



[LA VIRREINA]
CENTRE DE LA IMATGE

Boris Groys
LA LÒGICA
DE LA COL·LECCIÓ
I ALTRES ASSAIGS

Edició a cura de Manuel Fontán del Junco
Traducció de Carlota Gurt Daví



A R C À D I A



**Ajuntament
de Barcelona**



Índex

El museu en l'era dels mitjans de comunicació	11
La lògica de la col·lecció	33
Col·leccionar i ser col·leccionat	59
El futur és de la tautologia	79
L'asilat des de la perspectiva estètica	93
La museïtzació de l'Est	105
El desig de descansar	121
L'alegria de la monstrositat	133
La mort li prova	145
L'art audiovisual al museu	161
En nom del mitjà: art i política de l'avantguarda	181
Vassili Kandinski com a mestre	195
La solitud del projecte	205
Epíleg	
Boris Groys: l'esgrima de pensar, per Manuel Fontán del Junco	217
Procedència dels textos	235

La lògica de la col·lecció

En la nostra cultura, l'art «seriós» i «autònom» es produeix sobretot amb l'objectiu de ser col·leccionat. Ja no es concep, com abans, per formar part d'un temple, una església o un palau, sinó que ja d'entrada està destinat a l'espai aïllat i «autònom» de col·leccions públiques o privades. És en això que avui dia la producció artística es diferencia fonamentalment de les altres formes modernes de producció. En el marc de la nostra economia, tots els altres productes estan destinats al consum. Però consumir significa, alhora, aniquilar. Un tros de pa es menja; després ja no existeix. Un cotxe es condueix durant un temps; després queda obsolet tècnicament o estèticament, i es desballesta. El text d'un diari o un text científic es llegeix, s'entén i, després, se n'oblida la forma original: quan algú vol transmetre aquella mateixa informació, ho fa en les «seves pròpies paraules»; el text com a objecte és consumit, anul·lat, aniquilat, en l'instant que es comprèn.

Una obra d'art, en canvi, no es consumeix com a objecte, sinó que es conserva: no es pot menjar, fer servir o ser del tot compresa. Una convenció cultural ben establerta protegeix l'obra d'art de la seva desaparició material, de l'esgotament a

través de la transmissió de la informació o de la seva dissolució definitiva enmig de la multiplicitat d'interpretacions. Cada obra d'art és també una mercaderia, però no és un producte de consum, sinó més aviat un producte per col·leccionar; i per això, està sotmesa a una economia diferent de l'economia del mercat consumista. Així sorgeix la pregunta central de qualsevol teoria de l'art: ¿Com es guanya una determinada obra d'art el dret de ser col·leccionada i conservada, si aquest dret no deriva del seu valor de mercat? ¿Quins altres criteris –si es vol, criteris ideals– ha de satisfer aquesta obra d'art per tenir valor col·leccionable?

Hi ha tantes respostes a aquesta pregunta com teories de l'art. Tanmateix, la majoria d'aquestes respostes tenen una cosa en comú: busquen els criteris del valor col·leccionable més enllà de la col·lecció mateixa, és a dir, dins d'una realitat externa, sigui com sigui que aquesta s'entengui. Per exemple, es pot afirmar que una obra d'art ha de ser vàlida per si mateixa per merèixer ser conservada permanentment en una col·lecció; per merèixer-ho cal que aquesta obra d'art encarni el que és bell, bo, diví, humà, formalment i qualitativament perfecte, el que és racional, geomètric, apassionat, natural, inconscient, eròtic, lingüístic, socialment crític, democràtic o, a parer meu, també desconstructivista. Aquestes respostes, però, són molt problemàtiques: si una obra d'art ja encarna en ella mateixa alguna cosa vàlida, semblaria innecessari afegir que ha de ser conservada. La qüestió del motiu de conservar-la, en realitat, només s'esquiva si aquesta pregunta es respon remetent-se al fet que l'obra d'art en qüestió ja és per si mateixa significativa i digna de ser conservada.

També es diu que és just en la modernitat que la decisió sobre el valor d'una obra d'art s'ha tornat lliure, arbitrari

i subjectiu: es col·lecciona i es proclama com a art allò que agrada a un individu que s'ha emancipat de tots els criteris de valor preconcebuts. A la pràctica, el fet de col·leccionar no obeeix un gust personal o social. Col·leccionem i considerem que són valuoses les obres d'art que ens sembla que són importants, rellevants i significatives, i no necessàriament les que ens agraden. Sobretot l'art d'avantguarda va qüestionar en el pla teòric la primacia del gust personal o social, i en la pràctica el va abolir, tot demostrant que una obra d'art pot ser especialment col·leccionable i valuosa quan no agrada ningú.

Al capdavall, sempre s'intenta interpretar la col·lecció d'art com un espai de representació on es reflecteixen estèticament diverses èpoques, cultures, pobles i totes les altres possibles alteritats. Una col·lecció d'art es transforma així en una versió ampliada d'un parlament democràtic. Ara bé, la principal dificultat d'aquesta teoria rau en el fet que l'«altre», definit políticament o ètnicament o sexualment, no produeix per força un altre art. La diferència social, «real», extraartística, no és en cap cas garantia de la diferència intracultural, intraartística i estètica: una obra d'art que prové d'una «altra» cultura, classe cultural o situació social, pot resultar ser del tot banal, convencional i estèticament indistingible en el context de la col·lecció. I a l'inrevés: dins d'un mateix medi social, es poden arribar a produir obres d'art d'allò més diferents, separades entre si per una distància estètica insuperable. La pluralitat dels fenòmens artístics no es pot atribuir a la pluralitat dels grups socials que se suposa que representen. Amb aquesta afirmació, però, l'art perd el seu valor de representació.

