a *Estil i iconografia*¹ (1966) una tendència que afectà l'art modern i que el diferencià dels períodes històrics precedents. Abans del romanticisme, a pesar de certes discontinuïtats, el pes de la tradició era molt important en la lectura d'una obra. La Bíblia, els Evangelis Apòcrifs, la *Llegenda Daurada* de Santiago della Voràgine... servien per interpretar iconogràficament un retaule gòtic. Amb tot, sempre s'havien donat fissures en l'art, ruptures amb la tradició. A l'Imperi Nou, l'art egipci incorporà valors narratius i anecdòtics insòlits en aquella cultura mil·lenària fins a l'arribada dels «Pobles del Mar». La importància de la llum al món gòtic té com a màxim responsable les teories de l'abat Suger al segon quart del segle XIV, derivades d'una figura històrica de síntesi com és Sant Dionís. La nostra manera d'entendre l'espai està usualment marcada pel model de representació en perspectiva inaugurada públicament per Brunelleschi en el marc descrit a la introducció, que trenca sobtadament amb velles receptes artesanals de representació que passaven als tallers de mestres a deixebles. Però només a partir del

(1) Bialostocki, J.: *Estilo e iconografia*. Barcelona: Barral, 1973.

romanticisme, l'artista anirà creant un univers personal i simbòlic, en el qual ell, com a creador, marcarà les normes. Això anirà derivant en una progressiva, sistemàtica i creixent negació de les tradicions a les primeres avantguardes. Per interpretar una obra, cada cop menys, haurem de recórrer a la tradició, fent atenció a les idees i a l'evolució de l'artista mateix. Això justifica la necessitat de l'artista de ser original. Distanciant-se de la tradició és més autèntic, l'obra reflecteix millor el seu món personal.

Així van sortir les avantguardes. Aquest concepte parteix del segle XIX, i deriva d'un terme militar que al·ludeix a aquella part de l'exèrcit capdavantera, la que va al davant per destruir les files dels enemics. Contra què lluiten les avantguardes de la primera meitat de segle, aquells grups d'artistes etiquetats sota els «ismes», compromesos amb els manifestos que publicaven? Aquests se situaven en contra d'una tradició burgesa, masculina, en contra del món culturalment conservador del XIX presidit per l'ordre, la lògica i la raó, el que en art significava l'acadèmia.

Les primeres avantguardes poden ser enteses com l'intent d'aconseguir una autenticitat en art, un retorn a la puresa original, primordial, perduda en la nostra civilització occidental. Per això trobarem mirades cap a unes altres cultures africanes, orientals, etc. (l'expressionisme, per exemple); un retorn al món infantil (Miró); a estats alterats de la consciència, al somni, a la borratxera, al desig (el surrealisme); a l'art dels bojos; a la màquina i la funció com a formes de transgredir les relativitats culturals (Bauhaus), etc. Aquestes «altres» expressions culturals pretenien no estar contaminades per la raó i la norma, i ser expressions autèntiques de la creativitat.

Fou així com les avantguardes van qüestionar la noció de bellesa, expectativa primera de moltes persones que s'aproximen a l'art. En comptes d'això, es va reivindicar l'estètica, però no l'estètica plantejada per l'il·lustrat Baumgarten (1714-1762), que l'associava a bellesa, sinó que es tornava cap a l'origen etimològic del terme. Aquest provenia del grec «sensació», al·ludint a la capacitat de percebre pels sentits. A la sensació, s'hi pot arribar de moltes maneres: lletjor, agressió, ordre, desordre, transgressió... La bellesa és només un dels recursos de l'artista per produir-la.

El sacrifici a l'originalitat, la novetat i el trencament amb la tradició també exigia la recerca de nous materials, molts dels quals no havien estat utilitzats abans amb finalitat estètica: des del collage de Picasso fins a l'esperma de Marcel Duchamp a *Paysage faitif* (1946). També es van qüestionar les tècniques artístiques, desdibuixant-ne els límits (per exemple). Si la pintura és matèria tridimensional, com podem diferenciar-la estrictament de l'escultura? Si l'escultura no és només volum sinó també espai, no està agermanada amb l'arquitectura?

