

Passió, indiferència i instrumentalització. Aspectes del darrer debat sobre l'anomenat art contemporani a l'Estat francès*

NARCÍS SELLES

Al llarg de la dècada dels noranta es va desenvolupar, i en part encara es continua manifestant, a l'Estat francès una sorollosa polèmica a través de diaris, revistes, televisions, llibres i conferències sobre diversos aspectes relatius a l'art contemporani. Un debat que superficialment sembla una mera actualització d'obsoletes querelles entre antics i moderns, però per poc que hi gratem ens adonarem que també apareix mediatitzat per plantejaments crítics i motivacions ideològiques relacionats amb la progressiva emergència i conformació de noves realitats en diversos espais socials.

El títol de l'article intenta recollir alguns components d'ordre divers que han estat presents en aquesta disputa, com ara l'aparent contrast entre el fervor i la vehemència dels participants en el debat, en gran part vinculats al món de l'art, i el suposat desinterès de la majoria de la població cap a les realitzacions artístiques contemporànies. O els repetits intents instrumentalitzadors que s'han donat en el curs de la controvèrsia, sigui per mirar de capitalitzar-la partidísticament des de determinats sectors polítics, sigui per intentar de simplificar la seva complexitat mitjançant la dimonització d'una part dels contendents. Finalment, el que també ha aparegut en el centre de la polèmica ha estat el mateix concepte d'art contemporani, des d'aquells que consideren que aquesta denominació hauria de tenir un sentit exclusivament temporal, i per tant incloure tots els productes realitzats durant un període determinat, fins als que entenen que caldria reservar-la per a aquelles obres innovadorament actives en la construcció simbòlica de la realitat.

La discussió s'ha estès a tot l'àmbit francòfon i el seu ressò s'ha fet sentir arreu, del diari *El Punt* a *The New York Times* passant pel *Frankfurter Allgemeine*. En aquests moments la xarxa Internet també conté diversos portals, els uns dependents de les institucions públiques i els altres vinculats a revistes d'art o plataformes culturals, on es recullen episodis significats de la controvèrsia. La caracterització d'alguns dels principals vessants d'aquesta confrontació dialèctica ens ha semblat que podia relacionar-se amb el tema d'aquest monogràfic, ja que inclou aspectes clarament vinculats amb la qüestió ideològica, en el sentit que persones i col·lectius pertanyents a diversos grups i subgrups del camp cultural despleguen tot un seguit de conceptes, categories, llenguatges, discursos i representacions al voltant de l'art dit contemporani i sobre les seves relacions amb un entorn social complex i canviant, sigui per reforçar l'estat vigent de les coses sigui per qüestionar-lo en un o altre sentit.

Alguns participants i observadors han considerat amb una certa ironia que aquesta discussió era una especialitat molt francesa, en tant que vindria a il·lustrar una hipotètica tendència a mirar-se el melic. Un dels autors més esquitxat pels diguem-ne denigradors de l'art contemporani, Daniel Buren, qualificat despectivament d'artista oficial, troba estúpida i provinciana la disputa i l'atribueix a una forma de rancor petit burgès davant el sentit crític i els diversos qüestionaments que plantegen determinades obres.¹ Mentre que pensadors com Yves Michaud apunten que alguns dels termes subjacents en el debat —el paper i el lloc de la cultura en la societat capitalista— són com l'eco tardà de polèmiques que ja s'havien desenvolupat els anys seixanta i setanta en països com els Estats Units o Alemanya, i que a França no s'havien manifestat a causa d'un cert allunyament del debat internacional.² La tendència creixent dels *media* a convertir-ho tot en espectacle ajudaria a explicar-ne l'inflament publicitari.