Les dificultats amb aquestes i altres respostes similars han portat a un cert estat de desconcert en relació amb la

qüestió de quins són els criteris segons els quals es col·leccionen les obres d'art i de com s'origina el seu valor en la nostra cultura. Per tant, sembla natural intentar trobar una sortida d'aquest desconcert tot buscant els criteris de valor per col·leccionar i conservar obres d'art ja no fora de la col·lecció, sinó dins de la col·lecció mateixa i conforme a la lògica immanent al fet de col·leccionar. Així, una obra d'art no es col·lecciona quan ha resultat ser valuosa o important en la realitat exterior en un o altre aspecte, sinó que només es col·lecciona quan satisfà per si sola els criteris interns del fet de col·leccionar. De la mateixa manera que una imatge no reflecteix la realitat exterior sense més ni més, la col·lecció d'art tampoc no reflecteix en la seva totalitat el context social extern, sinó que obeeix la seva pròpia lògica autònoma.

A primer cop d'ull, una proposta com aquesta topa amb la intencionalitat principal de l'evolució artística actual: en realitat, els artistes de la modernitat protesten contra el poder de les col·leccions i els col·leccionistes, i sobretot, contra el poder dels museus, que en els pamflets de les avantguardes artístiques sempre es comparen amb cementiris, on els curadors treballen d'enterramorts. Així doncs, la lluita de la modernitat contra les convencions de l'art mortes, «museístiques» i sobrevingudes històricament, s'entén en el context de l'avantguarda artística com la lluita de la vida contra la mort. En conseqüència, la lògica de la col·lecció es comprèn com la lògica de la mort, com a lògica mortal, i la màxima obligació de qualsevol art viu hauria de ser oposar-s'hi. Un art viu de debò se suposa que s'afirma més enllà de qualsevol convenció museística: s'ha d'entendre com el màxim esforç de la vida per comprendre's a si mateixa. Ara bé, per desgràcia, el que passa és que la vida,

quan no es confronta amb la lògica cultural de la mort, no s'esforça gaire. El que només és viu és estèticament banal. La vida es repeteix contínuament. Només de la mort se'n pot esperar una forma interessant. Si l'avantguarda en efecte s'hagués guiat per pulsions de vida, mai no hauria produït res d'original. Tota producció culturalment significativa neix de la competició amb els morts. Així que, abans de res, cal entendre el productor d'art com un mort, per tal que sigui capaç de produir alguna cosa valuosa per a la col·lecció.

La condició prèvia per a la lluita avantguardista contra la col·lecció museística va ser la convicció que els museus només reconeixerien i col·leccionarien l'art que es comportés d'acord amb els criteris tradicionals de la forma i la qualitat artístiques. El museu es considerava, per tant, una institució que impedia un art lliure i original per mitjà de la seva supremacia cultural. Si bé, en realitat, es comporta a l'inrevés: allà on no es col·lecciona, és sensat continuar fidel a allò antic, seguir la tradició, resistir la tasca destructora del temps. Abans, es creaven noves obres d'art amb l'estil tradicional perquè les obres d'art antigues eren destruïdes una vegada i una altra. Quan allò antic es col·lecciona i es conserva museísticament, aquesta repetició esdevé sobrera i ja no es recompensa acollint-la dins de la col·lecció: a les col·leccions no hi calen repeticions dels mateixos textos o imatges.

A començament del XIX –i sens dubte a finals de segle–, els museus eren estèticament molt heterogenis. Contenien exemples del que era més diferent de l'art europeu, xinès, japonès o egipci. Ja no hi havia una tradició unitària a la qual fos possible ajustar-se, sinó que l'estructura interna de les col·leccions museístiques, en les quals cada època històrica estava

representada per un estil estètic específic i exclusiu seu, reivindicava més aviat la producció de nous estils històrics. La lògica historicista mateixa de les col·leccions museístiques havia exigut un art diferent, innovador i alternatiu per ampliar aquestes col·leccions. L'avantguarda va ser des del començament la resposta a aquesta reivindicació, perquè un art epigonal a imitació de la tradició ja no tenia cap opció d'exigir un lloc propi a les col·leccions museístiques: la conservació de la tradició als museus va fer-lo innecessari. En la mesura que l'avantguarda va voler crear un nou estil històric, va entendre –malgrat la seva retòrica superficial i vitalista– el seu propi present com un passat ja mort i museïtzat que hauria d'ocupar un lloc especial en el museu com a espai de comparacions de tots els temps i tots els estils. L'intent de representar estèticament el present i fins i tot el futur, tal com volien els futuristes, va conduir tanmateix al naixement d'una pluralitat de concepcions d'estil, cap de les quals ja no podia reclamar un dret exclusiu de representació. Per primer cop en la història de la museïtzació, la representació estètica d'una època ja no s'establia a posteriori, sinó que s'inventava lliurement.

Arran d'un prejudici historicista cabdal, es van formar espontàniament i sense reflexió prèvia els estils històrics anteriors premuseístics, de manera que en el museu només s'hi podia reflectir el significat d'aquests estils per representar estèticament allò històric. L'art d'avantguarda, en canvi, es va produir ja d'entrada amb vistes a la seva posició potencial dins de la comparació històrica. En lloc d'esperar una evolució social real per determinar i museïtzar els canvis estètics que va provocar, l'avantguarda va començar a definir la seva activitat artística oposant-se a consciència a l'art del passat, per tal de

marcar així estèticament el present i el futur. La comparació en el museu no arriba en aquest cas després d'una evolució estètica «natural», sinó que precedeix aquesta evolució, la comparació és qui la fa possible en primera instància i qui determina el seu curs. No es compara l'art nou d'origen extramuseístic amb l'art anterior, sinó que la comparació té lloc abans que neixi el nou art, i és el que, de fet, produeix aquest nou art.