Amb Marcel Duchamp, l'artista que el 1917 va considerar un urinari com a obra d'art (*Fontaine*), quedà qüestionada la figura de l'artista (no va

fer l'objecte, només el va seleccionar i descontextualitzar; la signatura era falsa, *R. Mutt*; no es caracteritzava pel seu virtuosisme...), la figura de l'objecte d'art (no és un objecte digne, no era únic perquè hi havia rèpliques...) i la figura de l'espectador (art no retinià, davant el qual la contemplació de l'espectador, el goig de la mirada, és francament difícil).

El període artístic que ens preocupa és el que parteix de la Segona Guerra Mundial fins a l'actualitat. Normalment es reconeix que aquest esdeveniment va trasbalsar el món cultural i artístic, actuant com a frontissa entre les avantguardes i les que podem anomenar «últimes tendències», que anirien des de 1945 fins als nostres dies.²

Els darrers camins de l'art han mostrat un art, si això és possible, més confús. S'han desenvolupat conceptes com la desmaterialització de l'objecte artístic (en *happenings*, accions, art conceptual...), la tautologia i autoreferencialitat de l'art (perquè l'art sembla redefinir-se i parlar sempre de si mateix, a partir d'objectes que pugnen per *ser*). Generalitzant, en l'anomenat art postmodern apareix la idea de la mort de l'autor, la serialitat, la ironia, el recurs de la cita, una retòrica no sempre acompanyada de contingut i una certa sensació d'apatia (si tot ha estat trencat per les avantguardes, i aquesta ruptura ha estat admesa per l'acadèmia, quin és el paper de l'artista?, on queda la provocació?; només queda la reiteració...). Seria un exercici interessant per plantejar aquestes noves tendències com a radicalització de la modernitat (*tardomodernitat, modernitat radical...*), com a expressió de la reflexió que la pròpia modernitat ha exercit des del seu si, més que no pas com una superació del projecte modern (*transavantguarda, postmodernisme*).³

A causa d'aquestes dinàmiques, l'art esdevé massa intel·lectual, domini dels entesos, dels introduïts en un aparell que és a la vegada acadèmic i retòric, que serveix tant per explicar i entendre com per constituir un corpus teòric dens, de vegades indesxifrable per a la majoria de les persones. Només aquestes persones se senten capaces d'arribar a l'enigma de l'art, que per a algunes d'elles és un «no-res» (Baudrillard). No ens ha d'estranyar que la gent, en general, se senti perduda davant l'art actual, que de vegades ens demana quasi un «acte de fe» per creure que un determinat artista no ens està prenent el pèl.

(2) La importància d'aquesta data ha originat exposicions com ara «Europa de postguerra (1945-1965). Art després del diluvi», des de l'11 de maig fins al 30 de juliol de 1995, Fundació «La Caixa».

(3) Algunes veus estan qüestionant l'entitat d'expressions artístiques recents com a contraposades a la modernitat. Calvo Serraller comenta que les darreres experiències són hereves del moviment modern, malgrat la crisi de plataformes de cohesió de l'activitat artística com Nova York o París, la manca de manifestos i grups organitzats, etc. La provocació i els recursos formals són similars. «(...) Cuando uno lee a los heraldos de la posmodernidad lo que se encuentra es que lo que anuncian o describen es precisamente el triunfo universal de lo moderno». Calvo Serraller: «El arte en el nuevo milenio», a *Claves de Razón práctica*, núm. 100, 2000, pp. 4-9.