Però creiem que, més enllà dels components endogàmics, vilipendiosos, particularistes o retardataris que sens dubte són presents en la confrontació, s'hi evidencien també un seguit de trets, en part generalitzables a altres disciplines, situacions i països, que reflecteixen actituds de reacció davant dels nous processos i les noves dinàmiques que, en els més diversos terrenys, vénen caracteritzant unes societats cada cop més (des)integrades en el puixant, contradictori i agressiu ordre tardocapitalista. Com diu Laurence Bertrand-Dorleac, aquest discurs contra l'art contemporani “és el producte d'una contaminació per les crisis paral·leles, lligades les unes amb les altres —crisis socials, polítiques, econòmiques, d'identitat, de les mentalitats”.³

El gran ressò i la intensitat que aquest debat ha tingut a França, i que no es troba en altres llocs, cal relacionar-los d'una banda amb l'important rol que tradicionalment hi han jugat l'art i la cultura com a instruments de cohesió social i de legitimitació estatal. Encara ara, en una de les conferències organitzades per l'Administració i celebrades a l'Ecole des Beaux-Arts de París com a resposta a les crítiques cap al paper dels organismes oficials, el delegat francès d'arts plàstiques, Jean-François de Canchy, considerava que, “amb l'home polític, l'artista constitueix avui una de les bases essencials de la nostra societat”.⁴ D'altra banda, els efectes de la progressiva pèrdua de sobirania dels estats constituïts en el marc del procés de globalització i la instauració del model cosmopolitista vinculat als interessos del capital financer i de les grans corporacions transnacionals es fan més dolorosos en aquells països de passat colonial recent, que en la nova situació veuen considerablement reduïdes les seves prerrogatives i la seva capacitat d'actuació. En aquest marc, cal situar posicionaments com els de Jean Clair, conservador del museu Picasso de París, que davant “la barbàrie d'una mundialització cega”⁵ propugna un cert replegament en determinats indrets de la tradició artística francesa, consolidada durant el període d'hegemonia de la burgesia hexagonal, abans del desplaçament espectacular del nou capitalisme multinacional. Segons ell, “en nom d'un internacionalisme de pacotilla, la França modernista, tant a dreta com a esquerra, continuava condemnant el principi identitari i lloant un estil a l'americana on l'‘avantguarda’ parisina no ofereix més que succedanis insípids i avorrits”.⁶

Inici i característiques del debat

Es considera que el començament de la polèmica mediàtica es remunta a l'any 1991 arran de la publicació a la revista *Esprit* d'un primer dossier força pamfletari i de títol significatiu, “Y a-t'il encore des critères d'appréciation esthétique?”, al qual en seguirien dos més en una línia similar, en què una colla de plomes pretenien denunciar la inanitat i l'autocomplaença de l'art dit contemporani, i la necessitat d'un gir capaç de fixar valors segurs mitjançant el restabliment d'uns codis adequats de judici i lectura. Després vindrien una allau de textos en els més diversos mitjans sobre aquests temes. Un dels més contundents en l'apreciació de l'estat de la producció plàstica del moment seria obra de Jean Baudrillard: “La major part de l'art contemporani es dedica exactament a això: a apropiarse de la banalitat, les deixalles, la mediocritat com a valor i com a ideologia. En aquestes innumbrables instal·lacions, *performances*, no hi ha res més que un joc de compromís amb l'estat de les coses, de la mateixa manera que amb totes les formes passades de la història de l'art. Una declaració d'inoriginalitat, de banalitat i de nul·litat, erigida en valor, fins i tot en gaudi estètic pervers. Evidentment, tota aquesta mediocritat pretén sublimar-se en un nivell segon i irònic de l'art. Però tot és tan nul i insignificant en el nivell segon com en el primer. El pas al nivell estètic no salva res, sinó tot al contrari: és una mediocritat elevada a la segona potència. Pretén ser nul: *Sóc null! Sóc null!* —i és vertaderament nul”.⁷

Els precedents teòrics més immediats d'aquestes formulacions possiblement s'haurien de buscar en

alguns pensadors que la dècada anterior s'havien significat per la seva crítica a la modernitat des de posicions terminalistes i antiprogresistes que comportaven la creença en la impossibilitat de nous avenços en política i en art, com si el dipòsit de l'experiència històrica s'hagués esgotat. Una mena de discurs que durant els vuitanta ja va servir, en part, per avalar el retorn a la pintura i per justificar opcions com els neoexpressionismes o la transavantguarda.