L'art d'avantguarda és producte d'aquesta mena de comparació en el museu, i les seves formes són tan variades perquè aquesta comparació es pot fer i interpretar de formes molt diferents. Tanmateix, a posteriori es fa palès que la representació estètica del passat també es va portar a terme en primer lloc com a producte de la comparació en el museu, ja que d'entre la massa de la producció pictòrica passada només es van seleccionar els exemples que podien distingir una època històrica determinada d'una manera estèticament evident. Tot allò redundant i repetitiu es va eliminar quasi automàticament del camp de visió de l'observador.

Així doncs, al museu només es mostren «exemples». Però ¿exemples de què? La minoria «creativa» que subministra aquests exemples s'identifica com a tal pel fet de representar-se a si mateixa de manera nova i diferent al llarg del temps. La majoria de la població, en canvi, queda alliberada d'aquesta obligació, i pot repetir-se. L'art històricament rellevant d'una època és, per tant, representatiu només de la lògica de la representació museística i només pot servir d'exemple d'aquesta lògica, no pas d'exemple de l'època en si, la qual es caracteritza més per les repeticions que no per les innovacions. Això també és aplicable als temps dominats per una ràpida evolució tècnica, social, etc. Un coet o un ordinador es poden representar,

si es vol, amb els mateixos mitjans artístics que un genet sobre un cavall. No hi ha un lligam necessari entre innovació tècnica i innovació estètica.

La innovació artística neix, doncs, ja d'entrada no com a expressió d'una llibertat artística viva que vol donar expressió a l'actualitat social del seu temps, sinó sota aquesta obligació de ser nova i diferent que li imposa la col·lecció. L'artista ha de produir novetat per ser acollit dins de la col·lecció. Aquesta obligació sovint es dissimula amb la retòrica de la llibertat artística, sobretot en la modernitat. El lligam entre llibertat i innovació se sol interpretar en aquest cas d'una manera molt naïf. L'autèntica llibertat de l'artista rauria en el fet de poder produir tant coses noves com velles. Aquesta llibertat, però, no ha existit mai en la modernitat. La repetició d'allò vell es considerava més aviat epigonisme, kitsch o, com es diu avui dia, art de centre comercial, i és així com va ser expulsada del museu.

Justament els grans artistes de l'avantguarda sempre han reivindicat que en l'art tot hauria d'estar permès. Kandinski diu que ha d'estar permesa qualsevol forma si té efectes sobre l'observador. Tatlin afirma que no aspira ni al que és nou ni al que és vell, sinó al que és útil. Duchamp va entendre els seus *ready-mades* com l'abolició definitiva de les fronteres tradicionals de l'art. Però totes aquestes postures han resultat ser impotents contra la prohibició de la repetició. Com a prova que en l'art tot havia esdevingut possible, l'artista avantguardista només podia recórrer a la novetat, a allò encara-no-exposat. Per contra, si l'artista intentava tornar a allò anterior, com per exemple Malèvitx en els darrers anys, de seguida se'l desqualificava per ser un renegat des del punt de vista historicoartístic. L'única disculpa vàlida imaginable en aquest cas era que repetir

el que ja era vell en el context de la innovació avantguardista es pogués interpretar al seu torn com una innovació.

Així doncs, l'art d'avantguarda no es pot considerar en cap cas l'expressió de la llibertat personal d'un artista concret. A més, cada artista d'avantguarda canviava sovint el seu estil per superar altres artistes, així que la qüestió no pot ser aquí «l'autenticitat». L'artista actuava de manera més aviat estratègica i tenia sempre una visió de la situació global per tal de poder situar-se millor ell mateix i el seu art dins d'aquella situació global. Però si el nou art no es pot considerar una expressió autèntica de la individualitat, tampoc no es pot considerar l'expressió del seu temps o de la seva societat. Més aviat és sempre aliè al seu temps i la seva societat, perquè es remet a la col·lecció d'art mort del passat, el coneixement del qual requereix experiència. L'art d'avantguarda és l'art d'una minoria de pensament elitista, ja que neix d'una obligació, una obligació la qual els altres, el gran públic, no es pot sotmetre en absolut. El públic consumeix art; i pot consumir, en efecte, tant el que és vell com el que és nou en la mateixa mesura. Qui vol produir art, per contra, s'ha de sotmetre a unes condicions molt estrictes.

L'espai museístic de la col·lecció és, per tant, ahistòric, malgrat que en ell s'hi representa la història (o precisament per això). No són les formes d'art nascudes en la vida històrica «real» les que es col·leccionen al museu, sinó que l'art produït sota la pressió de la col·lecció es difon, comercialitza i consumeix en la «realitat» extramuseística. Així doncs, podem deslligar el concepte d'innovació del seu vincle amb la linealitat del temps històric; i d'aquesta manera també el deslliguem del seu vincle amb el concepte de progrés. La crítica del progrés o de

les utopies històriques de la modernitat és, en el fons, la crítica a la construcció filosòfica d'un temps lineal. En la mesura que la innovació artística ja no és concebuda en els termes de la linealitat temporal, s'escapa de qualsevol crítica d'aquest tipus. I, de fet, la innovació no es produeix en el temps, sinó en la frontera entre col·lecció i món exterior. Una estatueta xinesa del tercer mil·lenni abans de Crist pot ser igual de nova per a la col·lecció –o també, igual de no nova– que els objectes del present i del futur. Les fronteres de la col·lecció fluctuen constantment i estan obertes a diversos temps i llocs. Algunes innovacions que consisteixen a acollir una cosa dins de la col·lecció –o a eliminar-la de la col·lecció– no formen, per tant, una història lineal, per més que puguin influir en la composició total de la col·lecció i modificar la lògica de les innovacions posteriors. Tanmateix, aquestes modificacions i reestructuracions no es poden linealitzar, perquè sempre redefeixen el seu propi passat i fins i tot n'inventen un de nou.

