

Del món i del món de l'art

Narcís Selles

Hi ha un conegut reduccionisme de profund contingut ideològic que limita el caràcter polític de l'art a aquells casos en què es dona un qüestionament més o menys explícit dels models i valors establerts, com si la resta de productes artístics, des dels més subtils i indirectes fins als que reproduïxen incansablement la lògica dominant fossin asignificatius des d'aquest punt de vista. I, certament, no és això. L'aportació de Hans Haacke no és més política que la de Julian Schnabel, ni la de Jenny Holzer que la de Jeff Koons, ni

la de Marcel Broodthaers que la de Lucian Freud. Aquest tret és important tenir-lo present, perquè encara ara no és estrany l'exercici cínic de condemnar, des d'una pretès i immaculat essencialisme, les opcions crítiques pel simple fet de ser-ho, fins al punt d'obviar els usos lingüístics innovadors i el complex treball formal i de sentit que algunes d'aquestes obres posen en circulació. Un fenomen semblant passa amb les idees i valoracions sobre l'art, sigui en el terreny del pensament, de la crítica o de la historiografia. Douglas

L'aportació de Hans Haacke no és més política que la de Julian Schnabel, ni la de Jenny Holzer que la de Jeff Koons, ni la de Marcel Broodthaers que la de Lucian Freud.



Fotomuntatge (1988) de Marcel Dalmau per a un cartell de l'esquerra extraparlamentària. La seva afixació al carrer comportà nombroses retencions per part de la policia estatal.

Crimp no és més polític que Clement Greenberg, ni Jurgen Habermas que Hilton Kramer, ni Catherine David que Jan Hoet. Simplement, representen punts de vista que, en molts aspectes, i al marge de la vàlua i la coherència que puguin tenir les propostes concretes que inspiren, se situen, dins el marc de la seva disciplina, en camps d'interessos diferents, fins i tot oposats. I el mateix podríem dir del programa expositiu d'una galeria o un centre d'art, de la forma de presentació d'una manifestació plàstica, o, en fi, de la línia d'una publicació artística. En aquest terreny, tot significa políticament. Aquesta constatació, que cal recordar sempre que calgui, il·lustra el fet que els mons de l'art (1), en la seva diversitat, no fan més que expressar de forma mediatitzada la multiplicitat de forces, tendències i conflictes que es troben a la societat. Un aspecte important, tractat per Edward W. Said (2), i que repndrem més endavant, té a veure amb la fase posterior del diguem-ne procés de formalització, la que afecta la connexió d'aquelles aportacions suposadament més compromeses amb la praxis política i social, ja que la simple adopció d'una perspectiva crítica no en garanteix, automàticament, la validesa pragmàtica.

Una de les causes de l'apreciació enganyosa i limitada que mereixen certes obres en relació a allò polític, té a veure, possiblement, amb la tendència a la naturalització que experimenten aquelles manifestacions simbòliques que no entren en contradicció amb el sentit comú i la visió de la realitat hegemònica, ja Aristòtil es referia a certa mena de poetes que no parlen ni per dir la veritat, ni per millorar les coses, sinó perquè s'escau de dir-les d'una determinada manera (3), en tant que és la forma usual, recomanable o adient de fer-ho. Així, podríem considerar que només l'art que planteja algun tipus de tensió amb aquest ordre, és percebut com a polític, mentre que la resta tindria assignat un estatut, fal·laç, de neutralitat.

En relació al que portem dit, recordo un inici de debat que vaig tenir a la premsa, en la segona meitat dels vuitanta, amb un escriptor gironí que em retreia, ofès, que hagués gosat defensar la imbricació de l'art amb opcions d'alliberament, un lligam present en nombroses manifestacions contemporànies del més alt interès estètic. Ell, afirmava, "només volia fer art", i pretenia decretar, de forma prescriptiva, la validesa totalitzant i exclusivista de la seva òptica. L'actitud ideològica, no



Salvem la Devesa (1976), instal·lació de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona.

necessàriament perversa, d'aquell autor, per a qui calia esporgar de l'art certes fomes "impures" de relació amb la realitat, reflectia un punt de vista àmpliament majoritari que va afectar totes les disciplines creatives. Una actitud de replegament que s'ha de relacionar tant amb les especificitats històriques locals, en què la derogació del franquisme i

D'altra banda, l'esforç per construir un mercat espanyol de l'art tendia a privilegiar aquells productes artístics més útils i adequats per a tal objectiu.

l'anomenat procés de modernització es va fer a partir d'una estratègia general de desmobilització i desmemorització, com amb una lectura excessivament plana, i interessadament mediatitzada, d'un context internacional cada cop més integrat sota l'ègide cultural d'un tardocapitalisme que, en el terreny cultural, ha estat caracteritzat per la seva pèrdua de sentit històric (4).