Aquest punt de vista és en bona part el que expressava Jean Clair en el seu llibre *Considération sur l'état des Beaux-Arts*, en què optava per una mena de voluntat restauracionista que el portava a afirmar que “hi ha una justícia de les formes, de les línies i dels colors que lliga amb l'ordre de la natura i amb la seva bellesa. Reconeixer aquesta justícia i reclamar que sigui respectada no és un assumpte reaccionari, sinó les premisses d'un renaixement”.⁸ Poc abans, el cèlebre antropòleg Claude Lévi-Strauss ja s'havia lamentat de la desviació en què, segons ell, havia caigut la pintura i l'ofici de pintor.⁹ Una opinió compartida per Clair i repesa en nombrosos textos posteriors: “La ciència del colorit s'ha oblidat. Els pintors contemporanis són freqüentment daltonians [...] també refusen la pràctica del dibuix, la complexitat d'un *savoir-faire* que va assolir la seva plenitud potser el segle passat”.¹⁰ Mentre que per Marc Fumaroli, membre de l'Acadèmia francesa i Cavaller de la Legió d'honor, “l'art contemporani [...] no respon a l'anhel d'allò que l'art ha aportat tradicionalment de generació en generació... El que es perd és la intimitat; la relació vers el sensible, l'atenció contemplativa cap a una realitat simple, però que cal redescobrir”.¹¹ Un dels paral·lelismes entre aquests autors és la seva tendència a considerar que el gran art, l'obra veritable, es localitza en el passat.

Philippe Dagen, professor i crític del diari *Le Monde*, ha estat un dels autors que de forma més combativa ha respost les posicions que, d'una manera global i amb pocs matisos, denunciaven el suposat declivi i la impostura generalitzats de l'art contemporani: “Que hi hagi des de fa un quart de segle un academicisme modernista, no se'n pot dubtar. Que la mandra intel·lectual i el conformisme hagin afavorit el seu desenvolupament no és pas menys cert. Però aquestes evidències no autoritzen a pronunciar condemnes retrospectives tan generals que no tenen cap sentit, cap abast d'importància. En tot cas, revelen un encantament o un lament, però no són el resultat de l'anàlisi històrica”.¹²

D'altra banda, Dagen ha assenyalat els paral·lelismes i llocs comuns d'aquests plantejaments denigratoris amb altres discursos contra la modernitat generats a França al llarg del segle xx, especialment en períodes d'incertesa. I també ha explicat vinculacions i coincidències entre unes tals formulacions i el pensament actual de l'extrema dreta.¹³ Per exemple, en un col·loqui organitzat l'any 1993 pel Front National sobre el tema “La creació artística contemporània i la identitat nacional”, es considerava que “l'art contemporani és una farsa sinistra. L'art contemporani trenca amb la tècnica, el mestratge, l'habilitat que són les referències de tot art. L'art contemporani no busca el bell, sinó l'original. L'art contemporani és l'obra d'una pseudoelit. L'art contemporani és una ruptura amb l'art fet pel poble [...]. Hi ha un complot que intenta reduir l'individu a un robot manipulable, allunyat del bell, del veritable, del bo”.¹⁴

Un altre dels temes recurrents en la polèmica té a veure amb el rol de l'Estat en allò relatiu a les arts i la cultura. Hi ha un decret oficial, redactat originàriament per André Malraux i reintroduït l'any 1993, que atorga al Ministeri de Cultura la missió de fer accessible al més gran nombre de persones les obres capitals de la humanitat, i en primer lloc les franceses, així com d'assegurar la més vasta audiència al patrimoni cultural propi i d'afavorir la creació de les obres de l'art i de l'esperit. Els sectors seguidors de la línia iniciada per *Esprit* acusaven la política artística institucional de privilegiar les tendències d'inspiració avantguardista, és a dir, aquella mena d'obres que des de finals del seixanta havien començat a ser anomenades contemporànies, una terminologia que es consolidaria a principis dels vuitanta. L'orientació partidista esmentada la veien materialitzada en el caràcter de les exposicions, en els posicionaments dels gestors artístics oficials i, especialment, en la política d'adquisició d'obres.¹⁵

Aquest judici és possiblement deutor de l'estat de crisi del mercat de l'art que es vivia durant els primers noranta. Una situació que apareixia vinculada tant a la crisi econòmica en què es trobaven la majoria de països occidentals com als vents involutius que afectaven l'anomenat estat del benestar arran de l'expansió de les polítiques neoliberals, cosa que suposava una recessió de la despesa pública. Un estat de coses que propiciava una agudització de les tensions dins el camp artístic, un terreny de joc dins el qual, com ha analitzat Pierre Bourdieu, es donen unes determinades relacions de força, una pugna d'interessos entre els seus diversos agents per tal de fer-se amb uns béns materials limitats i/o per apropiar-se d'un important capital simbòlic.