Ara bé, la innovació no s'ha d'entendre com a creació. L'home no pot crear del no-res; això continua sent un privilegi diví. Per això són tan problemàtiques totes les teories de l'art que volen interpretar la creació artística com una cosa que es produeix des del no-res o com una revelació d'allò ocult. Per a la innovació tot roman sempre lliure, no ocult, accessible. La innovació consisteix a incloure a la col·lecció una cosa que abans no hi era. Aquesta descripció de la innovació remet, per descomptat, abans que res, al procediment del *ready-made* que Duchamp va introduir en l'art i que avui dia continua predominant en la praxi artística. El procediment del *ready-made*, però, no es pot malinterpretar com una tendència artística determinada d'entre una varietat d'altres mètodes. El procediment

del *ready-made* és més aviat només la demostració de com l'art s'ha produït des de sempre.

A més, ni un artista concret ni una institució no tenen dret a decidir què es reconeix com a art i entra a les col·leccions, i què no. El procediment del *ready-made*, que aparentment dona el poder a la subjectivitat de l'artista per decidir què és art, obeeix en realitat a la lògica externa de la col·lecció. Una decisió del tipus: «Aquest objecte és una obra d'art» desplaça la demanda d'innovació, de l'objecte a la decisió en si. L'artista és aleshores aquell que pren decisions estètiques innovadores, amb la qual cosa s'atorga al públic el dret d'elevat a art tot allò que li agrada en el sentit del consum d'imatges. Ara bé, aquest dret continua sense tenir conseqüències per a la lògica de la col·lecció ni, per tant, per a la història de l'art. El creixement de les col·leccions obeeix en exclusiva a la llei de la innovació.

El fet de crear art és idèntic al fet de col·leccionar-lo. El procediment del *ready-made* de Duchamp ha fet palpable aquesta identitat interna entre crear i col·leccionar art pel fet que els *ready-mades* no canvien gens o ben poc amb la seva posada en valor. Així que ja no es pot crear la falsa impressió que aquest canvi, és a dir, la intervenció creativa de l'artista i no la lògica de la col·lecció, és l'autèntic fonament per a la valoració de l'obra d'art. Tot i així, sempre té lloc una intervenció artística creativa d'aquesta mena, i els *ready-mades* de Duchamp no suposen cap excepció real. D'aquí que es planteji la pregunta sobre l'objectiu d'aquesta intervenció artística. Per al consum d'art, que ha de respondre a certes expectatives del públic en relació amb el que l'art és i ha de ser, l'artista intervé amb l'objectiu d'adaptar el seu material a les regles

tradicionals i habituals de la producció artística. En l'art que es crea per a la col·lecció, en canvi, aquesta intervenció creativa serveix per a l'objectiu de depurar l'objecte profà escollit de totes les possibles associacions amb l'art obsolet o, en altres paraules, fer aquest objecte encara més profà del que ja és en la realitat profana.

Avui se sent dir que el que se sol produir és no-art, en lloc d'art; per descomptat, és cert. Amb això, però, no es vol dir que produir no-art sigui facilíssim. Això no funciona com si hi hagués una petita illa d'art envoltada d'un mar de no-art, de manera que a l'artista li bastaria de gosar fer una petita passa per creuar la frontera de l'art reconegut per arribar al no-art. La realitat profana està saturada de productes artístics. El nostre entorn visual sempre s'està modelant artísticament, si bé ho fa en el sentit d'adaptar-se a les expectatives artístiques dominants. A més a més, ja s'han estetitzat i acollit en la col·lecció moltes coses de l'àmbit profà. Al seu torn, això significa que és complicat trobar la novetat potencial en la realitat profana per posar aquesta novetat en el context de la col·lecció. Per això, a l'hora de «posar-la-en-el-context» és per mitjà de la intervenció de l'artista en l'objecte escollit que es remarca i s'evidencia tot el que aquest objecte aporta en contraposició als models existents a la col·lecció. Amb aquesta mena d'intervenció es manifesta tot allò contrastat, diferent, únic, alternatiu, que passa inadvertit en una observació superficial. Així, per exemple, les estilitzacions conscients de les imatges de dements semblen més demencials que les seves pròpies imatges. I en l'art, l'espontaneïtat sembla més espontània, la tècnica, més tècnica, la lletjor, més lletja, el primitivisme, més primitiu, i l'exotisme, més exòtic que en la realitat profana.