2. Museu i difusió de l'art

Els museus són un dels principals centres de difusió de l'art contemporani, en els quals es poden planificar activitats educatives no formals. La institució museística té un rerefons paradoxal. D'una banda, és reflex d'una identitat, guardiana d'un patrimoni del qual ens considerem hereus, i de l'altra, n'és creadora. El museu atresora objectes que sustenten idees que representen un col·lectiu, que serveixen de punt de referència per a un grup de persones. Però també és motor d'identitat, en el sentit que contribueix a fer conscient un grup donat dels nexes comuns que la tradició cultural ha considerat significatius.

Als museus d'art contemporani, el moment de seleccionar uns objectes determinats és arriscat, per la coneguda manca de perspectiva temporal respecte als objectes patrimonialitzats, perquè el temps i la tradició no han tamisat sinó superficialment la vàlua d'aquests objectes. Per això precisament, elements distorsionadors com ara la distinció, la moda passatgera, l'especulació del mercat artístic... haurien de ser perills a superar en aquests museus. Creiem que les societats (també la nostra) trien altres mitjans de patrimonialització que els citats en la frase anterior. Coincidim amb Gombrich a afirmar que hi ha «cims de la cultura» definibles com a fenòmens que condensen una part de l'essència d'una cultura determinada, més enllà d'estratègies que persegueixen finalitats ocultes com ara la desigualtat i la distinció.

Com a motor cultural, la difusió hauria de ser una premissa que orientés les accions engegades des d'aquests centres. Sobta que la informació sigui escassa o molt fosca (per a experts), que la difusió sigui tan restringida a unes zones de la ciutat, oblidant en molts casos la perifèria, que la política de preus sigui un impediment per a moltes persones, que molts museus no tinguin departaments educatius o que aquests siguin tancats.

Com a corollari d'aquesta primera paradoxa dels museus, podem dir que els d'art contemporani són un factor creador de noves tendències a la tradició i que, per tant, el valor educatiu i formatiu encara hi hauria de tenir un paper més important.

En segon lloc, els museus es debaten entre apropar i allunyar alhora les obres dels visitants. D'una banda, són un lloc de salvaguarda, estudi i exposició. La museografia es compon d'aquelles estratègies que permeten comunicar un discurs als espectadors interconnectant les obres amb el sentit. No obstant això, aquestes tècniques també provoquen un trencament dels objectes amb la quotidianitat, i perden així el seu sentit originari. La museografia es compon bàsicament de recursos retòrics, com la penya, la vitrina o les ratlles a terra... que no només vetllen per la seguretat o la mostra dels objectes, sinó que també ens indiquen que aquests són

especials. Una *koré*, com a objecte patrimonialitzat i museable, no és ja una escultura d'un aixovar funerari, sinó que constitueix una manifestació profunda i intensa de l'ésser de la Grècia arcaica. Els objectes dels museus són excepcionals, més als museus d'art que, per exemple, als de ciències, amb objectes que il·lustren idees però no tenen una profunditat provocada pel temps, la casualitat o la genialitat de l'artífex... Per aquesta significativitat i especificitat, els objectes patrimonials són autèntics, atemporals, considerats gairebé com a tòtems. Per això transcendeixen la quotidianitat. Mentre, els seus artífexs solen ser mitificats (els mites es caracteritzen per la seva atemporalitat), considerats genis, adorats com a éssers dotats d'una sensibilitat i creativitat especials. La museografia connota aquest valor afegit dels objectes i, per això, ens n'allunya i en molts casos converteix la nostra contemplació en reverència. No en va, Walter Benjamin ha parlat d'aquells objectes que no tenen només un valor cultural, sinó *cultural*, dignes de culte.

Quines evolucions ha experimentat el museu perquè alguns critiquem les seves mancances pel que fa a la difusió?

La nostra idea de museu⁴ no deriva del «temple de les muses» grec, on s'agrupaven tresors i objectes preciosos, guanyats en guerres, etc. Altrament, parteix del segle XVIII, quan a les galeries (antecedents dels museus) es pretenia explícitament exhibir col·leccions per a un públic extens. Al període il·lustrat comença a formar-se la idea d'un patrimoni que és de tots, i de l'obligació dels museus de difondre el saber. Els il·lustrats pensaven que el poble es podia educar en l'art, la ciència i la cultura visitant museus. El museu entès com a institució per a la democratització de la cultura neix en aquest moment.