Aquesta crítica al paper de les institucions estatals adopta un to aristocratitzant en el cas de Marc Fumaroli,¹⁶ el qual denigra els intents fets per acostar l'art a la ciutadania, i menysté la intervenció dels poders públics en els afers artístics, els quals acusa de burocratització i favoritisme. Un punt de vista individualista que, de fet, atorga al mercat un estatut a freg del monopoli, i que obvia que els interessos culturals i les possibilitats d'accés a la cultura vénen mediatitzats pels diversos nivells socials de les persones.

Un autor que hi manté certs paral·lelismes és Rainer Rochlitz,¹⁷ que denuncia el contrasentit d'aquelles pràctiques artístiques suposadament subversives que s'acullen als ajuts de les institucions i de l'Estat. D'aquesta manera, segons ell, en lloc d'erosionar l'autonomia de l'art acaben per reforçar-la. Del plantejament de Rochlitz es pot deduir una certa ètica de la desigualtat, ja que resultaria que les opcions diguem-ne contestatàries pel simple fet de ser-ho haurien de tenir menys drets que la resta. D'altra banda, com diu Jean Philippe Uzel, molts artistes que han fet ús del museu no han deixat d'elaborar un discurs crític, en tant que “s'instal·len en la institució, utilitzen els seus mecanismes de legitimitació per fer-los treballar contra ells mateixos, exposant-los (Daniel Buren, Hans Haacke), donant-los la volta (Michael Aster) o parodiant-los (Marcel Broodthaers)”.¹⁸

El llibre de Rochlitz també planteja un dels grans temes presents en el debat, el de la falta de criteris sòlids per valorar l'art contemporani. Al seu entendre, aquesta manca de judici propicia una diguem-ne sublimació del vessant polític de les obres que va en detriment de les seves altres valors. La seva resposta a aquesta situació passaria per la fixació d'una racionalitat estètica que rehabilités el vessant normatiu de l'obra d'art. Una opció desestimada per Georges Didi-Hubermann per a qui fer obra crítica és el contrari de voler imposar normes.¹⁹ Mentre que per Yves Michaud l'art no permet una apreciació estètica categòrica i universal, sinó que “els judicis estètics es formen en la conversa de les persones que s'interessen per un cert tipus d'objecte”,²⁰ de manera que la construcció dels criteris estètics seria sempre el producte d'unes interaccions localitzades.

La necessitat de fixar regles i valors en el terreny estimatiu es relaciona amb el concepte de cànon, un terme procedent dels estudis bíblics, adoptat bàsicament per determinats sectors de la crítica literària, que ha tornat a aparèixer en escena arran de la progressiva emergència en l'espai públic de discursos perifèrics múltiples (la cultura de la diferència, una radicalització del discurs crític, una obertura a la dimensió antropològica, etcètera). Un intent, en definitiva, d'afermar les velles seguretats davant alguna cosa nova vista com una amenaça potencial, sigui cap a l'ordre vigent o, de forma més limitada i prosaica, cap a uns interessos molt determinats i concrets. Segons Raymond Williams, allò que representava l'adopció del terme de cànon era la idea que en certes obres “hi havia alguna cosa d'autoritat irrefutable que les aïllava de qualsevol tipus de lectura o examen alternatiu, i que també clausurava altres tipus d'enfocaments. Allò que precisament s'excloïa era una forma de lectura que no comencés amb la noció —no és dir gaire— de textos sagrats”.²¹

Uns petits comentaris finals a manera de conclusió valorativa

Hem vist que el debat girava al voltant d'uns temes bàsics, el de la pèrdua de l'ofici de pintor i les tècniques tradicionals, el de la suposada intranscendència, banalitat i funcionarització de l'art contemporani, i el del judici estètic. Acabarem l'article apuntant unes valoracions succintes sobre alguns d'aquests aspectes.