Aquí ens les veiem amb un fenomen que es pot definir com una adaptació negativa a les regles tradicionals de l'art. Ens adaptem a aquestes regles trencant-hi. Aquesta operació, de fet, no es diferencia fonamentalment de l'adaptació positiva a les regles de la tradició, en la qual aquestes regles s'observen de la manera més estricta possible. En tots dos casos, es pressuposa el coneixement de les regles, i la referència a aquestes regles juga un paper decisiu en la producció de l'obra. En tots dos casos, el resultat no és la representació de la realitat, sinó una ficció. En un cas és la ficció d'una adaptació positiva en la qual la vida té la mateixa aparença exacta que l'ideal artístic obsolet; en canvi, en l'altre, la vida es presenta i s'estilitza a la inversa, com a no-art, com a gran alternativa, com a allò diferent d'aquest ideal. El no-art avantgardista és igual de fictici que l'art tradicional i també es produeix conforme a unes determinades regles; aquest és el motiu pel qual tots dos poden estar representats en les col·leccions en la mateixa mesura.

La dificultat de l'adaptació negativa, és a dir, de la producció de no-art, de vegades –sobretot en els últims temps– no només s'infravalora, sinó que també se sobrevalora, així que s'afirma una vegada i una altra que ja no es pot trobar res de nou, que ja s'han superat tots els límits i trencat tots els tabús: segons sembla, la col·lecció ja no es diferencia de la realitat profana. Aquesta afirmació, tanmateix, no és certa sense més ni més. Òbviament és veritat que l'art ha acollit moltes coses que abans es consideraven profanes, i també és veritat que la realitat profana adopta cada vegada més un estil i un disseny que segueixen els models del gran art, per tant, la diferència entre les col·leccions valuoses i la realitat profana es va

dissolent de mica en mica. Alhora, però, no es pot oblidar que els objectes de la realitat profana, en el moment que entren en les col·leccions, canvien, per més que «materialment» continuïn sent els mateixos. Aquests objectes es veuen en un altre context i, per tant, també es veuen d'una manera nova i diferent.

El retorn als antics estils historicoartístics establerts des de sempre que es practica en l'anomenat art postmodern no és un senyal de l'esgotament de la novetat. L'artista postmodern es pregunta pels canvis que els estils artístics del passat han experimentat en la realitat profana dels mitjans i de la societat de masses moderna, i estetitza els canvis. Aquesta operació sovint es malinterpreta quan s'opina que l'art postmodern és una mera cita del passat. Aquest retret, però, no està justificat, perquè el que se cita no és l'art del passat en si, sinó més aviat, les massives aparicions profanes d'aquest art en el present, és a dir, els clàssics de l'art que han passat per la trinxadora dels mitjans de comunicació de masses i la recepció massiva. Aquí, l'atenció es desplaça de la novetat de la forma artística a la novetat en la manera de tractar-la socialment, mediàticament, lingüísticament; i aquest desplaçament és del tot legítim.

Existeix, però, una altra raó més profunda perquè dedicar-se al no-art no porti a la desaparició de les fronteres entre art i vida o entre col·lecció i realitat profana. Tal com cada obra d'art concreta de l'art modern sembla molt més profana que la profanitat mateixa, la col·lecció forma en conjunt un espai que és més profà que el món de la vida. L'art actual en especial suggereix la imatge d'una entropia molt avançada. Sembla que sigui arbitrari, poc compromès, pluralista sense límits i, per tant, que ja no institueixi jerarquies. No és sorprenent, doncs,

que justament ara es planteja la pregunta sobre el valor de l'art amb tanta intensitat i que totes les col·leccions existents estiguin amenaçades amb una devaluació total.

Les expectatives tradicionals i encara habituals sobre l'art parteixen del fet que en el sistema de l'art es creen ordres i jerarquies que li donen valor: l'obra d'art és valuosa perquè està per damunt d'altres objectes i hi està per damunt perquè l'art crea ordres jeràrquics que falten a la vida. En aquest sentit, poca cosa ha canviat en la modernitat. En el rebuig de les jerarquies, models i convencions tradicionals s'hi veu l'autoafirmació de la llibertat humana que crea nous valors. L'art nou respon, per tant, a una jerarquia nova, al cim de la qual hi ha el punt zero de la llibertat individual. És just quan l'art no representa la imatge exterior de la vida ni expressa la vida interior de l'artista que se li pot atribuir aquesta funció d'impuls de la vida que Nietzsche en el seu moment va afirmar que era la nova fonamentació de l'art. D'aquesta manera l'art es fa seva una nova crida: ser més viu del que és possible ser a la vida. D'aquí es deriva una nova exigència per a l'art que guia intrínsecament la majoria dels textos moderns sobre teoria de l'art: l'exigència que doni de si el que la vida no pot donar de si. A l'art se li exigeix que projecti una utopia impossible, un desig impossible o que manifesti allò sublim, que assoleixi una intensitat inaudita, que assenyali una presència paradoxal del que és absent, que reveli el sentit últim o la falta última de sentit, que institueixi un ordre absolut o un caos absolut o que desconstrueixi totes les oposicions similars; i que, quan no li sigui possible donar tot això, com a mínim critiqui la institució des de dins de les institucions i reflexioni sobre si mateix amb els propis mitjans.

Però fins i tot quan la subjectivitat artística deixa de ser el centre perquè diverses teories de l'inconscient la desbanquen d'aquesta posició, això no significa que es desmuntin totes les jerarquies. Les teories de l'inconscient també creen les seves pròpies jerarquies: ara al centre hi ha la mera materialitat de l'obra d'art. L'autonomia de l'art, per tant, ja no s'entendrà com una expressió de l'autonomia humana, perquè la persona o l'autor o el subjecte, com sabem, han estat declarats morts. La posició central de l'art l'ocupa més aviat l'obra d'art que manifesta de la manera més consistent la pròpia materialitat més enllà de qualsevol intenció artística. Una obra d'art així no ha de fer palesa, tot sigui dit, la imatge de l'inconscient humà, sinó el seu propi inconscient. El *Quadrat negre* de Malèvitx és un model conegut per als nombrosos intents d'arribar al punt zero de la pintura i revelar l'inconscient de la imatge. És justament quan l'obra d'art es depura de tot el que és humà, massa humà, que assoleix el seu màxim valor.