A l'Estat espanyol, aquesta situació va abraçar la pràctica totalitat de l'etapa felipista, i encara ara manté la seva operativitat, aguditzada per nous factors d'ordre polític i socioeconòmic, i va

afectar profundament els diversos sectors i àmbits de la societat. En el seu substrat social, les mesures claus que caracteritzaren aquell període incloïen, segons James Petras, la liberalització dels mercats, la privatització d'empreses públiques i bancs, l'aprofundiment de la inserció de l'estat en la divisió internacional del treball i la lliure convertibilitat i flexibilització del mercat laboral. Unes mesures que, segons l'analista, van generar un debilitament de l'organització social, un augment de la inseguretat laboral, menys autonomia personal, major dependència familiar i unes fosques perspectives de futur per als joves (5).

En l'àmbit artístic, la tesi dominant definia allò adient, la renúncia a qualsevol mena de plantejament estètic que anés més enllà del seu redòs particular i de l'individualisme del creador. L'artista, l'intel·lectual, s'havia de recloure en la seva closca, desoir les veus díscles i deixar que, en nom de l'eficàcia, els experts, al servei d'interessos no gens abstractes, prenguessin les decisions. D'altra banda, l'esforç per construir un mercat espanyol de l'art tendia a privilegiar aquells productes artístics més útils i adequats per a tal objectiu.

Aquest procés, que pretenia eliminar els afanys transformadors i totes les traces de cultura crítica anteriors, va tenir a l'àmbit artístic català una de les seves primeres fites significatives l'any 1982, en tant que afectava elements que havien



Jenny Holzer, Sign on a Truck (1984).

marcat històricament la seva identitat; fou arran d'una exposició organitzada a Barcelona per l'Obra Cultural de la Caixa, una de les principals entitats financeres del país. Alexandre Cirici va denunciar el plantejament homogeneïtzador, "colonialista", d'aquella mostra, que veia en paral·lel a altres actituds i iniciatives de caire annexionista de l'Estat espanyol, ja que, al seu entendre, trencava la línia de reconeixement de la pluralitat impulsada de forma majoritària pel moviment democràtic català (6). També afirmava que "parlar de "pintura espanyola", jove o vella, és parlar de quelcom inexistent", en tant que forçava la identificació mecànica entre un únic marc administratiu i una diversitat de dinàmiques socioculturals, censurava l'intent de "relegar l'art català a un paper de delegació provincial" i de mediatitzar "la seva participació a la vida internacional" (7).

El nou paradigma cultural, auspiciat des dels poders institucionals espanyols, del qual la "movida" seria una de les seves expressions més cridaneres, fixava la superficialitat, el divertiment banal, la manca de compromís ètic i el progressiu encavallament entre art i moda com a característiques distintives del nou estat de coses. El desenvolupament d'aquest model va afavorir l'ofuscació cultural de Barcelona i del seu àmbit d'influència, mentre importants nuclis de decisió econòmica es desplaçaren a Madrid. La mort de Cirici, l'any 1983, va representar tant la pràctica desaparició d'una forma

d'entendre els vincles entre l'art i la societat, com el símbol d'un canvi qualitatiu profund. Els seus seguidors es van veure impotents a l'hora d'intentar reformular el seu discurs i adequar-lo a les realitats emergents, no per incapacitat sinó perquè l'ambient polític dominant li anava clamorosament en contra. Avui per avui, la majoria de grans exposicions que organitzen les institucions, així com l'univers conceptual des d'on es formulen valoracions i anàlisis, acostumen a recollir de manera desacomplexada, emparats ideològicament pels potents mitjans de difusió, les posicions criticades per Cirici, cosa que, a banda d'evidenciar la feblesa i la renúncia de les polítiques culturals dels principals partits, sembla que hauria d'haver mogut a una reflexió fins ara inexistent (8).

