

2015
L'art del futur

Oriol Fontdevila
FUNDACIÓ JOAN MIRÓ

Versió original del text *L'art del futur*. Una versió reduïda del mateix figura com a introducció al [catàleg d'Arqueologia preventiva](#). Fundació Joan Miró.
Barcelona, 2015

“Pensar històricament implica situar-se un mateix en l'espai i el temps. I una ubicació és un itinerari abans que un espai amb fronteres: una sèrie d'encontres i de traduccions.”

James Clifford, 1997

I.

“L'obra d'art més excel·lent que hagi pogut tenir lloc en tot el cosmos”. El 17 de setembre de 2001 es va iniciar el declivi de Karlheinz Stockhausen, quan el compositor alemany es va referir amb aquestes paraules als atacs al World Trade Center en una roda de premsa. El festival de quatre dies que Hamburg dedicava a la seva obra es va cancel·lar immediatament; la seva filla Mariella, pianista, va declarar que no tornaria a tocar públicament amb el cognom del seu pare; Anthony Tommasini, responsable de la crítica musical al The New York Times, va considerar a Stockhausen un psicòpata i va recomanar confinar-lo a una clínica psiquiàtrica; mentre que aquest, pràcticament orfe de còmplices, va veure com la seva carrera davallava i ja no tornaria a remuntar mai més, fins a la seva mort, ocorreguda l'any 2007. (1)

Damien Hirst també va felicitar als terroristes en el primer aniversari dels atacs, per haver aconseguit “una autèntica obra d'art”, impactant i “visualment fulgurant”. El més famós dels provocadors del Young British Art, tot i que no tingué la mateixa sort que Stockhausen, també es veié obligat a demanar disculpes públicament al cap d'una setmana. (2) En qualsevol cas, la reprimenda que ha acompanyat ambdues declaracions no deixa de fer pensar en l'abisme que separa l'actualitat del clima que havia inspirat el sorgiment de l'art d'avantguarda, poc més d'un segle abans, quan artistes i poetes es podien extasiar amb el plaer estètic de la destrucció i manifestar públicament el seu gust per la catàstrofe.

És conegut el caràcter pintoresc que va prendre el París en runes que va resultar de l'assalt a la Comuna l'any 1871. Sir William Erskine, un científic anglès de l'època, va acudir a admirar-les i va exclamar a un seu amic: “La gent de la Comuna són terriblement insolents... però quins bons artistes! No eren conscients de les seves obres!”. (3) Alguns anys després l'escriptor Joris-Karl Huysmans també adulava els vestigis del Palais d'Orsay i proposava estendre l'acció destructora a una mitja dotzena més d'edificis de la ciutat: “el foc és un artista essencial del nostre temps, i l'arquitectura d'aquest segle, tan lamentable en éstat cru, es trona imponent, gairebé esplèndida, una vegada cuita” (4)

Friedrich Nietzsche va ser l'encarregat de traduir l'encuny romàntic de visions com aquestes al programa modern que en aquells moments emergia. A la *II Intempestiva* (1884) el filòsof alemany arremeté en contra l'impuls historicista i conservacionista de la seva època, i va declarar, en canvi, l'oblit com una “força plàstica”, que és necessària a fi que el passat no es converteixi en un “sepultador del present”. El present no ha de venerar la història, sinó que ha de mantenir la capacitat per *fer-la*, i això requereix d'una certa acció destructora constant envers el passat. La iconoclàstia, per tant, no sols era una possibilitat de gaudi estètic, sinó que per aquest filòsof esdevenia un instrument clau per radicalitzar la idea de progrés; mentre que la memòria, no solament es mostrava insuficient a l'hora de generar-lo, sinó que, en realitat, es prefigurava com al seu obstacle.

“Un cotxe de carreres... és més bell que la Victòria de Salmotràcia”. Les paraules de Marinetti en el primer manifest futurista (1909) s'acompanyaven d'una referència encara més explícita a l'anorreament de la tradició, quan a continuació proposava alliberar a Itàlia del seu “càncer de professors, arqueòlegs, guies turístics, antiquaris”, així com demolir els museus i biblioteques. Kaisimir Malevich també va considerar, en una carta de l'any 1919, que un pilot d'avió no necessitava tenir “ni a Rubens, ni a la piràmide de Kéops, ni a la lasciva Venus a la cima del coneixement” i manifestava, en canvi, el seu desig per tal que “cremin totes les èpoques precedents, com un cadàver” (5)

Malevich va oferir la possibilitat de disposar la pols que resulti de la devastació de la història en un “prestatge per medicaments”. Potser això s'hagi d'entendre com una concessió per als conservacionistes; però, en tot cas, cap d'aquests artistes ni cap dels que es van afiliar als moviments d'avantguarda de les primeres dècades de segle XX, ha hagut de demanar públicament disculpes per les seves paraules. Contràriament, defensar les seves conviccions per mitjà de posicions bel·ligerants estava en consonància amb la concepció revolucionària que tenien del progrés artístic, polític i social; mentre que haver-les sostingut obstinadament probablement hagi estat quelcom indissociable del valor que han adquirit les seves obres.