Els museus del segle XVIII i XIX van intentar arribar a un nombre important d'espectadors. Si els col·leccionistes del passat acumulaven objectes per al gaudi d'un cercle reduït de persones, des de la Il·lustració aquests objectes són productes culturals exposats amb una funció comunicativa. Al segle XIX es va continuar amb aquesta visió, fent col·leccions sistemàtiques i exhaustives d'objectes, animals, etc. en un discurs realitzat des del saber expert per a la gent que venia a culturitzar-se.

Si s'ha de jutjar per la definició de museu⁵ de l'ICCM (*International Council of Museums*), el nostre museu deriva d'un origen il·lustrat: «*una institució permanent, sense ànim de lucre, al servei de la societat i el seu desenvolupament, oberta al públic i que realitza recerques concernents als testimonis materials de l'home i el seu entorn, els adquireix, els conserva, els comunica, i els exposa amb una finalitat d'estudi, d'educació i de gau-*

(4) Pel que segueix: Iniesta, M.: *Els Gabinetes del món: antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagès, 1994.

(5) Estatuts de l'ICOM, article 2§1, 1986.

di». Creiem que les coordenades establertes per aquest organisme internacional no sempre són imperatius per a molts museus d'art contemporani, sobretot pel que fa al tema de la difusió i educació. Seria positiu recuperar aquesta facultat comunicativa, ja que afavoreix el gaudi i el coneixement d'una majoria de la població.

Entre totes les tipologies dels museus, les més conservadores, les que menys interacció cerquen entre obres i espectadors, les que més distàncies marquen amb els objectes «totemitzats»... són els museus d'art. I entre aquests, els d'art contemporani, ja que encara és més gran la distància entre art i espectador quan la «sacralitat» amb la qual el museu revesteix un objecte no està subjecta a valors com ara virtuosisme, riquesa material o plàstica, vellesa, bellesa, etc. Sense la informació adequada, no ens hem d'estranyar que moltes persones encara considerin l'art present com una gran mentida, fruit de l'especulació, i els artistes com uns mentiders subjectes a les lleis del mercat.

Quan al postmodernisme s'ha posat en crisi el projecte il·lustrat, la ciència, la raó, etc. també ha entrat en davallada qualsevol forma neutra de classificar els objectes, qualsevol jerarquia a la seva interpretació. Tota museografia i recol·lecció d'objectes s'ha considerat arbitrària, i la funció comunicativa del museu ha estat qüestionada. Molts museus d'art contemporani mostren poquíssima informació sobre els objectes exposats, o aquesta és tan fosca que només pot arribar als introduïts en un vocabulari especialitzat. Com hem vist abans, al contrari del que molts pensem, que per gaudir de l'art contemporani es necessiten certs coneixements acadèmics, i els museus especialitzats no sempre consideren prioritària aquesta qüestió.

DARRERE DE LES MANCANCES DE LA DIFUSIÓ DE L'ART

Què hi ha darrere d'aquesta negació de la informació i la difusió en molts centres d'art contemporani? En primer lloc, no hauríem d'obviar el factor latent de la distinció, en el sentit donat per Bourdieu. Aquest factor dificulta la difusió artística. Es nota la seva presència quan la informació està subjecta a l'especulació (per mancances en la distribució, per un «oblit» d'una determinada població malgrat que els museus pertanyen a la comunitat, etc.), beneficiant només uns quants. En ocasions, l'art es redueix a un bé preuat perquè és escàs. Dit d'una altra manera, és com si es considerés que en consentir que tothom pogués accedir-hi (*que tothom pogués*, no necessàriament que tothom hi accedís, ja que en ocasions és un producte de mercat o de l'espectacle, etc.), l'art quedés empobrit. Aquest factor de distinció cultural és evident en les programacions de difusió artística dels mèdia, a hores intempestives o dirigides «a una immensa minoria», una programació en la qual certes barreres constitueixen un incentiu més.

