

MANUEL BORJA-VILLEL

El valor de l'art

Tota generació concep la seua època com si aquesta fos l'inici o la culminació d'un procés històric. No obstant això, determinada com està a consumir-se en un present continu, la societat actual sembla no entendre ni de referències pretèrites ni de propostes de futur. A diferència d'altres moments del passat, el nostre temps es defineix a si mateix en termes post-històrics. Parlem de post-modernitat, post-forisme, post-colonialisme o fins i tot post-democràcia. Un món sense ahir ni demà, que no permet l'alteritat o l'antagonisme i on qualsevol desacord queda reduït a una qüestió d'estil o moda. Ens trobem atrapats en l'instant de la transacció comercial, immersos en un miratge en el qual, com descriu Jonathan Crary en el seu llibre *24/7*, s'estableix una falsa equivalència entre allò que és accessible, disponible o utilitzable i el que existeix.¹ Aquesta situació implica necessàriament l'empobriment de les nostres facultats cognitives i afectives.

En el terreny de la cultura, aquesta falta de perspectiva històrica ha anat acompanyada d'un èmfasi en la recepció més que en la producció. Michel Foucault i Ro-

Manuel Borja-Villel (Borriana, la Plana Baixa, 1957) és, des del 2008, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, i ha estat director de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona (1990-1998) i del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, 1998-2008). Llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de València (1980), va completar els seus estudis a la Yale University (1981-1982) i a la City University of New York (1982-1987), on es va doctorar al Departament d'Art de la Graduate School (1989). És un dels gestors institucionals de cultura amb més prestigi internacional a l'Estat espanyol. El llibre *Conversación con Manuel Borja-Villel* de Marcelo Expósito (Ediciones Turpial, 2015), inclou un bon nombre de reflexions sobre la seua trajectòria intel·lectual i la seua tasca en les diferents institucions que ha dirigit o dirigeix.

¹ Jonathan CRARY, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Londres, Verso, 2013, p. 19

land Barthes van diagnosticar la «mort» de l'autor o, millor dit, la seua substitució pel lector/espectador com a factor central del fet artístic. D'acord amb això, es va entendre l'acte creatiu com un treball de recopilació, associació i muntatge d'obres ja existents.² L'art va esdevenir reflexiu, qüestionava la seua pròpia naturalesa i empenyia l'espectador a discriminar constantment el que era art del que no ho era. En els anys vuitanta i al principi dels noranta, els membres de la denominada Pictures Generation (Cindy Sherman, Louise Lawler i uns altres) i també els associats a la crítica institucional (Hans Haacke, Michael Asher o Andrea Fraser) van encarnar d'una manera exemplar aquesta posició. Es van apropiari d'imatges reconeixibles de la història de l'art, van fer ús de les noves fonts de la cultura popular i van idear peces en les quals l'anàlisi de les imatges anava unit al qüestionament de la representació i dels dispositius.

Des de Duchamp, aquest corrent especulatiu ha constituït una de les línies de força de la modernitat. Però, si abans existia una certa distància entre l'àmbit de l'experiència estètica i el de l'activitat econòmica, en l'actualitat aquesta separació no se sustenta perquè el saber i la nostra pròpia subjectivitat ocupen un lloc privilegiat en el sistema de producció de valors. Aquesta és la diferència del món modern respecte al contemporani. La disjuntiva ja no consisteix a saber si una cosa és art, sinó a dilucidar quins aspectes del nostre entorn no ho són. Comprovem que, al llarg dels noranta, l'interès artístic s'ha inclinat cap a pràctiques més processuals i comunitàries. L'obra abandona la seua autonomia i incorpora mecanismes i conceptes que sovint tenen a veure amb l'antropologia, la sociologia o la teràpia. Es tracta de propostes que, en intentar canviar la nostra forma d'entendre la vida, qüestionen les nocions heretades i plantegen noves maneres de relació. No són utòpiques en el sentit literal del terme, ni anhelan l'emancipació d'un subjecte col·lectiu. Manquen d'una finalitat definida per endavant, ja que la comunitat imaginada sempre està per fer, i persisteixen com a document (fotografia, film o text). El treball que durant més de tres anys (1994-1997) va fer Marc Pataut en l'extraradi parisenc, a la zona on es va construir el Grand Stade de France, seria paradigmàtic d'aquesta tendència.