Ara bé, Nova York, al començament del nou mil·lenni, es trobava pràcticament en l'extrem oposat. Rudolph Giuliani, aleshores el seu alcalde, va manifestar la necessitat de convertir la Zona Zero en un memorial per a les víctimes mentre encara fumejaven les runes de l'atac. Enmig de la devastació, el present es replegava immediatament sobre el passat i la qüestió sobre com conservar la memòria emergia com un dels primers debats. No en va Hal Foster ha considerat que, amb els atacs, el World Trade Center hauria esdevingut el *World Trauma Center*; mentre que Andreas Huyssen ha interpretat aquesta disposició apressada a la memòria com un símptoma exacerbat de la incapacitat que actualment mostren les societats occidentals per imaginar futurs alternatius (6)

Mentre que per una banda es condemnava la reverberació com a futurisme desmillorat va fer en Stockhausen, per l'altra la memòria es manifestava plena de vitalitat, esdevenint el trauma de 11-S un recurs que Estats Units ha sabut explotar amb mestratge. En relació amb la indústria cultural, l'alcalde va subratllar que la construcció d'un monument commemoratiu podia compensar algunes de les pèrdues comercials del World Trade Center si es convertia en un indret turístic de visita obligatòria; així com l'economista Diane Cardwell va observar que, mentre que unes noves oficines podien tenir lloc a tantes altres ubicacions, la construcció d'un monument en aquella àrea reportaria un desenvolupament econòmic de primer ordre (7)

Pel que fa a la política nacional, el trauma va permetre activar una cultura de la por i el control i revifar el sentiment nacionalista, mentre que, en la política internacional, els atacs també van servir per justificar una creuada contra el terrorisme que arengaria pràcticament tot Occident a una guerra contra l'Afganistan, primer, i contra l'Iraq, poc més tard. En relació amb l'impacte que els atacs tingueren a escala planetària, Enzo Traverso ha analitzat com fins i tot la memòria de l'Holocaust també va esdevenir un instrument que es va posar al servei d'aquestes guerres: uns anys més tard, el gener de 2005, la

commemoració del seixantè aniversari de l'alliberació del camp d'Auschwitz va comptar amb l'assistència de quaranta-quatre caps d'Estat d'arreu del món, entre els quals, a primera fila es trobaven els arquitectes de la guerra contra Iraq. En paraules de l'historiador, aquesta presència desvelava aleshores “una intenció apologetica” considerablement “grossera”: “el record de les víctimes [de l'Holocaust] –semblava que diguessin [els caps d'Estat]– és el que ens ha empès a intervenir a l'Iraq; la moral està del nostre costat, la nostra guerra és legítima” (8)

Arran d'aquesta visió, Traverso explica com la memòria de l'Holocaust s'ha convertit en una espècie de “religió civil” dels nostres dies i els discursos de la memòria han pres un aspecte pràcticament teològic. Amb la caiguda del Mur de Berlín de 1989 però sobretot amb la caiguda del World Trade Center de 2001, el canvi de segle s'ha produït, segons l'historiador, sota el signe d'un canvi de paradigma: el pas del “principi d'esperança” al “principi de responsabilitat”. “El ‘principi d'esperança’”, diu Traverso, “va acompanyar els combats i les revoltes del segle passat. El ‘principi de responsabilitat’ s'ha imposat, en canvi, quan el futur ha començat a fer-nos por, quan hem descobert que les revolucions podien engendrar poders totalitaris”. Aquesta situació hauria portat a un eclipsi de les utopies i, “un món sense utopies”, segueix l'historiador, “és un món que inevitablement volca la seva mirada cap al passat” (9)

Traverso qualifica de “presentista” aquest moment en què l'expectativa ha desaparegut i el present hauria quedat pràcticament colonitzat pel passat. Amb aquest concepte, que l'historiador refereix a François Hartog, s'intentaria explicar “la tendència a la historització immediata del present, que reconeixem com un tret de la nostra època” (10) i que el cas de l'11-S hauria portat al límit. En paraules de Hartog, “L'11 de setembre... s'historitza immediatament, és, en sí mateix, la seva pròpia commemoració” (11)

Tanmateix, en contrast amb aquell art d'avantguarda que decidia oblidar el passat a favor d'intensificar els seus vincles amb el futur, veiem com el presentisme emergeix com una formació cultural que discorre en la direcció justament oposada: mentre que és en la memòria on troba les certeses i procedeix a reforçar-hi els vincles, el presentisme també conrea un tipus específic d'oblit, que volca sobre el futur. El presentisme satura el present de passat a mesura que el desconnecta de la possibilitat d'articular horitzons alternatius. I, així, si l'oblit d'avantguarda era el passat, podem plantejar que, pràcticament en simetria, el presentisme el redreça cap al futur.