En certs programes de difusió de l'art, una posició habitual consisteix a portar a l'extrem l'obertura de l'obra d'art, la deriva de sentit. Molts cops es considera l'art com un text en el qual la importància no està en els conceptes plantejats, sinó en les fissures que hi ha entre aquests. És un mecanisme de sospita sistemàtica respecte al contingut de les obres: no podem dir res sense trair-les, com si allò realment important fos sempre «més enllà». Umberto Eco va fer referència a un tipus de pensament que es podria adaptar bé a aquesta tendència, anomenant-lo «hermètic».⁶ És aquest un dels motius pels quals la difusió de l'art contemporani no és més oberta i explícita? No seria una manipulació que un educador privilegiés uns significats quan tots són potencialment possibles?

Això requereix matisacions. És cert que l'art és essencialment ambigu, que sempre tenim coses a dir-hi perquè quan ens mostra una cara sempre sospitem que la més important queda oculta. Per això té molt a veure amb l'amor i el desig de posseir el que encara no es té.

Una possible posició davant d'això (fins i tot presa per molts educadors) és considerar que com que no podem dir res estrictament cert dels objectes artístics és millor no dir res. Això comporta una negació de la possibilitat d'educar en art. És cert que no podem tancar en paraules el gaudi artístic, que tot el que podem dir són intents fallits de definir una realitat que, en si, és indefinible perquè està subjecta a l'experiència individual, al fet de sentir, el que ens recorda la frase amb la qual Wittgenstein va acabar el seu *Tractatus*: «del que no es pot parlar, millor guardar silenci». Creure en el potencial de «l'indefinidor» en l'art no significa que no puguem reflexionar, o parlar sobre aquest i sobre la nostra experiència. El fet de verbalitzar, d'intentar trobar les paraules, d'articular pensaments i dialogar, etc. produeix en nosaltres una consciència del fet de sentir, un enriquiment que cap altra disciplina humana provoca. L'art és un fenomen que germina en nosaltres. Quan parlem

(6) Aquest pensament es basaria en el qüestionament dels principis del racionalisme occidental: d'identitat ($A=A$), de no-contradició (A no pot ser no A) i del "tercer exclòs" (o A és veritable o B és fals). Aquest és el racionalisme que domina les matemàtiques, la lògica, la ciència, etc. El pensament hermètic es basa en la figura d'Hermes, déu grec caracteritzat per l'ambigüitat, la ubiqüitat, etc., déu de les arts i dels lladres. Quan el paradigma positivista i mecanicista és qüestionat, les figures de Nietzsche, Bachelard, Foucault, Derrida, Greimas, Deleuze, etc. apareixen —per a molts— com a exponents d'aquest pensament, que (generalitzant) considera que tot text és un univers obert, subjecte a infinites interpretacions, que l'autor no sabia de què parlava perquè el llenguatge parlava per ell, que com que el significat és infinit, hem de veure què hi ha darrere de les paraules. Si unes possibles lectures de l'*Obra oberta* publicada per Eco el 1962 podien haver portat a considerar central aquesta deriva del sentit, a *Els límits de la interpretació* (1990) aquest autor planteja que hi ha criteris que ens permeten triar hipòtesis més adequades que unes altres i que hi ha interpretacions inacceptables. Vegeu: Eco, U.: *Els límits de la interpretació*. Barcelona: Destino, 1991, pàg. 65-87.

de l'experiència de l'art, sempre parlem de nosaltres, perquè aquesta és íntima.