La sensació de crisi de totes les legitimacions, avui tan difosa, té el seu origen en el fet de dubtar de les teories i de la subjectivitat, així com també de l'inconscient i de la seva força legitimadora. Sembla que l'home actual ja no tingui inconscient, perquè tot és al seu abast i tot li està permès: el «sistema» acapara definitivament l'inconscient. També es col·leccionen obres d'art autònomes, sense referències, que es limiten a revelar la seva materialitat. I quan s'han col·leccionat prou obres així, se'n col·leccionen d'altres. L'inconscient de la imatge es mostra, per tant, com una forma entre moltes altres formes, de la mateixa manera com la manifestació de la lliure voluntat artística sempre s'ha mostrat com una forma entre altres formes.

Si avui dia hi ha res que pugui servir de punt zero de l'art –i, per tant, de punt central–, només ho pot ser el museu mateix, que en l'art de les últimes dècades s'ha reflectit com a *white cube*, com a buidor pura. El museu es pot imaginar com a espai buit sense obres d'art; i en algunes instal·lacions del minimalisme o en Yves Klein, aquesta visió també s'ha manifestat com una realitat visual. És evident que aquesta buidor de l'espai museístic estructura internament les col·leccions museístiques. De fet, el rebuig del model del progrés lineal no significa altra cosa que el fet que l'exposició museística actual s'aplega al voltant d'aquesta buidor. Qualsevol observador de l'evolució actual de l'art s'adonarà que la seva dinàmica resulta del fet que cada moviment en un sentit comporta de manera gairebé immediata un moviment simultani en el sentit contrari: si es produeix en grans quantitats un art ascètic, conceptual, neix el moviment encarat a una pintura colorista, expressionista, etc.

Tots aquests moviments estilístics que recorren en sentits oposats els uns dels altres ja no s'alternen històricament, sinó que es produeixen alhora. Agafats en conjunt, tots aquests moviments donen una suma zero, l'estat d'homeòstasi, una buidor entròpica. Ja no es tracta del concepte de moda, que continua suggerint una linealitat temporal. Es tracta d'una buidor museística, dins la qual la col·lecció, en la mesura que representa tota la paleta de posicions artístiques contraposades, dona zero quan se sumen aquestes posicions, un zero que repeteix el punt zero de l'espai museístic buit. La col·lecció museística és l'articulació del zero enmig d'aquest buit. Cada col·lecció aspira a l'ideal de la representativitat completa. Una representació completa de l'art que inclogui totes les posicions

imaginables produeix, però, en conjunt un punt zero. És just aquest punt zero com a suma i com a centre d'una col·lecció ideal el que dona a l'anomenat sistema de l'art la seva relativa unitat formal, la qual no es pot qüestionar remetent-se a la dependència de l'espai museístic respecte de la realitat política extramuseística: l'art que reflecteix aquesta mena de dependència, quan se suma amb un art que no la reflecteix, dona aquesta mateixa suma zero. Si aquesta suma zero del sistema de l'art no es pensa, l'art esdevé només un subsistema de la totalitat social, tal com passa en la teoria de sistemes de Luhmann: l'art esdevé comunicació, se li atribueix un missatge, que si bé no és un missatge zero, no es pot definir tanmateix sense ambigüitats, de tal manera que el tot assoleix una dimensió confusa per bé que també atractivament mística.

Malgrat la negativa de l'art modern, explícita i reiterada en diversos moments històrics, a complir una funció representativa i a sotmetre's a l'anomenada realitat, inclosa la comunicació, a la majoria encara avui els costa resignar-s'hi: si cal, aquesta negativa mateixa s'interpreta com una expressió de la llibertat, de l'inconscient, de la utopia, etc. Però tal com he mirat de demostrar, la hipòtesi de la llibertat humana per explicar la dinàmica de l'art modern és tan inútil com les teories de l'inconscient. La dinàmica es pot explicar prou bé a partir de la lògica interna de la col·lecció, sense que sigui necessari apel·lar a l'efecte de les forces externes. Les obres d'art no representen cap ordre «real» o «viu». El creixement de la col·lecció obeeix exclusivament a la lògica interna del fet de col·leccionar.

La pregunta sobre el sentit de l'art desemboca en la resposta que no representa cap sentit, en cas que el terme «sentit»

es refereixi a una realitat extracultural i extraartística, a la qual l'art podria o hauria de remetre's. D'altra banda, l'art, sens dubte, viu en estreta complicitat amb la realitat extramuseística, sobretot, amb la realitat política. Tanmateix, aquesta relació més profunda de l'art amb la política es passa per alt quan se l'entén com una qüestió de compromís artísticopolític personal. Perquè un artista individual no té la llibertat de decidir si la seva obra és políticament rellevant o no; ell no disposa dels criteris que li permetrien valorar la rellevància política del seu propi art. Un crític d'art tampoc no disposa de cap criteri per diferenciar entre les obres d'art pel que fa al seu significat i funció polítics. Més aviat és la mateixa col·lecció, la lògica de la qual segueix l'art, la figura determinant d'allò polític.