Al costat d'aquests *oblit d'avantguarda* i *oblit presentista*, Huyssen encara hauria detectat un tercera forma d'oblit. És l'oblit que sorgeix de l'esgotament envers el discurs memorialista que ha esdevingut omnipresent i que, de manera creixent, es mostra com un fruit de la manipulació de la memòria que es genera des dels poders públics, amb uns fins polítics i mercantils precisos. És l'oblit que emergeix, precisament, a redós del presentisme i el malestar que genera el seu oblit cap al futur, si bé, alhora, també és l'oblit que sorgeix quan la condemna generalitzada a Stockhausen demostra que el retorn a un oblit a la manera que el plantejaven les avantguardes ja no és assumible avui en dia. Es tracta, per tant, d'un *oblit per desafecció*, d'un oblit, en les paraules de Huyssen, del “vouloir-ne-pas-savoir” en relació a l'acció de les institucions i la cultura memorial contemporània (12).

Ara bé, arribats en aquest punt, significa això que avui en dia ja no és possible un art que sigui capaç d'imaginar futurs alternatius? Un art que, sense insistir en les posicions desacreditades de l'avantguarda, però sense sucumbir tampoc a la cultura memorial contemporània, sigui capaç de mostrar altres horitzons que encara semblin admissibles? O bé tot el que queda és aquest no voler saber i la desafecció al presentisme?

II.

Arqueologia preventiva és l'aplicació d'una exposició que no ha arribat a existir. El plantejament d'aquesta partiria de la hipòtesi que hi ha una tendència en art contemporani que, interessada per tractar aspectes de la memòria col·lectiva, focalitza l'atenció en qüestions relatives a l'oblit. De manera creixent des del canvi de mil·lenni, un seguit d'artistes de diferent procedència es separen del “deure a recordar” que ha marcat una bona part de l'art de la memòria, per provar de comprendre, en canvi, els mecanismes amb què històricament també es produeix l'oblit. La memòria apareix, en els seus treballs, com un objecte que, si bé rep un tracte analític, no s'hi sucumbeix, ja que aquests s'atansen a les seves zones grises perquè bàsicament en desconfien.

La Fundació Joan Miró va acceptar realitzar la proposta en la conjuntura del Tricentenari. La seva voluntat era la de presentar la iniciativa com una aportació de la institució als actes de la commemoració que ha organitzat l'Ajuntament de Barcelona, si bé, per aquest fi, es va demanar d'acomodar el projecte i que adquirís el format d'un cicle d'exposicions a l'Espai 13. Això és, un cicle d'exposicions individuals basades en la producció de cinc projectes, la realització dels quals s'ha proposat a Oriol Vilanova, Lúa Coderch, Lola Lasurt, Antonio Gagliano i al col·lectiu LaFundició.

El què inicialment s'havia pensat com una exposició col·lectiva que traçaria un recorregut pel tractament que rep l'oblit en l'art contemporani, s'ha convertit, d'aquesta manera, en el què s'ha provat d'articular com una circumstància per a la producció de nous projectes. Enlloc d'aplicar-se una tesi preestablerta o un discurs tancat per part del comissariat, amb el canvi de format s'ha pensat que seria més fructífer convidar als artistes mencionats a consensuar unes coordenades de treball que fossin hàbils per desplegar un conjunt de processos d'investigació a l'entorn de la cultura memorial; un aspecte que, d'entrada, es detectava que forma part del conjunt d'interessos que aquests mateixos despleguen de manera habitual amb el seu treball.

El terme “arqueologia preventiva” semblava útil per apel·lar a la seva posició i, alhora, al procés que amb el cicle se'ls convidava a portar a cap. Tal i com es defineix des de la historiografia, l'arqueologia preventiva és “el conjunt d'accions d'investigació que es porten a terme abans de la realització d'un projecte de planejament urbanístic, d'una nova construcció, d'una reforma, etcètera, el qual sigui susceptible de produir la destrucció irreversible de restes”. (13) El treball preventiu es manté, així, aferrat a l'estrat del present, el qual es recorre a fi de valorar la pertinença d'iniciar una excavació envers els sediments preterits, així com valorar la conservació de les restes que hi romanen.

L'actitud de sospita envers els objectes històrics, així com l'acostament al passat des de la negociació i la parcialitat, coincideix amb la posició que manifesten els artistes que conformen el cicle; alhora que, en el seu treball, també hi ressona una altra accepció que és més habitual del terme “arqueologia” en el camp de l'art contemporani, com és la que va inaugurar Michael Foucault amb *La arqueologia del saber* (1969). En aquest cas, entenent-se l'arqueologia com una pràctica que té lloc a l'arxiu que conforma el coneixement humà, aquesta s'ocuparia de detectar els a priori històrics i les condicions de potencialitat del discurs en un moment històric en particular. La descripció arqueològica es centra, segons Foucault, en definir “no els pensaments, les representacions, les imatges, els temes, les obsessions” que es posen de manifest amb els discursos, sinó que s'encarrega d'examinar les regles que aquests discursos requereixen per emergir i funcionar en un moment determinat. (14)

Amb aquesta noció d'arqueologia, L'Espai 13 també s'ha plantejat com un escenari des del qual investigar les condicions que incideixen en la formació del discurs des d'una perspectiva històrica, si bé, en tant que “preventiva”, aquesta arqueologia s'ha

limitat a recórrer i observar la capa superficial de la memòria. Efectivament, la descripció arqueològica que actualment ofereixen els artistes planteja el presentisme com un a priori que condiona la formació del discurs contemporani, així com del segrest del present per part del temps passat tal i com han suggerit François Hartog i Enzo Traverso. Els artistes ja no recorren a estrats del passat *per se*, sinó que tendeixen a fixar l'atenció en les condicions amb què la història apareix en l'estrat del present, els mitjans que es disposen perquè aquesta hi circuli, així com la seva incidència alhora de consolidar uns discursos i organitzar unes temporalitats.