Ens situem radicalment en contra de la postura derridiana que imagina un «prototext» o «arxiescriptura» anònima i sense subjecte, separada dels subjectes parlants i oients, un text que existiria en un desert en el qual no hi hagués autor ni lector.⁷ Traslladat a l'art, l'objecte no és *allà* i nosaltres *aquí*. L'obra d'art no comença i acaba en l'artista, sinó que inicia la seva existència en ell i continua en *nosaltres* (entenent aquest pronom en un sentit ampli, com tots aquells que es formen un judici de valor sobre l'obra amb el pas dels anys). L'objecte pren forma, es manifesta *a partir de* nosaltres com a subjectes actius. L'entitat de l'obra d'art ve donada en funció de les mirades, amb les quals aboquem expectatives, coneixements, etc. que contribueixen a l'experiència estètica.

D'altra banda, considerem que hi ha disciplines com la historiografia de l'art, la crítica, la iconografia, etc. que ens poden ajudar a conèixer *millor* una obra, i que ens ajuden a privilegiar uns sentits sobre uns altres. Sí que hi ha coses a dir sobre art.

On queda l'educació artística si considerem que de l'art es pot dir tot? Com hem vist abans, hi ha disciplines auxiliars referides a l'art que, revertint en allò experiencial, poden augmentar el plaer estètic. L'art com a incògnita, com a esfínx que planteja preguntes i no respon, situa l'espectador en una posició incòmoda. És possible educar en art, el que significa: trobar formes de sentir-nos còmodes en la incomoditat implícita que porta l'art (repeteixo, fenomen ambigu per excel·lència), potenciar un pensament divergent, atenent alhora allò afectiu com allò cognitiu, les sensacions, el sentiment i la informació.

3. Població

Hem vist que les dinàmiques de l'art actual exigeixen coneixements previs sense els quals és difícil que li donem un vot de confiança, i que molts museus no acaben d'assumir el paper comunicatiu que entraria dins les seves funcions segons la definició de l'ICOM. Finalment, veurem alguns

(7) Una bona crítica a aquesta posició de Derrida la trobem a: Habermas, J.: *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989 (ed. or. 1985), pp. 216 i següents.

dels prejudicis sobre l'art contemporani que podem trobar entre la població que –en la situació actual– no accedeix als circuits de difusió habituals. Des del CREA (*Centre de Recerca Social i Educativa* de la Universitat de Barcelona), hem analitzat aquestes crítiques i idees preconcebudes. Abans de detallar les més importants, només cal dir que en realitat totes, més que posar en qüestió l'art contemporani, en realitat plantegen els déficits de tot el que l'envolta (el mercat, la crítica, la seva difusió, etc.). Conèixer-les és l'única manera de fer accions educatives i de difusió de l'art contemporani que siguin realment efectives.

Una de les crítiques més virulentes a l'art contemporani és concebre'l com a resultat d'una especulació cultural i econòmica exercida des del mercat de l'art i la normativitat cultural (establerta per l'acadèmia, els crítics, la premsa especialitzada...). En primer lloc, sembla existir un divorci entre l'opinió dels experts legitimats socialment per definir l'artisticitat i validesa d'una obra i l'opinió dels «no experts». Això passa quan la difusió pública d'una obra no va paral·lela a la difusió de les raons que justifiquen el seu valor. Aquest déficit als mecanismes de difusió del coneixement genera una dinàmica excloent (l'acadèmia no assegura cap credibilitat real, la difusió és minoritària i selectiva, moltes persones interioritzen un posicionament apriorístic d'oposició a l'art). Respecte al valor econòmic d'algunes obres al mercat, l'especulació és denunciada un i altre cop com a estratègia de distinció.⁸