* * *

² Michel FOUCAULT, *Dits et écrits, I: 1954-1975*, París, Éditions Gallimard, 2001, pp. 817-49. Roland BARTHES, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987, pp. 65-71

Segons el cànon modern tot art aspira a la puresa de les especialitats artístiques: la pintura ha de ser pictòrica, l'escultura escultòrica i així successivament. En un repartiment disciplinari dels treballs, cadascun ha d'estar al seu lloc, a la seua classe, ocupat en la funció que li és pròpia. Tanmateix, l'art més recent busca la hibridació de tècniques i mitjans. Incorpora textos, imatges i escenaris, tendeix cap al teatral i la seua manifestació plàstica més estesa és la instal·lació. En ella l'audiència no roman passiva, sinó que ha de navegar-hi, reconstituïnt-la i fent-la seua. S'entén que l'espectador escull aquells aspectes que li interessin i conforma la seua imatge de l'obra, que no ha de coincidir forçosament amb la d'altres espectadors, ni tan sols amb la de l'autor. Tampoc no s'espera que ho contemple tot a la sala d'exposicions, els vídeos o documents poden mirar-se o llegir-se a posteriori, a casa, a l'estudi o al despatx. En l'art post-media no hi ha una experiència artística única, sinó una multiplicitat. Siga col·lectiva o individual, qualsevol interpretació és sempre fragmentària o parcial. La teatralitat contemporània manca de voluntat totalitzadora i és diferent de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

L'art actual és performatiu. Desplega els seus significats quan és «interpretat» pels públics que s'agrupen al seu al voltant. Aquells ja no responen a un patró idèntic i tancat en si mateix, sinó que són el resultat de la trobada i la tensió entre els diversos enunciats i situacions. Això atia les potencialitats de l'individu, permetent que aquest exercesca el domini del seu cos i actes. Amb tot, un dels problemes de l'art contemporani rau en la confusió interessada entre activitat i agència. Mentre que la primera no comporta un canvi radical de la nostra manera de ser i pensar, la segona implica la reinvençió de les relacions, l'aprenentatge constant i la comprensió de la fragilitat de la vida. Durant anys ens hem obstinat que un públic compost d'usuaris compromesos participés diligentment dels nostres programes i exposicions, fins al punt que la idea d'un espectador passiu ens resultava inacceptable. S'ha passat de l'obra i la seua propietat a l'ús o usos de la mateixa. Però, en la societat del cognitariat, l'ús no garanteix l'agència ni evita que aquest es convertesca en un gest buit. Si bé la instal·lació i l'art post-media exigeixen un cert compromís per part de l'audiència, també poden implicar l'espectacularització del fet artístic i el seu conseqüent acatament de la lògica del mercat. Per aquest motiu, com ha assenyalat Rosalind Krauss seguint Walter Benjamin, l'anacrònic,³ que implica mantenir un punt de vista respecte al present, constitueix en aquest context un element de resistència: va contra corrent de la idealització de la novetat i la tècnica.

³ Rosalind KRAUSS, «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 2000, p. 41

És revelador l'interès de l'estètica contemporània per la pedagogia i pel denominat art «útil», això és, un art aplicat que no busca modificar una comunitat des de fora, sinó des de dins, i que funciona com un engranatge de mediació entre els diferents sectors socials. Enfront de la crisi de les institucions i maneres de fer tradicionals i davant el poder gairebé omnímode del mercat i de les indústries de la comunicació, aquesta pràctica oferiria una alternativa: havia de generar formes i usos de difícil absorció, possibilitar, en paraules de Michel de Certeau, la proliferació de creacions anònimes i efímeres i fer que la gent seguís viva i superés la dicotomia establerta entre art culte i cultura popular.⁴