Arqueologia preventiva acaba per donar lloc, d'aquesta manera, a una espècie d'arqueologia "invertida", la qual tindria per finalitat descriure les memòries que el present anticipa, els relats que, impregnats de temps passat, es projecten com una espècie de futurologia. No ens referim a "l'arqueologia del futur", proposada per Frederic Jameson com a descripció en retrospectiva de les formacions de pensament utòpic, sinó que el què ofereixen aquests artistes possiblement es pot entendre com a complementari: es tracta d'una arqueologia de les formes amb què el passat s'incorpora en el present i determina un futur que, per sí sol, ara mateix ja no serveix de guia. Una arqueologia que podem dir-ne "preventiva" però que, en realitat, també ho és "de la prevenció", d'aquest tret que és tant propi de la nostra època i que porta a una recuperació pràcticament patològica del passat a mode d'advertència, mentre que no arriba a establir com a futur cap altre horitzó que no sigui o bé la catàstrofe o bé la repetició del present. El presentisme, tal i com el defineix Hartog, és, efectivament, una "forma d'història a priori". (15)

Els processos que s'han portat a terme amb el cicle es poden equiparar, també, amb la noció d'*historiografia performativa* tal i com la planteja Andrew Pickering. El paradigma de la performativitat és clarament deutor de l'arqueologia tal i com la proposa Foucault, i es basa en comprendre que el coneixement "no prové d'un posicionament a distància i representacional, sinó que més aviat ho és "de la prevenció", d'aquest tret que és tant propi de la nostra època i que porta a una recuperació pràcticament patològica del passat a mode d'advertència, mentre que no arriba a establir com a futur cap altre horitzó que no sigui o bé la catàstrofe o bé la repetició del present. El presentisme, tal i com el defineix Hartog, és, efectivament, una "forma d'història a priori". (15)

La situació de producció a l'Espai 13 també ha plantejat el treball d'una manera situada, així com articular els resultats de les investigacions amb les convencions dels diferents contextos i els mitjans amb què s'estableixen interaccions. En aquest sentit, *Arqueologia preventiva* ha servit per posar a prova una noció d'investigació basada en la *Actor-Networking-Theory*, que, de tall igualment performatiu, té com un dels seus principis la no transparència dels mitjans. És a dir, els mitjans que faciliten el transport per un context i la interacció amb unes dades determinades estan compromesos en la manera en com aquestes es construeixen. "Els mediadors transformen, tradueixen, distorsionen i modifiquen el significat o els elements que se suposa que han de transportar", diu Bruno Latour i, per tant, "cada desplaçament que es realitza es paga amb transformacions", les quals mai no es poden arribar a anticipar del tot. D'aquesta manera, recórrer "un món fet de concatenacions de mediadors" és assumir que cada un dels vehicles que s'utilitza per a la realització d'un desplaçament "pot convertir-se en una bifurcació, un esdeveniment, l'origen d'una nova traducció". (17)

Consideracions com aquesta es corresponen també amb l'aferrament que *Arqueologia preventiva* ha mantingut a l'estrat del present. La investigació historiogràfica s'ha entès bàsicament com un desplaçament espacial, com una ruta per l'epidermis de la història i, en aquest sentit, Montjuïc, l'entorn de la Fundació Joan Miró, s'ha consensuat amb els artistes com una coordenada útil per situar les recerques. La muntanya no s'ha treballat en cap dels casos des de la perspectiva del *site-specific art*: més que com objecte de representació, Montjuïc s'hauria prefigurat com a una possibilitat per construir punts de vista i situar posicions a partir de les quals desplegar un seguit d'interaccions amb el món. Tal i com ha dit Donna Haraway al respecte del concepte "investigació situada", la dicotomia entre un coneixement universal i el relativisme solament es pot resoldre per mitjà de la perspectiva que proveeixen els coneixements parcials i localitzables, encarnats. Són aquests els que poden facilitar unes "connexions i obertures inesperades" i, per tant, són els que poden prometre així mateix "una visió objectiva". En les seves paraules: "l'única manera de trobar una visió més àmplia és estar en un lloc en particular". (18)

Així mateix, en el marc d'*Arqueologia preventiva*, Montjuïc no s'ha abordat solament en la seva dimensió històrica, sinó que esdeveniments que han tingut lloc a la muntanya s'han intersecat amb la dimensió historiogràfica que també és notable en aquest emplaçament. Amb les investigacions, efectivament, s'ha procedit a descriure alguns elements que conformen el seu paisatge en tant que mitjans que incideixen en la organització del discurs històric a una escala territorial àmplia, tal i com són els museus que la muntanya conté, així com els arxius, els monuments, les recreacions històriques, entre d'altres.