-
- (8) Aquesta opinió no resulta gens estranya atenent a les recents dinàmiques de l'art en el mercat i l'acadèmia. A una conferència de Jean Baudrillard al Whitney Museum of American Art de Nova York (març de 1987), a la qual hi van assistir galeristes, marxants, col·leccionistes, etc., aquest autor francès va compartir amb l'audiència un antídoto per a la concepció de l'art com a mercaderia. La seva solució era encadir de manera absurda els preus de l'art, per «anar més lluny a l'alienació». «A través del reforçament del formal i fent un fetixte de l'abstracció de la mercaderia, convertint-se en quelcom més mercantil que la pròpia mercaderia, etc. arribarà a ser més objecte que l'objecte; això li donarà una condició de fatalitat». Això ha fet que Baudrillard sigui «l'intel·lectual dels marxants» (a Hugues, R.: *A toda Crítica*. Barcelona: Anagrama, 1992). Aquest «oportunisme» de Baudrillard va paral·lel amb la seva opinió sobre l'art («Els consumidors tenen raó, perquè el gruix de l'art contemporani és escombraria») i sobre l'educació artística («Avui dia has de treballar realment dur per escapar als efectes del sistema educatiu i evitar que els signes ens converteixin en els seus ostatges») (a Francklin, C. «Entrevista con Jean Baudrillard», a *Lápiz*, núm. 128–129, XVI, 1997, pp. 52–57). Seria interessant fer una crítica en profunditat d'aquestes opinions contra l'art, l'acadèmia i l'educació, llençades des d'un autor que fa exposicions de fotografia i es mou amb facilitat pel món acadèmic. Fins i tot qüestionaríem una forma de pensament basat en la retòrica buida i intimidatòria, que «sotmet el lector a un ritus iniciàtic que exigeix la seva aprovació com a preu d'entrada» (Hugues, R., op. cit., p. 438). Aquest llenguatge és un estil·ma de molts autors postmoderns que ha estat criticat per les seves incorreccions o –si volem– llicències (Bricmot, J. i Sokal, A.: *Impostures intel·lectuals*. Barcelona: Empúries, 1999). Amb aquestes anàlisis faríem extensiva la crítica a aquells que neguen la possibilitat d'una educació en art, mentre que ells normalment estan educats en art i els agradaria que els seus fills tingessin una formació en aquest sentit. La utilització d'un llenguatge fosc i buit, la reducció de l'art a mercaderia, la concepció dels espectadors com a consumidors, la defensa de la superficialitat de l'art i la impossibilitat de dir que una obra és millor que una altra, així com considerar que l'art no es pot ensenyar, amaga al seu darrere concepcions molt elitistes.

Una altra de les causes explicitades per moltes persones d'aquesta separació entre l'art i la població és la manca d'un bagatge acadèmic necessari per «entendre» les obres actuals. Per l'ambigüitat que caracteritza l'art, qualsevol intent de comprensió definitiva es veurà frustrat; l'educador en art haurà d'aconseguir que la incertesa no sigui un obstacle, sinó un impuls per introduir-se en el terreny sempre inexplorat de la pròpia experiència. Si una acció de difusió d'art contemporani se centra en els coneixements i oblida que la seva essència es troba en l'experiència artística, està limitant les obres, prenyades d'una infinitud d'aquestes. Allò íntim que l'artista aboca en les obres només es pot captar des de la intimitat que l'espectador aporta (a la seva vegada) en el moment de la contemplació artística, on allò que és acadèmic té un paper relatiu. El sentiment que l'art genera en nosaltres es dona en la confluència d'allò afectiu i allò cognitiu. Aquells que vulguin educar en art hauran de satisfer alhora totes dues esferes. La submissió a la informació de moltes accions educatives sobre art comporta que les persones no valorin prou les seves capacitats. Les habilitats comunicatives i dialògiques, el sentit comú, les experiències prèvies, etc. són aspectes que possibiliten la interpretació i el gaudi d'una obra d'art més enllà d'allò acadèmic.

Per acabar, cal dir que entre les idees preconcebudes sobre art que tenen moltes persones, les quals dificulten la seva difusió, trobem: una concepció de l'artista com a geni amb capacitats innates, virtuós i excèntric; un espectador ideal com a erudit i amb un gust que no s'aprèn enlloc, i una consideració de l'objecte artístic com un fetitxe en què el subjecte que l'interpreta és secundari. Aquesta mitificació del creador, de l'erudit o de l'objecte artístic sol deixar l'espectador comú en una posició d'inferioritat que no afavoreix l'apropament a l'art. Tota activitat d'educació i difusió artística haurà de tenir present la possibilitat que l'espectador doni un pas endavant amb la seva experiència, amb la seva veu, perquè, en art, ell és el protagonista.