L'art ens ajuda a alterar la nostra percepció del món i a replantejar-nos la nostra jerarquia de valors. Encara que això és substancial en qualsevol època, ho és més encara en un període de crisi sistèmica com el que ens ha tocat viure. Una de les dificultats de l'art actual consisteix en el fet que l'experiència estètica sovint naix cooptada. Per a ser efectiva, avui més que mai, qualsevol acció artística ha de generar àmbits de dissens i afavorir la mobilització de la gent anònima. Un art excessivament útil, promotor de consens, corre el risc de convertir-se en un nou idealisme o en una simple excusa per obrir mercats i, de pas, cancel·lar qualsevol probabilitat de ruptura. El *Homeless Vehicle* (1987-1989) de Krzysztof Wodiczko es va erigir molt ràpid en un referent de l'activisme artístic perquè feia explícita la necessària (in)utilitat de l'art contemporani. Wodiczko no va dissenyar aquest objecte amb la finalitat que fos un producte habitual de la vida quotidiana, tampoc perquè fes possible una societat coneguda per endavant. La visió de centenars de vehicles empesos per persones desnonades, recurrent els carrers de Manhattan, reflectia, per contra, la realitat distòpica d'un món on cada vegada som més estranys a nosaltres mateixos. A pesar que responia d'una manera molt crítica i àcida a les polítiques neoliberals de l'administració Reagan als Estats Units, el *Homeless Vehicle* no era un prototip pensat per a un «món millor», sinó ideat com un instrument per qüestionar i superar la insuportable realitat d'un present que no reconeixem.

L'art té una evident dimensió política. En els últims anys, per exemple, s'han establert vincles molt estrets entre museus i creixement immobiliari, art i capital financer, imatge i poder. Les formes d'organització, estructures i dispositius de les diferents entitats culturals responen, sens dubte, a una determinada ordenació del poder. Ara bé, no hi ha una transmissió directa entre l'estranyament que provoca

⁴ Luce GIARD, «Introduction to Volume 1: History of a Research Project», en *The Practice of Everyday Life*, vol. 2: *Living and Cooking*, ed. Michel de Certeau, Luce Giard i Pierre Mayol, trad. Timothy J. Tomasik, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. XVII

l'art actual i la mobilització social. Quan l'art vol anticipar l'efecte de les seues accions, quan ofereix solucions i respostes en lloc d'incerteses i preguntes, quan es presenta com a èxit i no com a fracàs, es trastoca en una figura retòrica, una forma nova d'estetització. L'equívoc d'un art (no realment) útil resideix en no entendre el fet artístic com un significant enigmàtic, en no reconèixer la materialitat i fins i tot l'opacitat de l'obra d'art, la complexitat i negativitat de la qual serveixen per crear espais de difícil absorció. No passem d'una commoció estètica a la intervenció política. Passem, com diria Jacques Rancière, d'un món sensible a un altre món sensible que defineix altres toleràncies i intoleràncies.⁵

* * *

L'art sempre ha mantingut una relació ambigua amb el poder. Ha estat aquesta mateixa ambigüitat la que li ha permès escapar a la raó utilitària o als diversos tipus d'instrumentalització de què ha estat objecte al llarg de la història. Una pintura religiosa de Caravaggio o un retrat reial de Velázquez tenien una funció pedagògica i de representació. Però també són en si mateixos un significant enigmàtic, un element relacional que afavoreix les derives, provoca la multiplicitat de significats i dificulta i impedeix la seua absorció. De la mateixa manera, encara que al principi les faccions conservadores de la societat burgesa van recelar de les avantguardes artístiques, amb el temps els seus plantejaments transgressors van arribar a ser tolerats. Això sí, sempre que aquests es trobassen circumscrits en uns límits discursius i institucionals molt concrets. El museu era un d'aquests recintes. En separar les obres de la seua realitat històrica i social, constituïa un lloc privilegiat en el qual antagonisme i divergència esdevenien afirmatius a través d'un procés de canonització, estetització i fins i tot inversió dels seus significats. La crítica institucional, que alguns artistes van desplegar en els anys seixanta, es va oposar a tal assimilació, intentant crear fissures i espais de resistència en el mateix sistema.