Lúa Coderch ha realitzat una descripció detallada de moments de Montjuïc que han requerit de la tecnologia històrica per construir-se com a memorables. L'artista ha activat una perspectiva en bona part fenomenològica de les experiències de present que s'hi acumulen en diferents capes. Antonio Gagliano, per la seva banda, ha plantejat un seguit de preguntes en clau epistemològica i ha procedit a disseminar la informació que, segons l'artista, la muntanya també condensa, talment com si es tractés d'un "centre d'acumulació d'intel·ligència". Gagliano ha resseguit a contrapèl les xarxes que històricament han servit pel transport de dades fins a Montjuïc, i ha escodrintat en els processos amb què els fets històrics s'acoblen amb unes tecnologies i narratives determinades.

Oriol Vilanova i Lola Lasurt han realitzat, en canvi, uns recorreguts més concentrats sobre casos en particular. Vilanova ha limitat el camp d'acció a dos elements de la muntanya, entre els quals ha articular un joc de reflexos per convertir-los en metonímia de concepcions diferents del temps; en concret, el temps lineal i progressiu de la modernitat i el temps circular i reiteratiu de la postmodernitat. Lasurt, per altra banda, també ha partit de dos elements, si bé per resseguir en aquesta ocasió unes xarxes que, de nou, ultrapassen la muntanya. És així com l'artista ha demostrat que la representació històrica que museus i monuments organitzen com a transcendent esdevé contingent i variable si es ressegueixen els corresponents desplaçaments físics que els símbols sofreixen al llarg de la història. (19)

El Tricentenari es va plantejar també com una possible coordenada amb la que vincular les investigacions. En aquest cas, no es tractava tant d'adaptar-nos temàticament al programa on la Fundació Joan Miró havia encabint *Arqueologia preventiva*, sinó que, una vegada més, s'ha entès que la circumstància d'aquesta commemoració mantindria actiu un paisatge historiogràfic al llarg de la mateixa temporada d'exposicions i que, per tant, podria ser una ocasió per generar espais de diàleg cara a cara.

Coderch ha fet alguna picada d'ull a la qüestió del Tricentenari amb la seva investigació, mentre que el col·lectiu LaFundició ha enginyat el projecte *Espai 14-15*, amb la intenció expressa d'establir un intercanvi continuat entre els artistes del cicle amb sectors historiogràfics i sectors socioculturals diversos. Per mitjà de radicar el projecte a l'espai que el col·lectiu disposa a Bellvitge, el Tricentenari s'ha posat en relació, alhora, amb els preparatius d'una commemoració que veïns i veïnes d'aquest barri organitzen per celebrar-ne el cinquantè aniversari l'any 2015.

La incorporació de Bellvitge50 a *Arqueologia preventiva* ha permès, per tant, comparar dues commemoracions que disposen de discursos, mitjans i escales ben diferents, mentre que ha proporcionat noves connexions per vincular el sector

historiogràfic amb els plantejaments artístics. Al llarg del cicle, d'altres circumstàncies que han facilitat els propòsits transdisciplinars que *Arqueologia preventiva* té de base han estat la col·laboració amb la retrospectiva d'Allan Kaprow a la Fundació Antoni Tàpies i l'organització de l'escola d'estiu *Amnèsia col·lectiva*, de conjunt amb el Tricentenari i l'Ajuntament de Barcelona.

III.

El 17 de setembre de 2013 es va escaure la roda de premsa d'*Arqueologia preventiva*. Va coincidir just amb l'aniversari de la roda de premsa del Festival de Música de Hamburg, on dotze anys abans havia tingut lloc la declaració que va enfonsar a Stockhausen.

"Nosaltres no fem mediació amb públics, en tot cas fem mediació amb les institucions". Francisco Rubio, membre del LaFundició va respondre amb aquestes paraules a un dels crítics d'art que va acudir a la convocatòria, en el moment en que aquest va qüestionar el projecte *Espai 14-15*, tot interpretant-lo com una possible maniobra maldestre per a la captació de públics o bé un gest cap a classes subalternes carregat de paternalisme. Segons va argumentar LaFundició, més que no pas reproduir la institució o bé convertir als profans, el repte de l'*Espai 14-15* és el de desplaçar la Fundació Joan Miró i posar a prova el seu funcionament segons les regles d'un altre context sociocultural. Les seves paraules, però, es van rebre amb consternació, així com també el titular que va aparèixer a la premsa l'endemà mateix: "L'Espai 13 s'amplia a un pis de Bellvitge". (20)

El projecte que ha portat a terme LaFundició ha funcionat com un accelerador dels desplaçaments que han plantejat els diferents artistes del cicle. L'*Espai 14-15* ha estat una oportunitat per demarcar-los del context artístic i connectar-los amb més intensitat a d'altres instàncies socials i historiogràfiques, de tal manera que algunes parts de les investigacions s'han hibridat fins a tal punt que ja no es podrien identificar pràcticament segons les convencions artístiques de partida.

La incorporació d'aquest element a l'escenari d'*Arqueologia preventiva* ha permès intensificar la disseminació, al mateix temps que relativitzar el punt de procedència. Amb l'acció de LaFundició, alguns dels llocs de memòria i commemoracions cap on menen els desplaçaments s'haurien treballat amb la finalitat d'esdevenir uns espais potencials per generar situacions d'emergència; mentre que, al mateix temps, la situació ha posat de manifest com el museu d'art contemporani, pretesament emergent d'entrada, és igualment resistent a ser rellegit com un *lloc de memòria*.