Així doncs, podem afirmar que en nom de la construcció de l'anomenat consens es propiciava l'oblit conscient del passat, i s'afavoria l'ús d'uns determinats referents estètics i ideològics a fi que contribuïssin a la progressiva consolidació del nou marc que s'estava edificant. A tall d'anècdota significativa, una historiadora que va intentar fer una tesi doctoral sobre els grups d'Estampa Popular, m'explicava que va haver de desistir del seu propòsit, ja que en la nova conjuntura, alguns dels artistes que havien participat en aquella iniciativa dels anys seixanta no tenien cap interès que s'estudiés i es difongués aquella part de la seva trajectòria, atès que havien interioritzat uns nous valors que els feien

veure la passada experiència com una cosa abjecta i digna de ser oblidada, i com una nosa cap als seus interessos presents i futurs. Semblantment, a Girona, un assaig organitzatiu dels setanta, l'Assemblea Democràtica d'Artistes, que recollia aportacions provinents de l'activisme conceptual i de les tradicions del realisme social, i que plantejava noves formes de relació entre els moviments reivindicatius i l'acció col·lectiva dels artistes, així com una atenció preferent per l'autoorganització del sector i la situació social dels creadors, fou ràpidament abocada a l'oblit, malgrat ser, tot i les seves limitacions, una de les principals experiències de construcció d'un bloc social i cultural fetes mai en aquest país.

En els anys noranta, s'ha passat de la mundialització controlada, això és amb l'existència de diversos contrapoders polítics que atenuaven els efectes de la polarització i l'alienació econòmica, a la mundialització desenfrenada a causa de l'extensió generalitzada d'un neoliberalisme sense brides (9). El nou ordre ha transferit les contradiccions a una nova escala que, a l'empara de la postguerra freda, ha fet possible el sorgiment d'una multiplicitat de focus crítics. Aquest fet ha generat tant el que Manuel Costa-Pau anomenava el creixement del buit interior del capitalisme mediàtic, qualificat així en tant que imbrica els mercats financers amb les noves tècniques de la informació (10), dins el qual es multipliquen els seus modificadors, com l'emergència, ací i allà, d'amplis nuclis resistencials davant la progressiva destrucció de tota mena d'estructures col·lectives a causa de la seva incompatibilitat amb l'utopia d'un mercat pur i perfecte en la seva desregulació. Segons Pierre Bourdieu, és solament la permanència de les institucions i dels agents del sistema en vies de desmantellament, la feina ingent de totes les categories de treballadors socials, i l'exercici de totes les formes possibles de solidaritat, les que fan que l'ordre social no s'enfonsi en el caos malgrat el volum creixent de la població en precari (11). Per a autors com Joachim Hirsch, el que avui dia està en joc ja no són només mers problemes de propietat i distribució, sinó, amb més força que mai, la qüestió de l'autodeterminació i la llibertat, això és les condicions de la possibilitat de viure i configurar la pròpia vida (12).

L'assoliment progressiu d'una major perspectiva ha permès avançar en

l'observació i l'estudi d'aquest nou model dominant. La crítica cap a aquesta realitat s'ha anat fent en termes cada cop més precisos i concrets, hom ha citat la descripció del pensament únic, de la financiarització i la informatització de l'economia, del nou paper de les xarxes electròniques mundials, del deteriorament

eficàcia, i no solament des dels marges, no solament des de les zones que són objecte de subordinació, les quals, en cada situació particular i en cada moment històric, tenen uns agents i unes problemàtiques específics; sinó també des d'aquelles estructures de la societat civil en procés de degradació. Un conjunt d'àmbits

atomitzadors postmoderns. Raymond Williams va ensenyar que una pràctica específica adquireix el seu caràcter i naturalesa en unes condicions determinades i en relació a altres pràctiques, les quals s'integren en diversos sistemes significants que alhora formen part d'un sistema més ampli i general que els engloba, això és un sistema social (18). Per tant, el qüestionament de la institució art no pot menystenir el fet que aquesta formació s'insereix en un tipus concret i històricament determinat d'organització social, de la qual és, en bona part, expressió.