En les últimes dècades, l'art modern ha estat objecte de tot tipus de pressions, dirigides a la seua transformació en mercaderia i a la consegüent pèrdua del seu caràcter crític i d'anticipació utòpica. Com deia Benjamin Buchloh en un article publicat en *Artforum* fa uns anys, la radicalitat s'ha convertit en el seu oposat, una condició d'entropia estètica universal.⁶ L'edició de 2013 d'*Unlimited*, en la Fira de Basilea, va ser un bon reflex d'aquesta actitud: peces descontextualitzades, vídeos

⁵ Jacques RANCIÈRE, *El espectador emancipado*, Castelló, Ellago Ediciones, 2010, p. 70

⁶ Benjamin H. D. BUCHLOH, «Farewell to an Identity», *Artforum* 51, núm. 4 (desembre 2012), pp. 253-261

de curta durada i una grandiloqüència que recorda a l'*art pompier* de la fi del segle XIX. Una bestiola gegantesca de Lygia Clark, situada a l'entrada del pavelló, era una prova palpable de com l'agudesia d'una artista genial es transformava, en mans d'un mercat sense escrúpols, en una broma de mal gust. L'experiència estètica ja no és solament una activitat alliberadora, una obertura a nous mons, sinó la ratificació d'un statu quo. S'ha assimilada la pràctica artística a la cultura de consum i, a causa de la creixent precarització de la crítica, els paràmetres d'avaluació i distinció s'esvaeixen d'una manera alarmant. El resultat és aquest «tot s'hi val» tan popular en alguns sectors de l'art contemporani. Aquests perceben l'existència d'un judici o proposta discursiva com una agressió a un suposat pluralisme estètic, que és una altra manifestació d'aquest capitalisme avançat que redueix qualsevol expressió estètica a un producte indiferent i intercanviable.

Prop de 700.000 persones van visitar, en amb prou feines uns mesos, l'exposició retrospectiva que el Museu Reina Sofia ha organitzat aquesta primavera sobre l'obra de Salvador Dalí. Moltes d'elles han sofert pacientment cues de fins a dues hores per poder accedir a les sales. Al costat de Picasso, Tradició i Avantguarda i la dedicada a Antonio López, aquesta serà de molt la nostra mostra més popular. Se situa en la línia d'exposicions com les dedicades a Velázquez i Monet, a El Prado, o Hopper al Thyssen, per esmentar només algunes que s'han fet els darrers anys a Madrid. Què fa aquests artistes populars? En què consisteix la seua popularitat? Encara que tot un seguit de factors entren en joc, en el cas de Dalí caldria destacar-ne dos. El primer té a veure amb la implosió d'un mercat artístic que ha convertit l'art modern en un valor de refugi, aconseguint preus que fa unes dècades eren inimaginables. Com és lògic, s'empara la inversió econòmica amb ingents campanyes de comunicació, que mouen la gent a interioritzar l'oferta de l'espectacle com una necessitat. Els autors i les seues obres esdevenen marques de consumpció ràpida. Dalí, igual que Picasso, Miró, Van Gogh, Monet i d'altres, forma part d'un univers imaginari de creadors que coneixem i en els quals ens reconeixem. En segon lloc, Salvador Dalí va ser un precedent de Warhol en la seua percepció del paper central que els mitjans de masses havien adquirit en la societat contemporània. Tots dos van entendre que són les indústries de la comunicació les que determinen les nostres subjectivitats i no van dubtar a utilitzar els seus recursos fins al paroxisme. Si la raó instrumental (la utilització de la raó amb la fi darrera d'obtenir un benefici) va substituir al llarg del segle XIX la raó històrica (la raó com a element d'alliberament), podríem concloure que la raó populista és, en aquests moments, hegemònica. Aquesta es caracteritza pel desig de dirigir la nostra atenció cap al que està desproveït d'interès i presentar-nos com a novetat el que hem vist fins a la societat.