És coneguda la crítica que Brian O'Doherty va proporcionar a finals dels anys setanta al cub blanc, la tipologia museològica on en bona part encara descansa avui el museu d'art contemporani. L'artista va observar com, amb aquest, la modernitat havia trobat l'escenari on fer possible la ficció d'un art autònom i transcendent, al mateix temps que el museu esdevenia un indret on el temps i l'espai quedaven en suspens. El cub blanc feia retrocedir l'arquitectura d'aquest als ulls de l'espectador, així com les condicions institucionals i qualsevol altre vincle social de l'art. A l'epíleg que va escriure l'any 1986, O'Doherty va observar encara com el cub blanc també havia propiciat un "oblit radical" en relació a les innovacions expositives que artistes visionaris havien practicat a principis del segle XX. (21)

Mary Anne Staniszewski va recuperar aquest darrer pensament a finals dels anys noranta, quan va considerar que l'amnèsia a l'entorn de la mediació i el disseny d'exposicions ha estat quelcom generalitzat en la societat occidental. Staniszewski va observar que el MOMA, al mateix temps que ha estat un dels principals artífex en ordenar la història de l'art modern, s'ha mostrat absolutament cec envers a la seva pròpia història. I, així, mentre que la historiadora considera que "allò que s'omet del passat és tant revelador com allò que es registra com a història i circula per la memòria col·lectiva", es pregunta també pel tipus de discursos que aquesta repressió a l'entorn de la història de les exposicions i la mediació haurien propiciat. (22)

Al respecte, Lucy R. Lippard ha manifestat més recentment: "l'amnèsia cultural –imposada no tant per la pèrdua de memòria sinó que a partir d'una estratègia política deliberada– ha estès una cortina sobre una part important del treball comissarial de les darreres quatre dècades". I, així mateix, Hans Ulrich Obrist ha manifestat que aquesta amnèsia "no sols obscureix la nostra comprensió de la història de les exposicions experimentals, sinó que també afecta a la innovació en la pràctica comissarial". (23)

La deconstrucció del mitjà expositiu ha estat una de les estratègies que artistes i comissaris han practicat a redós d'aquests pensaments des del pla de l'exposició. Pel que fa a *Arqueologia preventiva* es pot observar com la majoria d'artistes també han posat en joc aquest mitjà, el qual han relacionat amb aspectes dels respectius desplaçaments. Oriol Vilanova ha fet arribar fins a l'Espai 13 una reverberació de la seva crítica a l'arquitectura moderna del Pavelló Mies van der Rohe, tot ocultant en l'arquitectura de Josep Maria Sert, no el sistema de mediació, sinó que en aquest cas la seva mateixa obra en l'espai d'exposicions. Lúcia Coderch, en canvi, ha posat en relació la seva reflexió a l'entorn de la percepció del present com a experiència temporal deficitària amb el temps que l'espectador podria dedicar a l'exposició. Mentre que Lola Lasurt ha articulat el seu projecte amb la mateixa política de la institució, tot propiciant una tensió entre diferents significats i formes de mediació que coexisteixen a l'entorn de l'obra de Joan Miró. Probablement qui ha practicat amb menys intensitat aquest impuls és Antonio Gagliano, que s'ha basat abans en la deconstrucció dels mitjans de transmissió del discurs científic que no pas dels mitjans que s'identifiquen pròpiament amb la identitat de l'art.

En el cas de l'*Espai 14-15*, els desplaçaments que s'han perpetrat no s'han basat, però, en qüestionar a nivell simbòlic l'espai expositiu. LaFundició basa la seva pràctica en les possibilitats concretes de transformació i, així, més que una deconstrucció, l'*Espai 14-15* ha establert una tensió considerable en relació amb el cub blanc i la seva cultura. Mentre que a l'Espai 13, els projectes d'*Arqueologia preventiva* hi finalitzaven els seus desplaçaments, en bona part estabilitzats i depurats de controvèrsies, amb el trasllat a Bellvitge les propostes retornaven a la intempèrie. L'*Espai 14-15*, a les antípodes del cub blanc, deixava novament els processos a l'emparedat de les mediacions imprevisibles amb l'entorn, que podien sorgir en relació amb la història del barri, el desig dels veïns i veïnes de l'immoble on es troba situat, convidats ocasionals de LaFundició, o bé les necessitats de moviments socials, centres educatius i institucions de perfil heterogeni.

El museu d'art contemporani, en canvi, amb la repressió de la historicitat que bateja en el seu interior, està més preparat per seguir defensant un art de *tabula rasa* com el que va suposar la fi de Stockhausen. Curiosament, si les paraules del compositor van posar en evidència a escala planetària la total inadequació de l'*oblit d'avantguarda* a principis del nou mil·lenni, el sistema de mediació del museu d'art contemporani es demostra que en bona part resta configurat per donar lloc a obres d'art d'aquest mateix caràcter. De tal manera que, efectivament, el què encara genera sobresalts en el reialme del cub blanc és la possibilitat que aquest es mostri contingent en relació amb l'espai i el temps, mal·leable a les mediacions circumstancials, deixar entrar la contingència a les seves sales i departaments, i esdevenir, així, un lloc de memòria disposat a facilitar majorment situacions d'emergència.