En definitiva, el que volem fer notar és, generalitzant, que hi ha nombroses respostes a temes que afecten la mateixa configuració de l'art que només poden venir de fora del camp de l'art. Per això, les paraules d'Edward W. Said esmentades a l'inici d'aquest article resulten especialment lluminoses (19), i reclamen superar no només les limitacions internes de l'àmbit artístic, sigui l'elitisme de la distinció o les perspectives excloents i endogàmicament concentrades que es donen en el seu si, sinó la frontera que separa el microcosmos de l'art de les conteses múltiples del món viu i canviant que conformen la nostra quotidianitat.

En aquest procés d'obertura, la necessitat que sectors de l'art i la cultura, al costat de capes significatives de població, passin a jugar un nou paper ofensiu davant els actuals fenòmens d'inferiorització i de desmantellament dels avenços socials i polítics, és un sentiment compartit per nombroses veus. No en va, aquesta dinàmica destructiva estén els seus efectes a la major part d'espais de la societat. En efecte, són conegudes les pressions creixents exercides des de plantejaments conservadors i neoliberals, al·legant motius i excuses varis, perquè els poders públics deixin de recolzar les iniciatives creatives d'innovació i de recerca artística amb l'objectiu que, també en aquest terreny, sigui el rendiment econòmic l'únic criteri discriminador. D'altra banda, la recessió experimentada en el mercat de l'art ha abocat nombrosos agents artístics a situacions de precarietat, i han aparegut noves fórmules organitzatives la sola existència de les quals ja suposa un progrés digne d'esment. Enfront d'aquesta situació general d'involució, Ignacio Ramonet feia, en un dels seus darrers llibres, la crida següent: "El model cultural, controlat pels comerciants, ha lliscat cap a allò insignificant, sensacional o vulgar. Poden

El creador, l'intel·lectual, té, certament, llocs des d'on intervenir amb més o menys eficàcia, i no solament des dels marges.

ininterromput del Sud, de la desestabilització ecològica del planeta, de l'extensió de la precarització i l'erosió dels drets socials, de la fabricació del consentiment, etc. Tot plegat, anàlisi que cal considerar si es volen posar les bases d'estratègies de transformació adequades al període de la història que estem vivint, i amb capacitat per vertebrar en un sentit progressista la multiformitat i la descentralització de les lluites populars actuals.

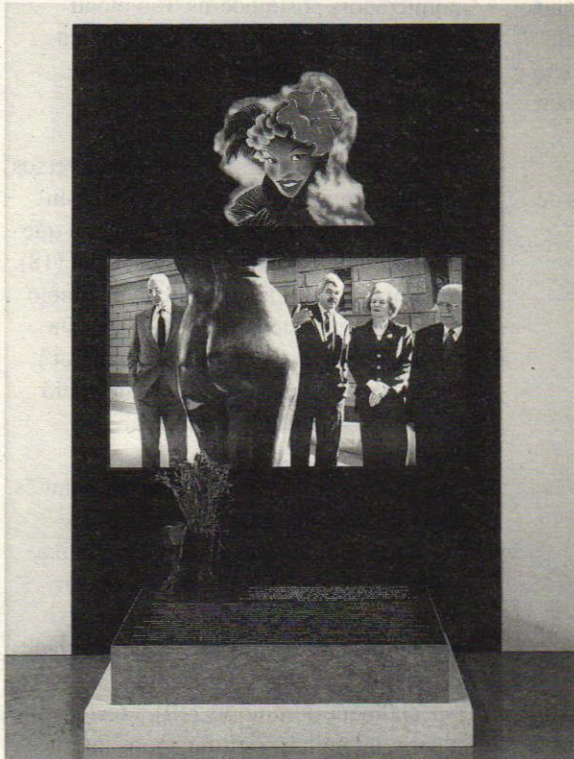
És en aquest marc històric que breument hem esbossat on els creadors amb voluntat crítica, interessats a modificar les actuals correlacions de força, han d'inserir la seva aportació estètica, però no a la manera d'un heroi romàntic o d'un avantguardista ingenu, això és de forma individualitzada, al marge dels diferents moviments transformadors de la societat, i sense una consciència clara dels seus límits. Hal Foster s'hi referia tot reprenent determinades formulacions gramscianes a partir del concepte de "pràctiques de contrahegemonia" (13). Per la seva banda, Etienne Balibar reclamava, del món de la creació, la indispensabilitat d'un art transgressor que tingués com a prioritat presentar o representar allò que és irreconciliable en el conflicte, el vessant crític i revolucionari de la dialèctica (14). O Pierre Bourdieu al·ludia al vessant col·lectiu tot preguntant-se si per fer accions que siguin alhora simbòlicament eficaces i políticament complexes, rigoroses, sense concessions, no caldria reunir equips on hi hagués investigadors, artistes, gent del teatre i especialistes de la comunicació, i mobilitzar així una força equivalent a les forces simbòliques que es pretén afrontar (15).

