

Conferència celebrada el 15 de març de 2006, en el marc de les jornades «Visions creuades, visions de canvi. Ciutats i regions d'Europa», que van tenir lloc al CCCB el 15 i el 16 de març de 2006.

## **Què és la «postmodernitat» un quart de segle més tard**

Agnes Heller

Fa uns vint-i-cinc anys la «postmodernitat», juntament amb altres termes emparentats com «postestructuralisme» i «deconstrucció», van entrar en l'escena del món occidental amb un seguici de clarins i trompetes de guerra. Les elits culturals —en els països on encara n'hi havia— van haver de pronunciar-se, a favor o en contra. Alguns dels seus partidaris van donar-los la benvinguda com a última tendència, els seus detractors els recriminaven el seu conservadorisme. Algunes ments sofisticades van lloar-los com un alliberament que finalment posaria fi a la dictadura fèrria de la modernitat tardana, mentre que altres en lamentaven els signes inconfusibles de decadència artística i cultural i la comercialització del mal gust. Tanmateix, encara que uns i altres van adoptar una postura ferma, quan es plantejava la simple pregunta filosòfica «què és?», especialment «què és la postmodernitat?», gairebé tothom donava una resposta diferent. Però la polèmica, les onades de la qual fa ja molt de temps que s'han apaivagat, va continuar amb virulència durant uns anys. Tal com ho veig ara, desplegava una barreja interessant del llenguatge de la modernitat tardana i de la manera d'expressar-se de la postmodernitat en les seves diverses varietats. Els teòrics postmoderns parlaven amb el llenguatge de l'universalisme mobilitzant els contrastos habituals del nou contra el vell, la innovació enfront de l'anquilosament, els progressistes davant els conservadors. La postmodernitat exhibia alhora una heterogeneïtat bigarrada, on cadascú afegia un nou color a la paleta i tothom parlava d'una cosa diferent.

Deixeu-me avançar una de les meves conclusions: la perspectiva postmoderna pot reivindicar almenys una victòria passatgera, encara que només sigui perquè aquest tipus de debats universalistes han desaparegut de l'horitzó de l'àmbit cultural secular. Es poden produir polèmiques incisives al voltant d'una obra o un esdeveniment concret, com un happening, un edifici —o un arquitecte—, una exposició o un museu, una novel·la, un compositor, una performance. En aquests tipus de debats poden entrar en conflicte diverses perspectives, ja siguin purament artístiques o al voltant d'elements polítics o ètics. Però el crit de guerra de les controvèrsies de fa vint-i-cinc anys, com ara «això ja no es pot fer, això està passat de moda, això no és art» gairebé no se senten avui dia. En comptes de l'antic crit de guerra, en practiquem un de més temperat: «això no està bé, està mal fet, és un fracàs, és perillós, avorrit, ridícul».

En altres temps, el 1982, en una conferència que aleshores va tenir un gran ressò, Lyotard va formular la diferència entre la manera premoderna i moderna d'entendre l'art: els premoderns es preguntaven què era la bellesa, els moderns es pregunten què és l'art. Avui es poden plantejar ambdues qüestions, encara que potser no cal plantejar-se'n cap.

En aquesta conferència, Lyotard va intentar en primer lloc descriure l'especificitat de la manera postmoderna de crear i jutjar. Moltes de les coses que ell mateix considerava centrals en les creacions postmodernes van acabar sent marginals. Però va tocar un tema important en insistir que el llenguatge, la mirada o la perspectiva de la postmodernitat eren destotalitzadors. Efectivament, Lyotard va elogiar la tendència a la destotalització, juntament amb el *pathos* extrem i una decisiva pretensió d'universalitat. Segons ell, «caldría declarar la guerra al Tot, hauríem de donar prova de la no-representabilitat, hauríem de defensar la diferència, hauríem de redimir la diferència, redimir l'«honor del Nom».» Bestieses! Potser no és l'honor de l'invisible Déu jueu el que serà redimit en l'art postmodern. A aquesta excel·lent observació, només hi afegiria que tot i que, efectivament, el rebuig de l'holisme és un dels trets

fonamentals de la perspectiva postmoderna, al final, la presentació del Tot continua sent una opció entre moltes altres en les arts postmodernes. L'art postmodern és com una cuina en la qual es poden utilitzar ingredients molt diferents. O per dir-ho filosòficament, podem repetir amb Leibniz que la millor perspectiva es caracteritza per la major quantitat d'heterogeneïtat en l'espai més petit.

Reprenent una qüestió que va assenyalar Lyotard i deixant de banda totes les altres, tant si hi estic o no d'acord, només analitzaré la tendència a la destotalització des d'una perspectiva postmoderna, tot i que sense sentiment ni compromisos entusiastes. Abordaré el tema seguint els passos següents: (1) la destotalització del concepte d'història, (2) la destotalització del concepte de veritat, (3) de les formes de vida, (4) de les arts, i finalment (5) parlaré breument de la concepció postmoderna dels museus. Espero que al final de l'article quedi clara la raó per la qual analitzo la destotalització seguint exactament aquesta seqüència.