IV.

Per recapitular, quin és, doncs, l'art del futur? En quina mesura l'art encara pot pensar futurs alternatius? I, en el cas que sigui així, quins elements necessita?

L'art del futur és un art basat en la historiografia performativa, o bé en la performativitat entesa com a un procés d'interaccions que es desplega en una dimensió temporal. Plantejar futurs és, per tant, experimentar amb les condicions en què es produeix la memòria en relació amb els règims de la temporalitat –els engranatges que articulen passat, present i futur–. Plantejar futurs és introduir canvis en l'ordre dels elements que componen la memòria i generar contraposicions entre les representacions, els discursos, les tecnologies, els instruments amb que es produeix i els mitjans amb que circula, les dades que es seleccionen i les que s'obvien. Des d'una perspectiva performativa, el temps no és irreversible, sinó que conjugable. “Mai no avancem ni retrocedim”, diu Bruno Latour, sinó que “sempre seleccionem activament elements que pertanyen a temps diferents”. I afegeix: “és la selecció la que fa el temps i no el temps la selecció”. (24)

Pel que fa a la capacitat d'imaginar alternatives, hem descobert l'oblit com un element actiu en la definició de les temporalitats. Hem vist com l'oblit del passat és el que permet l'articulació del temps modern, mentre que l'oblit del futur és el que porta al presentisme. L'*oblit performatiu* és el darrer oblit que afegim a la llista: es tracta de l'oblit que, precisament, és conscient de la seva capacitat per construir el temps. És un oblit que es reconeix com a presència, com a conformador de discurs i de memòries específiques. Es tracta, per tant, d'un oblit que, encara que sembli paradoxal, es pot rastrejar, és empíric, historitzable i tan mal·leable, almenys, com ho és el record.

Amb *Arqueologia preventiva* trobem alguns intents per simbolitzar l'oblit com a tal, com són les fotografies nocturnes d'Oriol Vilanova, el contenidor que impedeix l'accés als continguts de Lúa Coderch, els documents en abstracte de Lola Lasurt, o l'*ars memoriae* desbordat alhora que manifestament tolit d'Antonio Gagliano. Des de la performativitat, oblit i record s'equiparen com a elements actius per a la definició del temps. Per tant, en un moment de presentisme, aprofitem per apuntar que recordar l'oblit també hauria de permetre pensar millor el futur.

La qüestió del futur, però, no té tant a veure amb la possibilitat de representar-lo i d'anticipar-lo com, a hores d'ara, d'articular-lo amb la matèria, per mitjà de la mateixa pràctica, i de “retorcer-lo”, per utilitzar l'expressió d'Andrew Pickering. D'aquí, la importància d'activar una *mediació performativa*, la qual no entén l'art com a quelcom autònom ni, alhora, com un titella subjugat a unes interaccions socials específiques. Es tracta d'una mediació que no busca determinar les representacions de la pràctica artística, ni els seus temes ni els discursos, al mateix temps que entén que cal implicar els ancoratges que l'art estableix amb el món per fer-se efectiva l'experimentació i multiplicar-se.

La mediació, en aquest sentit, pren una forma que també podem relacionar amb la “dansa de l'agència”, tal i com la descriu Pickering, (25) en la que l'art i el món es conformen i es determinen mútuament. En la dansa de l'agència, els contorns de la pràctica s'estableixen per mitjà d'una dialèctica entre les resistències que emergeixen amb el procés i els intents d'acomodació a tals resistències; i, així, com més materials, mitjans, significats, convencions i contextos s'arriben a acoblar i a retorcer amb el moviment, més possibilitats hi ha que la pràctica condueixi envers a escenaris imprevisibles.

Reconèixer la temporalitat i la contingència del cub blanc és quelcom indispensable a l'hora d'incorporar el museu d'art contemporani a aquest moviment. El museu s'ha de reconèixer tant com un lloc de memòria com, a nivell espacial, un punt en una xarxa, amb unes sales d'exposicions, col·leccions i departaments que són permeables i que, per tant, també són susceptibles d'articular-se amb la pràctica i desplaçar-se cap a zones que d'entrada no es poden preveure. Contràriament, el museu de la *tabula rasa* encara ànsia prémer el botó del *reset* després de cada trajecte i de cada exposició, a fi de reiniciar-se des de la seva presumpció d'estat inicial que és el cub blanc. D'alguna manera, la atemporalitat del cub blanc manté al museu ancorat al passat, mentre que, tanmateix, després de dècades de l'anomenada crítica institucional, és una llàstima veure com avui en dia encara tants artistes interessats en proporcionar moments d'emergència han de malgastar esforços i basar el seu treball en tractar una resistència que el museu sembla que hagi decidit perllongar *ad infinitum*.