La política té lloc quan es reuneixen les persones i es defineix el col·lectiu. I les persones s'agrupen exactament de la mateixa manera com es col·leccionen i s'apleguen les obres d'art. És la seva naturalesa de col·lecció el que dona a l'espai social una forma en la qual la política es pot desenvolupar. La col·lecció crea el marc per a l'agrupament o per a allò col·lectiu. La lògica de la col·lecció marca i alhora fa visibles l'espai i el temps en els quals té lloc el que és polític. L'art dona, per tant, una forma concreta al context de l'esdevenir polític en conjunt. Reduir-lo a una influència política concreta dins d'aquest context significa no entendre el seu paper polític molt més profund.

Per explicar el que s'ha dit, voldria remetre'm a almenys tres formes històriques de la col·lecció que ja he esmentat al principi: l'església, el palau i la col·lecció moderna. A l'església i al palau, amb totes les diferències òbvies entre ells, les obres d'art es presenten amb una rigorosa jerarquització. El significat

de cada obra d'art individual ve determinat pel seu lloc en aquesta jerarquia. D'aquesta manera jeràrquica s'estructura també l'agrupament de les persones. I es pot afirmar que cada obra d'art individual dins d'aquestes col·leccions reproduceix en ella mateixa la seva estructura jeràrquica general: s'estructura igual i es jerarquitzava internament com l'espai de la col·lecció eclesiàstica o aristocràtica presa en conjunt. La condició per a una organització jeràrquica d'aquest estil continua sent, però, que tots els elements d'aquesta organització es puguin substituir per d'altres: un fresc antic o una icona antiga es poden eliminar d'una església sense més ni més, poden ser destruïts i substituïts per noves icones i frescos, sempre que aquestes noves obres d'art transmetin el mateix sentit religiós i es trobin en el mateix nivell jerarquicoespiritual. El fet que les noves obres d'art puguin ser externament diferents, és a dir, des d'una perspectiva purament estètica, no influeix en la seva posició jeràrquica i, per tant, tampoc en el seu sentit i el seu valor.

La col·lecció moderna, en canvi, es basa en el principi de la conservació d'allò antic, així que imatges que semblen estèticament i formalment diferents no es poden substituir entre si. Al museu modern no li basta que les imatges diferents tinguin un mateix «sentit espiritual» per considerar-les idèntiques i intercanviables. Les diferències externes, estètiques i formals són decisives. I dues obres d'art diferents mai no poden ser del tot idèntiques en la seva forma. Per això també es conserven museísticament les obres d'art antigues: el que conforma la seva identitat no és només el missatge, que també es podria expressar d'una altra forma, sinó sobretot la seva forma, que continua sent irrepetible en totes les seves peculiaritats. La destrucció d'aquesta forma no es pot compensar, per tant,

reformulant-ne el contingut. D'aquesta manera, les formes antigues i noves es reconeixen com a igualment dignes de ser conservades i exposades, per més que el seu missatge sigui tautològic quan es jutja segons els criteris de l'era preestètica.

És així com allò nou troba el seu lloc a la col·lecció, no pas substituint allò antic, sinó al seu costat. D'aquí es deriva la impossibilitat d'estructuració i jerarquització que caracteritza l'espai museístic entròpic de la modernitat. L'espai de la col·lecció, en el qual s'equipara el valor d'allò nou i d'allò antic, perd així el seu caràcter jeràrquic d'abans: es desjerarquitza, neutralitza, desconstrueix, homogeneïtza i esdevé, en conseqüència, inqualificable i indescriptible. L'obra d'art moderna reflecteix a més aquest nou espai de la col·lecció en ella mateixa, tal com abans ho feien l'art de palau o l'eclesiàstic. L'obra d'art moderna cada vegada està més descentrada, desjerarquitzada, desconstruïda, neutralitzada en si mateixa. L'art modern, de fet, intenta una vegada i una altra acollir dins seu l'espai indefinible, neutral, de la col·lecció i, per tant, l'espai que defuig tota representació, i demostrar-lo en l'obra d'art individual. Però això mai no s'aconsegueix del tot, perquè cada obra d'art nova té dins d'aquest espai de la col·lecció el seu propi lloc que ja no pot reflectir dins seu. El veritable espai de l'art modern és l'espai de la col·lecció, és a dir, l'espai entre les obres d'art i no dins d'aquestes obres d'art.

En conseqüència, es perfila també una manera política i moderna d'aplegar. En la modernitat, la persona s'entén sobretot des de punts de vista estètics: dues persones es consideren diferents quan tenen aparences diferents; encara que pensin el mateix, que compleixin la mateixa funció social, que tinguin el mateix estatus econòmic, etc. No és casual que la descripció

externa de les persones en les democràcies modernes tingui un paper tan important: pensem en les fotos i les descripcions de l'aspecte extern, com ara el color de la pell o dels ulls, en els documents d'identitat. En la mesura que cada persona és vista com una forma pura, és a dir, com a estètica pura, és a dir, com a obra d'art, la persona escapa de la substitució (d'aquí ve la por de la clonació humana que suposa l'autèntica amenaça per a la manera moderna d'entendre la persona i que, des de la invenció de l'art pop, es combat en l'àmbit simbòlic amb la museïtzació de la reproducció).

Així, la humanitat, vista amb la mirada educada museísticament, emergeix com una col·lecció de formes humanes diverses que s'han d'aplegar i representar en les institucions polítiques democràtiques. Tanmateix, la representació democràtica també es viu com a deficient i provisional, perquè oculta les nombroses diferències estètiques entre els individus: tota representació, inclosa la democràtica, construeix un sentit que permet interpretar les diverses formes humanes des del contingut, és a dir, com a idèntiques. En tota societat, només hi ha un nombre relativament petit de partits polítics o grups d'interès. Cap sistema polític, inclòs el democràtic, no pot representar una persona que només pinta triangles o rectangles, ni una persona que faci escultures amb greix. L'artista modern produeix una forma que no té cap sentit que es pugui representar de cap manera. L'artista eixampla així l'espai de la col·lecció humana més enllà de qualsevol possibilitat de representació política.