El creador, l'intel·lectual, té, certament, llocs des d'on intervenir amb més o menys

d'intervenció que en el context actual abracen, si més no potencialment, uns territoris amplíssims, ja que la perifertzació de la ciutadania no cessa d'estendre's (16). I encara hauríem d'afegir-hi la necessària acció en els espais més centrals, a fi de contribuir a desvelar els mecanismes de poder mitjançant els quals s'estableixen encasellaments, s'imposen jerarquies i es decreten silencis.

Cal tenir present, però, que les diverses opcions estètiques, fins i tot les aparentment més subversives, tenen tendència a imposar-se en el vigent marc sistèmic de l'art com a meres variacions retòriques, a banda dels objectius teòrics dels seus creadors i dels seus promotors, i, en conseqüència, propendeixen a integrar-se en una tàctica baudrillardesca que, paradoxalment, pot arribar a servir, en els seus casos més extrems, tant per segrestar la necessària acció sobre el món real de cada dia, com per desarmar la base social de la dissidència a partir del control dels seus signes. Avui, veiem l'aparent paradoxa que partits de govern promouen exposicions contra el racisme mentre a la pràctica defensen la Llei d'Estrangeria; sobre art i feminisme, mentre neguen amb mesures legals el dret de les dones a decidir sobre el seu cos i tot allò que els afecta com a persones; o recolzen mostres sobre l'art i la sida, mentre retallen els pressupostos de les seves polítiques socials i sanitàries (17). Per tot això, per calibrar adequadament el sentit polític d'aquestes manifestacions plàstiques, cal parar esment en les circumstàncies externes en què es manifesten i els usos a què són sotmeses.

Fins i tot certs plantejaments suposadament radicals que qüestionen la institució art poden resultar inofensius, si s'escoten en el seu àmbit d'autonomia relativa, en la línia de certs discursos



Hans Haacke, Societat civil: un parc temàtic (1995)

restar passius els creadors? Cada vegada que commocions importants han alterat radicalment el curs de la història els artistes han sabut, millor que els sociòlegs, percebre la importància dels canvis i traduir en les seves obres la intensitat de les noves angoixes. A què esperen els intel·lectuals per evitar que la civilització s'enfonsi en la fascinació del caos?"(20).

Una mena d'intervenció, la que se sol·licita, que va més enllà del paper de l'artista com a ciutadà conscient, ja que una de les coses que diferencia un creador plàstic d'una persona del carrer és que la seva activitat se situa en el terreny del pensament i la manipulació de formes, imatges, sentiments i conceptes. Un terreny avui central, tal com ho evidencia el progressiu, i no gens innocent, eixamplament de la indústria cultural. En conseqüència, la seva acció més positiva sembla que hauria de passar, sense excloure altres possibilitats, per inserir-se, des del seu lloc específic i amb tot allò que li és propi, dins el cor mateix de les inquietuds de l'entorn on exerceix la seva pràctica, a fi de transformar les categories de percepció i apreciació del món social i, amb això, del mateix món social (21), en la perspectiva d'afavorir l'adveniment d'una autèntica societat política, superadora de la tenebra economicista, l'exclusió social i les diferents situacions minoritzadores. O, segons apunta Steven Connor, una actuació tendent a forjar formes noves i més integradores de col·lectivitat ètica (22).