Voldria avançar una única idea: la retotalització, que avui es troba, entre altres, en el fonamentalisme, no és altra cosa que una resposta a la destotalització, com a resultat i inversió aparent de la primera. Però la inversió és, en un sentit important, només aparent, perquè aquest holisme de nova casta implica –molt sovint– retotalitzar un fragment.

1. És evident que cal iniciar l'anàlisi amb la destotalització de la comprensió moderna de la història, atès que el desgast de la gran narrativa i la deconstrucció de la metafísica han esdevingut ara com ara un tòpic filosòfic. Podria ser, doncs, que el declivi de la gran narrativa es derivi directament de la destrucció de la metafísica, atès que aquesta va ser l'intent més rellevant fins aleshores de modernitzar la metafísica i alhora temporitzar-la en forma d'història universal. En el pompós debat de fa vint-i-cinc anys això encara no era evident. Els primers «postmoderns» parlaven amb delectació de la fi de la història i el naixement de la «posthistòria». Això es va interpretar sovint com una declaració d'una nova era: hem deixat l'edat moderna i ens hem endinsat en una altra època postmoderna. Aquest idea, de manera comparable amb la declaració de Lyotard, estava profundament arrelada en la tradició del pensament modern que pretenia superar. En efecte, és precisament en l'esperit de la gran narrativa que hem de passar d'una època antiga a una altra de nova i que també necessitem ser capaços de donar una explicació precisa sobre els períodes que hem deixat enrere i descriure, en certa mesura, l'especificitat d'una nova època. Això no és destotalitzar. Només podrem parlar de destotalització quan la idea de canvi de perspectiva se substitueixi per la idea de canvi de període. La gran narrativa no desapareix per haver-nos endinsat en un nou període per superar la modernitat, sinó per haver contemplat la modernitat sota una nova perspectiva. Parafraçant Hegel, la història no ens retornarà una mirada racional pel fet que nosaltres –els postmoderns– aconseguim finalment analitzar-la racionalment, sinó que ens mirarà d'una altra manera perquè analitzem la història o les històries de manera diferent. Podria formular aquesta situació d'una manera una mica més simple.

La interpretació postmoderna de la modernitat ha substituït la interpretació moderna de la modernitat, és a dir, ens veiem d'una manera diferent que abans. I atès que analitzem la modernitat d'una altra manera, l'abordem d'una altra manera, tant pel que fa al contingut com a l'estructura. Ja no la considerem un Tot on qualsevol element està relacionat gairebé orgànicament amb un altre, ni tampoc com un poema èpic, en què la narració acaba amb el matrimoni o la mort. Més aviat veiem la història com un mosaic compost de peces heterogènies de vidres de colors, que, en la majoria dels casos, ni tan sols encaixen les unes amb les altres. Des d'aquesta perspectiva, la modernitat no es pot considerar un període progressiu o regressiu de la història, tot i que en algun aspecte s'hi entrevegi el progrés, en altres s'hi adverteixi la regressió, i encara en altres s'hi percebin tots dos. Precisament per l'heterogeneïtat del món modern hi ha espai per a l'acció, la decisió, l'avaluació. Des d'aquesta perspectiva destotalitzadora de la postmodernitat, el món modern és fràgil i sabem

molt poques coses sobre el seu futur. Aquesta és una altra raó per creure que l'acció, la decisió i l'avaluació podrien marcar la diferència. En la meua formulació –una mica passada de moda– la perspectiva postmoderna és l'autoconsciència de la modernitat.

Tanmateix, en referir-me a la perspectiva postmoderna com a autoconsciència de la modernitat, no he donat una definició de «postmodern». Es com si el fet de confessar que a partir d'un moment determinat entenc la meua vida d'una altra manera fos ja de per si una definició de la meua vida. El símil no és tan forçat com sembla, ja que les generacions no canvien la seua visió de la vida en un moment totalment fortuït. La inversió o la transformació de la mirada que adreçem a la modernitat no és independent de la història, ni tampoc dels traumes històrics i el treball analític dut a terme sobre aquests traumes. L'experiència del nazisme i l'estalinisme, el treball al voltant d'aquestes experiències traumàtiques, i fins i tot els moviments de 1968 van incitar la inversió de la mirada. La gestació d'una posició destotalitzadora ja s'advertia en certes tendències dels fets de 1968. A més, la descomposició de la gran narrativa ha acabat consolidant-se per l'experiència de la creixent globalització, juntament amb altres dos aspectes. Primer, l'espacialitat comença a tenir un paper tan important com la temporalitat en les narratives històriques i l'experiència temporal esdevé una experiència espacial. Segon, gairebé qualsevol poble, grup, ètnia, religió, forma de vida, cultura, vol establir la seua pròpia identitat/diferència dins d'una cultura compartida/moderna. Ja he assenyalat que aquesta tendència cap a la formació d'identitat també pot acabar en totalitarisme i, per tant, en fonamentalisme, perquè és una forma local i no universal. Finalment, he d'afegir que, des d'una visió postmoderna, la mateixa perspectiva postmoderna es veu amb ironia i cert escepticisme. Des d'una perspectiva postmoderna no es pot enunciar amb certesa que, després d'haver superat tots els errors, finalment sabem què és la modernitat.