No hi ha dubte que la crisi actual és molt aguda i té un caràcter sistèmic. Però no és la primera, i segurament no serà l'última que haguem de sofrir, ja que és consubstancial a la pròpia dinàmica del capitalisme. Des dels seus inicis, aquest travessa mutacions periòdiques que constitueixen el factor de la seua permanent reinvençió i creixement. La diferència del moment present respecte a altres èpoques rau en el fet que la crisi sembla assentar-se avui en la por i el conformisme, en el que alguns ja anomenen l'estètica de la recessió, que respon al desig irrefrenable d'adaptar-se als temps.⁷ Quan ens sentim deutors d'una estructura determinada, quan es carrega sobre nosaltres el pes de mantenir l'estatu quo, la producció artística esdevé desesperadament mimètica i derivativa. L'adaptació és la lògica de la supervivència, i aquesta és l'enemiga de la autorrealització. Si els artistes es pleguen davant la situació en què es troben, el seu treball esdevé finit, impotent.

La malenconia ens duu a imaginar que si nosaltres ens aturem, la resta del món també ho fa. Tanmateix, recessió no és sinònim de paràlisi. La recessió i l'expansió són vasos comunicants: l'estancament d'una zona sol anar acompanyat de l'expansió d'una altra. D'una manera similar, l'equilibri entre la cultura crítica i el mercat, que ha distingit l'art occidental des dels anys seixanta, s'ha decantat recentment cap a aquest últim. El mercat ha passat de ser la condició material de l'art a ser-ne la condició simbòlica, determinant no solament la nostra percepció del món, sinó a més la nostra jerarquia de valors, confonent de pas l'esfera pública amb la de la publicitat. La seguretat amb què el mercat de l'art i la indústria de la comunicació s'han afirmat al potent món asiàtic ratifica aquesta tendència.

És indiscutible que ens falta molt per superar la crisi. Per a això hem d'alterar els nostres límits i organitzar espais supranacionals que permeten la confrontació amb un mercat que opera en una escala global. Els museus i les institucions culturals, per contra, es mouen en la seua majoria en un àmbit nacional. Aquest segueix sent el terme que defineix a molts de nosaltres i que reflecteix una visió de la identitat canònica i tancada. Avui més que mai és necessari interpel·lar un sistema que ens condemna a la inoperància.

Sabem que el poder no es troba situat fora de la societat, en una instància superior a la mateixa, sinó que se submergeix en l'entramat de les nostres relacions per-

⁷ Yve-Alain BOIS, Hal FOSTER i David JOSELYN, «Recessional Aesthetics?», *October*, núm. 128 (primavera 2009), pp. 121-122, i «Recessional Aesthetics: An Exchange», *October*, núm. 135 (hivern 2011), pp. 93-116

sonals. El fet que aquestes s'hagen cosificat i manquen de sentit té a veure amb un ordenament col·lectiu que, embrutint-nos, ens utilitza. Un món de consumidors s'organitza per impulsos molt similars als de la massa que descrivia Elias Canetti, molt diferent de la multitud que ocupa les places.⁸ En el si de la massa, els individus excitats que la constitueixen no formen un públic pròpiament dit. La massa és una amalgama no reflexiva, composta de subjectivitats a mig fer, de persones sense perfil que es reuneixen al voltant d'un líder, heroi o ídol, i s'identifiquen amb ell. Els seus actes tendeixen a la submissió, no a l'emancipació.⁹ Per aquest motiu no necessita de la veu d'un artista o d'un intel·lectual que qüestione el seu món. Intueix amb claredat el que vol, i no necessita d'un judici exterior que la interpel·le. Tot judici o opinió contrària es perceben sempre com un perill i susciten tot tipus de recels.