La reivindicació de la tradició, l'ofici i la tècnica de la pintura ens sembla una reclamació respectable, però allò veritablement significatiu no rau, al nostre entendre, en la mera recuperació d'uns mètodes i unes fórmules artesanals determinats, sinó en la manera com aquests procediments es fan servir, en el seu nivell d'adoneïtat en relació amb unes determinades finalitats i, evidentment, en els resultats que s'assoleixen. Cal evitar embadaliments babaus, tant en el terreny de les tècniques i les disciplines més tradicionals com en el de les més actuals.

En principi, podríem compartir l'opinió de Baudrillard i Clair en l'existència d'un gran nombre d'aportacions estètiques, volgutament arrelades a una certa idea de contemporaneïtat, irrelevants i banals, però no pas la seva actitud denigratòria global. Ni les respostes que hi ofereixen, sigui la particular regressió nostàlgica que propugnen Clair o Fumaroli, sigui la mena d'apocalipticisme terminal de Baudrillard. Tampoc no compartim la visió de base populista d'aquest darrer, que considera que la impermeabilitat de la ciutadania a les propostes contemporànies és una forma de resistència de les masses al sistema cultural imperant,²² ja que en realitat la seva integració es realitza a través d'una multiplicitat de mitjans, vies i canals generats pel mateix sistema. Més aviat som de l'opinió que el distanciament esmentat és fruit de molt diverses circumstàncies, per bé que en el fons hi ha el tema ja citat de les condicions socials d'accés a la cultura i les diferències en la distribució del capital simbòlic, així com la presència abassegadora de la indústria de l'espectacle i la cultura comercial que, en buscar el profit màxim en un espai de temps mínim, acaba periferitzant tot allò que en resta al marge. Per això creiem necessària la intervenció dels poders públics, sigui per lluitar contra les desigualtats i garantir el ple desenvolupament dels drets i les potencialitats de les persones, sigui per possibilitar la manifestació plural de veus i propostes, cosa que, ara com ara, també passa per promoure activament aquells valors culturals que el mercat no assumeix.

Ara bé, pensem que en aquesta indiferència de la societat també hi ha una responsabilitat dels agents més compromesos del món de l'art. En aquest sentit, Georges Didi-Huberman considera que ha estat precisament el dimissionisme de la institució artística, la seva renúncia a l'elaboració d'un treball crític real, el que ha deixat buit un espai teòric que ha acabat ocupant la crítica rancuniosa del ressentiment.²³ Més radicalment, Nicolas Bourriaud, militant per una aproximació social de l'art, formulador de l'"estètica relacional" i flamant director del Palais de Tokyo a París, entén que les crides cap a un retorn a models del passat o cap a formes de replegament autàrquic són fruit de l'absència d'utopies en la societat, i que en conseqüència cal una represa de les pràctiques i el pensament transformadors: "La idea de revolució, cal insistir-hi, és no solament legítima sinó necessària, en tant que produeix un qüestionament dels fonaments de la societat. Refundar la vida quotidiana esdevé llavors concebible. Per quins mecanismes hem arribat a rebutjar profundament aquesta energia, fins al punt que la societat en què vivim ens sembla eterna i definitiva?"²⁴

En una direcció paral·lela, l'artista Gottfried Honegger es feia un seguit de reflexions interessants arran de la seva intervenció en una taula rodona al voltant d'aquests temes: "Per a què serveix la creació, per a què serveix l'art si els contempladors hi són absents? Cal una comunicació comprensible que estigui lligada a les qüestions socials. Hem d'anar cap al nostre públic i informar-lo. Si l'art modern és avui dia una quantitat negligible, una mercaderia, un objecte per al turisme de masses, és culpa nostra. Hem escrit en la nostra bandera *l'art per l'art* i hom es refugia en una torre d'ivori. Sí, tots nosaltres, som reis sense poble".²⁵ Estem bàsicament d'acord amb les seves paraules, però potser substituiríem el concepte de públic i la necessitat d'informar-lo, que connota una certa posició d'externalitat, pels de negociació i intercanvi entre iguals, això és una forma de relació més directa i integral, per tal d'afavorir una participació activa des de les pràctiques simbòliques en tot allò que avui preocupa i afecta la ciutadania.