L'espai social de la democràcia està organitzat com l'espai museístic d'una col·lecció. Però l'espai d'una col·lecció moderna d'art, amb la seva neutralitat, desconstrucció i entropia,

és molt més radical i gran que l'espai de la representació política, el qual tant abans com ara està muntat d'una manera força limitada i jeràrquica. Aquell que surt del museu per entrar en política, només busca, doncs, més comoditat i claredat. La radicalitat de l'espai de l'art s'hauria d'interpretar com un desafiament a la política perquè s'acosti més a aquest espai. A més a més, en l'art, la forma humana mateixa és només una forma entre moltes altres. La col·lecció de formes humanes que constitueix la humanitat moderna és només una part de la quantitat molt més gran de formes inhumanes o sobrehumanes, amb les quals el museu modern també estableix una relació democràtica d'equivalència. Tal com abans, per exemple, a l'edat mitjana, les jerarquies humanes s'inscrivien en les jerarquies còsmiques i celestials i treien d'aquí la seva legitimació, ara la igualtat democràtica de la humanitat s'inscriu en la suma zero de totes les formes museísticament representades. El museu modern ofereix així tant la legitimació de l'ordre polític democràtic imperant com també la possibilitat de criticar-lo; de la mateixa manera que abans l'Església legitimava l'ordre jeràrquic del poder mundial i també el qüestionava.

La definició més breu de l'espai de la col·lecció moderna, com també del seu poder polític modern, seria, doncs: és l'espai de l'entropia. Aquesta entropia de la col·lecció es produeix, però, de manera tan artificial com l'ordre jeràrquic tradicional. El concepte d'entropia sol tenir una connotació negativa perquè es creu que la vida, tal com ja s'ha dit, necessita un ordre i que l'entropia amenaça d'aniquilar tota vida. Però és just aquesta amenaça, és a dir, la presència de la mort enmig de la vida, el que origina la fascinació de l'entropia i de l'espai entropitzat, perquè la col·lecció és tant el lloc de la mort com també el lloc

on s'intenta vèncer la mort. L'església també era un lloc de la mort on la gent se sentia amenaçada per l'ordre superior i on alhora tenia l'esperança de la salvació. Abans, la mort s'entenia com a subsumida dins un ordre jeràrquic superior. Avui, la mort s'entén com una mera dissolució en una infinitud horitzontal, en un espai neutral d'entropia. L'espai de la col·lecció és, per tant, un intent de sobreviure enmig de l'entropia i mitjançant l'entropia; vèncer la mort entròpica a través d'ella mateixa. Aquest somni de supervivència enmig de l'entropia desperta també la fascinació de l'art modern en conjunt. Cada temptativa d'imposar a aquest art un ordre nou suposadament vitalitzador no reïx, perquè una temptativa com aquesta passa per alt el problema real i resulta ser, per tant, ingènua.

L'entropia arriba més endins que totes les oposicions com caos/ordre, èxtasi/normalitat, originalitat/imitació, escriure/parlar, delictes/moralitat, etc., amb les quals operen les teories que volen fixar un contingut determinat per a l'art. A través del procés de col·leccionar, totes aquestes teories es juxtaposen i s'anivellen entròpicament. Diversos moviments contemporanis d'estil i de pensament, que formen una pluralitat irreductible, sembla que es contradiguin i forcin així una lluita o una elecció. Agafada en conjunt, però, aquesta pluralitat forma l'estat d'entropia en el qual es desplega l'espai de la col·lecció. Alhora, garanteix la neutralitat, la indescriptibilitat i la irrepresentabilitat d'aquest espai, que cap obra d'art concreta ni tampoc cap teoria concreta no pot ocupar. El punt zero de no ocupació d'aquesta pluralitat està, per tant, obert a tot en la mateixa mesura; sense lluita ni elecció.

L'espai entròpic de la col·lecció és la més gran i, si es vol, l'única obra d'art de la modernitat. L'organització d'aquest

espai es porta a terme mitjançant la feina col·lectiva d'ampliar i modificar la col·lecció, en la qual participen en la mateixa mesura tant artistes com curadors, col·leccionistes privats, galeristes i crítics. Durant massa temps, l'atenció dels historiadors de l'art s'ha centrat en els resultats individuals dels artistes moderns. Amb això, el paper de l'individu s'ha sobrevalorat en excés. Potser ara és possible adonar-se que justament en la modernitat s'ha fet un treball col·lectiu enorme i que l'heterogeneïtat de cada contribució, al capdavall, ha servit per ampliar l'espai impersonal únic de la col·lecció museística que ha definit i distingit la nostra època en la seva totalitat de la mateixa manera que els espais de les esglésies i els palaus van definir i marcar el passat. En aquest espai s'apleguen diverses formes de vida al voltant del punt zero de la mort, mort que tanmateix aquestes formes porten a dins perquè el resultat del conjunt és una suma zero entròpica. Així, en l'espai de la col·lecció s'hi representen figuradament tant el big bang primigeni d'un desplegament explosiu de totes les formes a partir d'un forat negre de matèria, com l'eventual implosió d'aquestes formes al final dels temps, és a dir, tot el mite cosmològic de la modernitat.