«Més que el mateix quadre, el que compta és el que llença a l'aire, el que difon. Poc importa que el quadre sigui destruït. L'art pot morir, el que compta és que hagi difós gèrmens per la terra (...). Dos i dos no són quatre. No són quatre sinó per als comptables. Però no hem de limitar-nos a comprendre: ha de fecundar la imaginació».⁹

(9) Text d'Yvon Taillandier, a: *Joan Miró, 1893-1993*. Barcelona: Fundació Miró, 1993, p. 426.

Epíleg

Ara decideixo no fotografiar sinó dibuixar el Duomo. Cada traç naixerà de l'intent de perllongar aquest moment. El llapis es recrea en el perfil de la cúpula de Brunelleschi. Amb cura, busco la part plana de la punta del llapis i suaument acaricio el full per crear volum. És ja tard i aquest mes de març florentí ha estat fred. Quan torni a casa miraré aquesta pàgina i em veuré a mi mateix sentint coses que no sé explicar. De totes maneres, ho intentaré.

Paraules clau

Art

Avantguarda

Art contemporani

Tradició

Museu

Acadèmia

Difusió artística

Educació artística

Abstracts

El presente artículo parte de la constatación de que nunca como en la actualidad se han dado tantos esfuerzos institucionales para difundir el arte contemporáneo, y que –a pesar de esto– nunca ha sido más vivida la fractura entre creación artística y las expectativas de la población. Las razones de este hecho se desarrollan en tres vectores. El primero es el propio desarrollo de la historia del arte. Así, se analiza históricamente el divorcio producido entre la creación vanguardista y la tradición (importante instrumento de legitimación e interpretación de las obras artísticas en el pasado), así como la génesis de un nuevo intelectualismo artístico en que la tradición ocupa una posición dislocada. Posteriormente, se analizan los déficits más habituales de la función comunicativa en los museos de arte contemporáneo y las posibles razones que fomentan su aparición. En último lugar, se concretan ciertos tópicos e ideas preconcebidas sobre el arte contemporáneo que oscilan entre ser consecuencia y causa del divorcio entre la población y el arte.

Cet article part de la constatation que jamais auparavant on avait fait tant d'efforts institutionnels pour diffuser l'art contemporain, et que –malgré cela– le décalage entre la création artistique et les attentes de la population n'a jamais été aussi profond. Les raisons s'organisent en trois vecteurs. En premier lieu, il s'agit du propre développement de l'histoire de l'art. On analyse ainsi de façon historique le divorce qui s'est produit entre la création d'avant-garde et la tradition (instrument important de légitimisation et d'interprétation des oeuvres d'art par le passé) ainsi que la genèse d'un nouvel intellectualisme artistique dans lequel la tradition occupe une place en décalage. On analyse ensuite les carences les plus courants de la fonction communicative dans les musées d'art contemporain et les raisons possibles qui favorisent leur apparition. En dernier lieu, on concrétise certaines idées reçues et préjugés sur l'art contemporain qui oscillent entre être la conséquence et la cause du divorce entre la population et l'art.

This article recognises that never before have institutional efforts for the diffusion of contemporary art been so great, and that –despite this– never has the split between artistic creation and the expectations of the public been so marked. The reasons for this are examined in three sections. The first of these is the development of the history of art itself. Thus the divorce that occurs between the creativity of the vanguard and tradition (a major instrument for the legitimisation and interpretation of works of art in the past) is analysed in history, as well as the birth of a new artistic intellectualism in which tradition has been displaced. Subsequently, the most typical shortcomings in the communicative function of the museums of contemporary art and the reasons that might underlie them are analysed. Finally, the article examines certain preconceived ideas about contemporary art that oscillate between being the consequence and the cause of the divorce between the public and art.