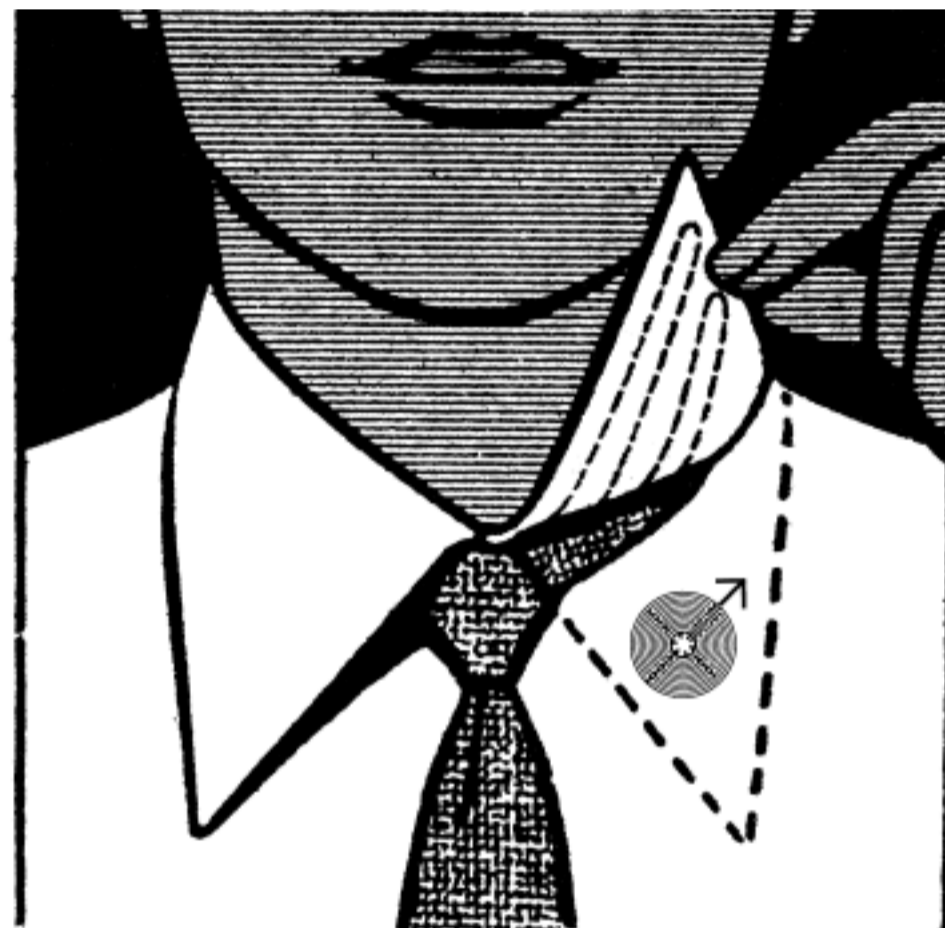
Finalment, som de l'opinió que també caldria atendre la qüestió dels mitjans artístics i les característiques que els són específiques en el que té a veure amb la percepció i la resposta receptora de l'art contemporani. Diu Paul Virilio en un assaig recent que, en la situació actual, les arts plàstiques no tenen res a fer davant de la irrupció de l'audiovisual: "Després de l'artesanat, víctima des del segle XVIII dels efectes de la fabricació industrial, és, al segle XX, l'art qui pateix al seu torn l'impacte de la repetició industrial. Victimes d'un art que pretenia contenir tots els altres, amb el cinema i després amb la televisió, les arts plàstiques han desaparegut lentament de l'escena de la història, i això malgrat el desenvolupament sense precedents dels treballs museogràfics".²⁶ Per tant, tot i que potser caldria matisar els mots de Virilio, arrelats a un cert messianisme tecnocràticista una mica hereu de certs aspectes de la tradició benjaminiana, fóra convenient que els artistes prenguessin bona nota d'aquesta tendència i fessin ús dels recursos i dels mitjans més adequats a l'estat present de les coses, i que alhora aprofundissin en l'elaboració d'estratègies eficients capaces d'acostar-los als objectius que, com a productors simbòlics, es puguin marcar.

* Una primera versió d'aquest article es va presentar a les jornades "Art i recepció", celebrades a Banyoles entre el novembre i el desembre de l'any 2000, dins la manifestació "Visions de futur".