L'artista i l'intel·lectual moderns representaven el subjecte lliure, la consciència universal que s'oposava a aquells estaments que estaven al servei de l'Estat o del capital. La seua llibertat procedia de l'autonomia relativa de l'art. En l'actualitat, tanmateix, la pràctica artística es troba cada dia més integrada en un sistema en què el coneixement ja no ens pertany. Se'ns expropia constantment el nostre treball intel·lectual, les nostres pròpies experiències són ara susceptibles de ser transformades en mercaderia. La porositat entre els plantejaments crítics, l'activitat de l'intel·lectual i de l'artista i allò que promouen les indústries de la comunicació és cada dia més intensa, aconseguint en alguns casos cotes de cinisme i perversitat desconegudes fins fa ben poc. Quan la nostra recerca d'anys, realitzada amb diners públics, acaba sent objecte d'especulació en mans privades, ens adonem que, per desgràcia, el nostre treball contribueix a assentar allò que critiquem. Així mateix, quan desitgem generar espais gestionats i finançats al marge de l'Estat, ens entren dubtes de si no estarem participant en la privatització general que defensa el capitalisme avançat, assumint una tasca i unes responsabilitats que l'Estat no vol exercir perquè no es consideren rendibles.

El paper de l'intel·lectual no pot ser ja el de situar-se «una mica en avançada o una mica al marge» per mostrar la veritat a la resta de la humanitat. Es tracta de lluitar contra les formes de poder allí on aquest és simultàniament objecte i instrument: en l'ordre del «saber», de la «veritat», de la «consciència», del «discurs». Com ens recorda Foucault, el poder i el mercat s'organitzen a partir d'una xarxa d'influències i relacions que són globals i totals. Enfront d'aquesta pràctica,

⁸ Elias CANETTI, *Masa y poder*, Madrid, Alianza Editorial, 2010 (ed. orig. 1960)

⁹ Peter SLOTERDIJK, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, València, Pre-Textos, 2005, pp. 13-14

sorgeix la necessitat de respostes fragmentàries i locals. «No hem de totalitzar el que és totalitzat per part del poder, ja que no podríem totalitzar del nostre costat més que restaurant formes representatives de centralisme i de jerarquia».¹⁰ Així doncs, si alguna cosa uneix avui a l'artista, al crític i al curador és la urgència de l'autorreflexivitat i de plantejaments específics. El bufó de Filliou, els jocs del qual s'escapen a la raó instrumental, el poeta malenconiós i irònic de Broodthaers, o l'autor crític de Haacke o Asher són exemples de maneres de fer que trenquen les barreres existents entre el treball de l'intel·lectual, de l'artista o del gestor. Escapen a la lògica totalitzadora del mercat i s'apropen a allò que el mateix Foucault denominava intel·lectual específic. I ho aconsegueixen perquè les seues obres no anhelien produir valor, ni obtenir cap benefici comptable. Tal vegada aquesta siga la gran possibilitat de crear espais de resistència i de llibertat en una societat que ignora allò a què no li troba utilitat, que no serveix.

* * *

La generació d'un nou model cultural ha d'anar acompanyada de canvis institucionals, perquè les institucions són les principals estructures d'invenió social, d'un fer afirmatiu i no limitador. Això és més important en la nostra època perquè en la societat moderna occidental les arts de govern no consisteixen a aplicar mesures repressives, sinó a fer que aquestes s'interioritzen. Amb l'arribada en les últimes dècades del que Luc Boltanski i Ève Chiapello van denominar crítica artística com a forma característica de les relacions laborals, l'individu passa, de forma natural i no forçada, a jugar un paper actiu en la seua pròpia subjecció al domini governamental.¹¹ La crítica artística reclamava una vida autèntica, no alienant, assentada en la creativitat i en la no dependència d'un patró i uns horaris fixos prototípics del fordisme. Però alhora, promovia la subordinació del subjecte a una estructura laboral en la qual és el productor cultural mateix qui afavoreix la seua pròpia precarització. Aquest últim intenta aconseguir una major llibertat i flexibilitat a costa de l'expropiació del seu treball a les mans dels qui posseeixen el capital o les vies legals de desposseïció. O el que és el mateix, a costa de la introducció de la seua pròpia activitat creativa en la lògica del mercat o en formes de domini cultural al servei de projectes d'apropiació de l'espai públic.