L'art del futur, podem concloure, depèn de la producció de moments d'emergència en la contraposició entre: 1) unes pràctiques artístiques que es basen en experimentar amb la memòria en relació amb la definició de règims de temporalitat; 2) unes mediacions que s'orienten a acoblar contextos, mitjans i discursos a aquest procés, per tal que l'experimentació es pugui conformar amb i multiplicar en el món; i 3) uns museus que es disposen majorment a modelar-se estructuralment de conjunt amb les pràctiques que acullen. L'art del futur no serà possible si el seu procés no s'enreda amb el món i les seves institucions. O, almenys, aquesta ha estat l'aposta d'*Arqueologia preventiva*.

Notes:

1. Tommasini, Anthony (2001): "Music; The Devil Made Him Do It", a: *The New York Times*. Nova York, 30-11-2001. En línia: <http://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html> (consulta: 04-10-2014)
2. "Hirst apologises for calling 9/11 'a work of art'", a: *The Guardian*. London, 19-09-2002. En línia: <http://www.theguardian.com/world/2002/sep/19/september11.usa> (consulta: 04-10-2014)
3. Lee, Daryl (2002): "The ambivalent picturesque of the Paris Commune ruins", a: *Nineteenth-Century Prose*. Vol. 29. N. 2. Pp. 138-161. En línia: <http://www.thefreelibrary.com/The+ambivalent+picturesque+of+the+Paris+Commune+ruins.-a0208109700> (consulta: 04-10-2014)
4. Gamboni, Dario (2014): *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Cátedra. Madrid. pp. 339
5. Gamboni, D. (2014): *Cit.* pp. 342 i 343
6. Huyssen, Andreas (2011): "La cultura de la memoria en punto muerto: los monumentos conmemorativos de Berlín y Nueva York", a: *Modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa, Barcelona. pp. 213 – 224
7. Yúdice, George (2002): *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa, Barcelona. p. 410
8. Traverso, Enzo (2012): *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica de Argentina. Buenos Aires. p. 304
9. Traverso, E. (2012): *Cit.* Pp. 287 – 296. Els conceptes "principi d'esperança" i "principi de responsabilitat" tal i com els planteja Traverso es remeten a: Jonas, Hans (1995): *El principio de responsabilidad. Ensayo para una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona, Herder
10. Hartog, François (2007): *Régimenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México, D. F. pp. 225
11. Hartog, F. (2007): *Cit.* p. 130
12. Huyssen, A. (2011): *Cit.* p. 146
13. Aquesta definició d'arqueologia preventiva és la que apareixia en el moment de començar el cicle d'exposicions al web del MUHBA Museu d'Història de Barcelona.
14. Foucault, Michael (1984): *La arqueología del saber*. Siglo veintiuno editores. México, Madrid, Buenos Aires, Bogotá. p. 233.
15. Hartog, F. (2007): *Cit.* p. 143. La consideració del presentisme com un present preventiu es remet igualment a Hartog, que, al seu torn, relaciona amb les tres actituds que François Edwald ha plantejat que l'actualitat genera enfront a la incertesa i en relació al "paradigma de la responsabilitat": la previsió, la prevenció i la precaució. Hartog, F. (2007): *Op. Cit.* p. 232
16. El concepte "historiografia performativa" es remet a: Pickering, Andrew (1995): *The Mangle of Practice. Time, Agency & Science*. The University of Chicago Press. Chicago and London. pp. 229 – 234. La definició de performativitat la prenem de Karen Barad, que la remet, així mateix, a Pickering: Barad, Karen (2007): *Meeting The Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press. Durham and London. p. 49.
17. Latour, Bruno (2008): *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial, Buenos Aires. pp. 60 – 67, 186 – 193.
18. Haraway, Donna J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer. Madrid. p. 339
19. Al llarg d'aquest text ens referim en diferents ocasions als cinc projectes que s'han produït en el marc d'*Arqueologia preventiva*, si bé en cap dels casos se n'ofereix una descripció exhaustiva. En aquest sentit, "L'art del futur" és un text que s'ha pensat com a introducció del catàleg d'*Arqueologia preventiva*, on s'inclouen també els fulletons, fulls de sala i publicacions que s'han realitzat al llarg del cicle i que proporcionen unes descripcions més acurades dels projectes.
20. Frisach, Montse: "L'Espai 13 s'amplia a un pis de Bellvitge", a: *El Punt Avui*. 18-09-2013. Barcelona. En línia: <http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/5-cultura/19-cultura/678289-lespai-13-samplia-a-un-pis-de-bellvitge.html> (consulta: 04-10-2014)
21. O'Doherty, Brian (1999): *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London. p. 109
22. Staniszewski, Mary Anne (1998): *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Press. Cambridge, London. pp. xxi-xxvi
23. Pel resum a l'entorn de la qüestió del cub blanc en relació a l'amnèsia ha estat útil la següent publicació de Paul O'Neill, de la qual també procedeixen les cites de Lucy R. Lippard i Hans Ulrich Obrist: O'Neill, Paul (2012): *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. The MIT Press. Cambridge, London
24. Latour, Bruno (2007): *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo veintiuno editores. p. 114
25. Pickering, A. (1995): *cit.* pp. 21 – 27.