NOTES

1. Teresa Grandas, "Daniel Buren in situ", *Zehar*, 40 (estiu 1999).
2. Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, PUF, París, 1997, p. 108 i ss.
3. Laurence Bertrand-Dorleac, *Le passé des nostalgies*, comunicació presentada al debat "L'Art Contemporain: ordres et desordres", celebrat a l'École National Supérieure des Beaux-Arts, París, 1997. Vegeu <http://www.i-art-c.org/cultura/index.html>.
4. Jean-François de Canchy, *Introduction* al debat "L'Art Contemporain: ordres et desordres", *op. cit.*
5. Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste: les avant-gardes entre terreur et raison*, Gallimard, París, 1997, p. 94.
6. Jean Clair, "Esthétique et politique", *Le Monde* (8-3-1997).
7. Jean Baudrillard, "Le complot de l'art", *Liberation* (20-5-1997).
8. Jean Clair, *Considération sur l'état des Beaux-Arts*, Gallimard, París, 1983, p.115.
9. Claude Lévi-Strauss, "Le métier perdu", *Le Debat* (març 1981).
10. Entrevista entre Jean Clair i Marc Fumaroli, "L'art contemporain est dans une impasse", *Le Figaro* (22-1-1997).
11. *Ibidem*.
12. Philippe Dagen, "L'art contemporain sous le regard de ses maîtres censeurs", *Le Monde* (15-2-1997).
13. Philippe Dagen, *La haine de l'art*, Grasset, París, 1997; i "L'art contemporain sous le regard de ses maîtres censeurs". En aquest article posa de relleu la participació d'autors com J.

- Baudrillard i J. Clair en un dossier contra l'art contemporani aparegut en la revista d'extrema dreta *Krisis*. La publicació *Art press*, dirigida per Catherine Millet, insistirà en aquesta vinculació, però d'una manera potser massa simplista i oportunista. Vegeu, per exemple, el dossier "L'extrême droite attaque l'art contemporain", *Art press*, 223 (abril 1997).
14. Citat per Pierre Courcelles, "Le Front national, la culture, l'art contemporain", *Regards*, 25 (juny 1997).
 15. Cal dir, però, que un estudi centrat en la política de compres dels FRAC, els centres regionals d'art, desmuntava aquest argument. Vegeu Pierre-Alain Four, "La diversité des achats d'art", *Le Monde* (15-3-1997). En canvi, la revista d'extrema dreta *Krisis*, que denunciava el suport públic a l'art contemporani, es venia beneficiant de les subvencions de l'Estat. Vegeu Annette Levy-Willard, "Quand l'extrême droite récupère la croisade anti-art moderne", *Liberation* (26-3-1997).
 16. Marc Fumaroli, *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Éditions de Fallois, 1991.
 17. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, París, 1994.
 18. Vegeu la ressenya de Jean Philippe Uzel al llibre *Subversion et subvention*, Musée d'Art Contemporain de Montreal, Montreal, 1998.
 19. Georges Didi-Huberman, *D'un ressentiment en mal d'esthétique* dins "L'art contemporain en question", Galerie nationale du Jeu de Paume, París, 1994.
 20. *L'art et la mondialisation autour du philosophe Yves Michaud*, dins "Les débats européens de Saint Ouen", 1998. Vegeu <http://www.globenet.org/europe99/artetmonde.html>.
 21. Raymond Williams, *The politics of modernism. Against the new conformists*, Verso, Londres-Nova York, 1989, p.183.
 22. Catherine Francblin, "Jean Baudrillard, la commedia dell'arte", *Art press*, 216 (setembre 1996).
 23. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*
 24. Nicolas Bourriaud, "Sur la haine de l'art", *Les Inrockuptibles* (2/8-4-1997).
 25. Gottfried Honegger, *Histoire, memoire, culture et engagement de l'artiste: Temoignages et analyses*, dins el debat inclòs en les jornades "L'Art Contemporain: ordres et désordres", citat anteriorment.
 26. Paul Virilio, "La procédure silence", *Le Monde Diplomatique* (agost 2000).



FRANCESC VIDAL

edc **MCB**
estratègies de coneixement

Metodologia = Ideologia

juliol 2001

Les diverses metodologies emprades en l'ensenyament són un reflex de les ideologies dels centres educatius que les imparteixen i dels seus educadors.

001-ID