¹⁰ Michel FOUCAULT, *Language, Counter-memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, Ithaca, Cornell University Press, 1977, p. 212

¹¹ Luc BOLTANSKI i Ève CHIAPELLO, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002

La defensa de la institució pública es fa avui molt difícil de sostenir. La dicotomia entre públic i privat en què s'ha sustentat l'organització social a l'últim segle i mig ja no funciona. La dimensió creativa que defineix la nostra societat es troba tant en el privat com en el públic, i la diferència entre tots dos es determina d'una manera arbitrària. El públic, com a gestor de la creativitat, no garanteix que aquesta no siga expropiada amb finalitat de lucre. El públic assenyala ara un règim de gestió fundat en la propietat, els béns de la qual són per tant alienables, per més que aquests siguin més o menys accessibles a un grup ampli de població o que siguin administrats per l'Estat.

En aquest context és on es fa necessari el replantejament de la institució des de l'àmbit del comú. Aquest emergeix de la multiplicitat de singularitats que no construeixen una esfera pública estatal, encara que tampoc privada, sinó al marge d'ambdues. Per a això és essencial trencar la dinàmica de franquícies, que tant sembla atreure als responsables dels museus, i pensar més aviat en una espècie d'arxiu del comú, d'una confederació d'institucions que compartesquen les obres que alberguen els seus centres, i, sobretot, participar les experiències i relats que es generen al seu al voltant. Només així podrem dir que posar el jo en plural depèn de la meua implicació al món amb els altres, i no en el meu accés a l'altre. És en aquest lloc, emplaçat entre el jo i l'altre, on es realitza l'esfera del comú. Una esfera que és diferent de la pública. El públic, en el fons, no ens pertany. El públic que ens proporciona l'Estat resideix merament en la gestió econòmica delegada per un tot col·lectiu a la classe política. El comú no és una expansió amplificada de l'individual. El comú és alguna cosa que mai es duu a terme. El comú només es desenvolupa a través de l'altre i per l'altre, a la seu comuna, en el ser compartit, per utilitzar els termes de Maurice Blanchot.¹²

Si el gran objectiu de les indústries culturals i fins i tot de les institucions artístiques, és la cerca del *fora*, de la innovació, i d'allò que emergeix per onsevilla amb la finalitat de domesticar-ho o convertir-ho en mercaderia, la nova esfera institucional hauria de tenir una dimensió oberta, explícitament política. Recollir aquesta multiplicitat i alhora protegir els seus interessos i afavorir les excedències ètiques, polítiques i creatives que antagonitzen en un espai compartit. És molt important la cerca de formes legals adequades a l'estructura de la xarxa com a forma de producció i la promoció del comú enfront de la indústria. Hem d'aconseguir que les institucions retornen a la societat el que capturen d'aquesta i que no es produeca

| ¹² Maurice BLANCHOT, *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros, 2002

el segrest del comú a través de les individualitats que constitueixen aquest magma.