- 1) El concepte "mons de l'art" és de Howard S. Becker, el qual s'ha centrat en l'estudi de les diverses formes d'organització que es donen en el marc de l'activitat artística. Segons ell, hi ha diferents mons de l'art (el dels professionals integrats, el de l'art popular, el dels franc tiradors i el de l'art naïf), pp.236-75. H. S. BECKER, *Les mondes de l'art*, Ed. Flammarion, París 1988.
- 2) E. W. SAID, *Opponents, audiences, constituences and community*, a W. J. T. MITCHEL, ed., *The politics of interpretation*, University of Chicago Press, Chicago 1983, pp.31-32.
- 3) ARISTÒTIL, *Retòrica. Poètica*, Ed. Laia, Barna 1985, p.368.
- 4) F. JAMESON, *Teoria de la postmodernidad*, Ed. Trotta, Madrid 1996, pp.37-46.
- 5) J. PETRAS, *Qué ha pasado en España*, "Ajoblanco", nº 83, març 1996, pp.41-56.
- 6) Cal recordar les fortes crítiques que va merèixer, sobretot per part d'autors i crítics bascos i catalans, l'enfocament de la Biennial de Venècia de l'any 1976 dedicada a l'Estat espanyol, ja que, segons ells, es dissolien els diferents marcs nacionals i les seves manifestacions específiques dins un tot únic i homogeni.
- 7) A. CIRICI, *Una ofensiva colonialista de Madrid*, "Serra d'Or", nº 274-75, juliol-agost 1982, pp.77-79.
- 8) Últimament, Estrella de Diego ha apuntat en un dels seus textos un component crític interessant que manté una certa relació amb les paraules de Cirici: "Quan parlem d'art espanyol, què volem dir realment?, de què estem parlant? De l'art que es fa a Espanya?, de l'art fet per artistes espanyols?, de l'art que té la intenció de ser espanyol? Encara més: què és Espanya?, què pot definir Espanya col·lectivament, si la gent que hi conviu i hi fa art té històries tan diferents, tradicions tan diverses, altres llengües?". I al·ludia la qüestió clau, qui anomena i des d'on s'anomena, però sense arribar a entrar en una anàlisi aprofundida d'allò que suggeria. A E. de DIEGO, *Al caire*, dins DD.AA., *Impasse. Art, poder i societat a*

- l'Estat espanyol*, Ed. Ajuntament de Lleida, Lleida 1997, pp.40-41.
- 9) Vegeu S. AMIN, *Les défis de la mondialisation*, L'Harmattan/Forum du tiers-monde, París 1996.
- 10) L'expressió capitalisme mediàtic usada per Costa-Pau recull una formulació originària d'Alain Cotta, a M. COSTA-PAU, *Escriure sota el nou ordre mundial*, "Mot d'Obra", nº1, novembre-gener 1991-1992, p.2.
- 11) P. BOURDIEU, *L'essence du néolibéralisme*, "Le Monde Diplomatique", nº 528, març 1998, p.3.
- 12) J. HIRSCH, *El capitalismo hoy: ¿global y sin clases?*, "El Viejo Topo", nº 105, març 1997, p.50.
- 13) H. FOSTER, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend: Bay Press, Washington 1985, p.149.
- 14) E. BALIBAR, *Globalization/Civilization, part 2*, dins *Politics/Poetics. Documenta X-the book*, Ed. Documenta and Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Cantz Verlag, Ostfildern 1997, p.789.
- 15) P. BOURDIEU, H. HAACKE, *Libre-échange*, Éditions du Seuil, París 1994, p.111.
- 16) Per una anàlisi i valoració de les mobilitzacions intel·lectuals que van acompanyar els moviments socials de finals de l'any 1995 a França, vegeu J. DUVAL et alt., *Le "décembre" des intellectuels français*, Liber-Raisons d'agir, París 1998.
- 17) Vegeu l'ajustat comentari de J. FONT, a *David Pérez, Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, "Papers d'art", nº 72-73, agost-desembre 1997, p.64.
- 18) R. WILLIAMS, *Cultura. Sociologia de la comunicació i del arte*, Ed. Paidós, Barcelona 1982, pp.134 i 194-96.
- 19) E. W. SAID, *Opponents, audiences, constituences and community*, op. cit.
- 20) I. RAMONET, *Un mundo sin rumbo*, Ed. Debate, SA, Madrid 1997, p.13.
- 21) P. BOURDIEU, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Ed. Taurus, Madrid 1988, p.494.
- 22) S. CONNOR, *Cultura postmoderna*, Ed. Akal, Madrid 1996, p.181.