Des del Museu Reina Sofia estem desenvolupant diverses línies que busquen precisament la transformació del Museu en un museu del comú:

1) La *col·lecció*. No construeix una història compacta i excloent, encara que tampoc no és el calaix de sastre del multiculturalisme. Pensem en una col·lecció en la qual s'estableixen múltiples formes de relació que qüestionen les nostres estructures mentals i jerarquies establertes. Propugnem una identitat relacional que no és única ni atàvica, sinó d'arrel múltiple. Aquesta situació determina l'obertura a l'altre i planteja la presència d'altres cultures i maneres de fer en les nostres pròpies pràctiques, sense por a un hipotètic perill de dissolució. Per descomptat, no es pot entendre la poètica de la relació, sense tenir en compte la noció de lloc. La dependència centre-perifèria deixa de tenir sentit, i no es produeix, com ha passat tantes vegades al nostre país, una reivindicació del centre a partir de la perifèria. La relació no va del particular al general, o a l'inrevès, sinó del local a la totalitat-món, que no és una realitat universal i homogènia, sinó plural. L'art hi busca simultàniament l'absolut i el seu oposat, és a dir, l'escriptura i l'oralitat.

2) Treballem en la creació d'un *arxiu del comú*. Una espècie d'arxiu d'arxius. Som conscients que l'arxiu s'ha convertit en un lloc recurrent en la pràctica artística contemporània, una figura retòrica que serveix per agrupar les temptatives més disperses, caracteritzades sovint pel simple apilament d'una documentació irregular. Seguint Derrida ens podríem preguntar si per ventura l'arxiu no implica un cert perill de saturació de la memòria i fins i tot la negació del relat. No obstant això, per a l'arxiu del comú, el relat o relats que els seus membres originen són tan importants com el mateix document. No es manifesta una voluntat fetitxista de preservar-ho i conservar-ho tot, sinó només allò que els membres de la comunitat consideren pertinent o forma part de les seues accions. Derrida ens explica que l'arxiu és alhora un *topos*, un lloc i un *nomos*, la llei que ho organitza.¹³ En l'arxiu del comú aquesta llei és compartida, no instituïda, sinó instituent. No respon a una genealogia del poder, ni ordena jeràrquicament els sabers de la societat. La seua funció va més enllà de la catalogació de dades i obres i la seua posada a la disposició de la comunitat. Es comparteixen les opinions, comentaris i judicis dels seus usuaris, però també les normes que ordenen aquestes opinions.

¹³ Jacques DERRIDA, trad. Eric Prenowitz, «Archive Fever: A Freudian Impression», *Diacritics*, 25, núm. 2 (estiu 1995), pp. 9-63

L'arxiu del comú comporta la ruptura amb la noció del museu com a propietari únic d'una col·lecció patrimonial, substituint-la per la de custodi de béns que ens pertanyen a tots, i afavoreix la creació d'un saber compartit. La fabricació de la memòria és social, es configura a partir de l'experiència de recordar junts. Un període d'amnèsia general com el nostre, que sembla haver substituït una època en què la història era omnipresent (la dels deliris nacionals i imperials), necessita més que mai del record productiu. És important que aquestes històries es multipliquen i circulen el màxim possible. Si el sistema econòmic de la nostra societat es basa en l'escassetat, la qual cosa permet que els objectes d'art aconseguixin uns valors desorbitats, l'arxiu del comú s'assenta en l'excés, en una ordenació que escapa al criteri comptable. En aquest cas, el que rep les històries és sens dubte més ric, però el que les cedeix (narra) no és més pobre.

3) Finalment, des del Museu Reina Sofia s'està organitzant una xarxa heterogènia de treball amb col·lectius, moviments socials, universitats, etc., que qüestionen el museu i que generen àmbits de negociació no merament representatius. Aquest espai es produeix des del reconeixement d'aquests altres agents —al marge del seu grau de complexitat institucional— com a interlocutors vàlids, com a parells, a l'hora de definir els objectius i administrar els recursos. D'altra banda, és primordial deixar de costat les nocions convencionals i apriorístiques de legitimitat, ningú no pot atribuir-se més legitimitat que l'altre, així com l'ús de la cultura per justificar finalitats alienes a aquest procés obert de construcció del comú. Tot això comporta, sens dubte, el replantejament de l'autoritat i del paper exemplar del museu, per dotar aquesta recerca col·lectiva de maneres no autoritàries i no verticals d'acció cultural. Facilitar plataformes de visibilitat i de debat públic. ◀