2. Fa vint-i-cinc anys i en la dècada següent es va acusar els presumptes pensadors postmoderns, incloent-hi Foucault i Derrida, d'haver «relativitzat» la veritat o més aviat el concepte de veritat. L'acusació és absurda, ja que només es pot parlar de «relativització» si abans hom s'ha adscrit a un Absolut, per exemple a un sistema hegelian. Tanmateix, la destotalització del concepte de veritat qüestiona tant el que és relatiu com el que és absolut.

No cal dir que la tendència a destotalitzar la veritat no és una idea recent. S'inicia en l'època de la Il·lustració, quan l'autoritat de la raó es va posar en dubte o almenys es va mantenir dins d'uns límits. Al capdavall, la veritat absoluta –la certesa de la raó– pressuposa una autoritat postrema que la garanteix. Déu ja no podia ser la garantia absoluta, almenys no en el pensament filosòfic dominant. La gran narrativa va substituir Déu en la mesura que presentava la veritat absoluta com una certesa –en contrast amb les primitives certes subjectives– i un resultat de l'evolució històrica. Simultàniament, el concepte holístic de veritat va ser substituït durant el segle XIX pel concepte sectorial de veritat, el «coneixement veritable» en i d'alguna cosa. Aquest nou concepte deixa enrere les pretensions metafísiques, ja que només accepta com a veritat les asseveracions o teories susceptibles de falsificació. Alhora preserva la pretensió de legitimitat del concepte tradicional de veritat, atès que la ciència legítima, autèntica l'única veritat –de moment–. Tot el que és científic, o pretén ser científic, es considera veritat, per definició.

La perspectiva postmoderna pluralitza també el concepte científic de coneixement veritable en la mesura que el destotalitza i el tracta genealògicament. Voldria esmentar tres passes, al meu entendre essencials, en aquesta direcció. En primer lloc, la teoria dels paradigmes elaborada per Kuhn, que ja va introduir la perspectiva de canvi en la comprensió de les teories científiques i les seves certes. En segon lloc, la tàctica de Foucault: la substitució de la qüestió genealògica «com es produeix la veritat?» per la qüestió tradicional «què és la veritat». I en tercer lloc, la deconstrucció practicada per Derrida, que deixa que els textos elaborin la veritat per després esborrar-la. En el pensament de Derrida, totes les

pretensions de certesa es deconstrueixen, tret dels conceptes de veritat i de justícia, perquè són la deconstrucció mateixa.

3. Temps enrere hi havia l'eslògan: «tot val». Aquest eslògan feia que el procés de destotalització s'entengués i alhora es mal interpretés. Qualsevol història és bona si l'acceptem, qualsevol teoria o descripció és veritat si és plausible i si ens serveix per alguna cosa; qualsevol pintura, escriptura, peça musical reuneix les condicions per ser «art», si així ho decidim. Tothom viu com vol. Vista així, la postmodernitat equival a una llibertat negativa, aquest cop no només per a cada individu. No és que jo pugui fer el que vulgui, sinó, a més, que si no trenco o infringeixo cap norma o regla, ningú no em censurarà per viure com vull. D'aquesta interpretació els detractors de la «condició» postmoderna van extreure una conclusió massa simplificada: que l'anomenat món postmodern donarà com a resultat la dissolució de totes les normes i regles socials, morals i artístiques i comportarà el nihilisme més absolut; mentre que els seus defensors van celebrar el final del terror, la tan anhelada llibertat, la fantasia, la consecució de les seves aspiracions i la satisfacció dels seus desigs.

Al cap d'un quart de segle cal admetre que, almenys pel que fa als estils de vida, moltes coses han deixat de censurar-se. És especialment cert pel que fa a la pluralitat de relacions i a les preferències sexuals. Els estils de vida que, d'una banda, havien estat abominats com a antinatural, insans i pecaminosos, i de l'altra, s'havien qualificat de revolucionaris, ara es consideren naturals, són una qüestió rutinària. El matrimoni homosexual és un dret de compensació.

No obstant això, hi ha també una tendència al contrari, on cada cop «valen» menys coses. Un dels exemples més contundents són les limitades possibilitats de desenvolupament professional. Pots ser lesbiana, prendre't seriosament les ensenyances de la Ciència Cristiana, però si vols desenvolupar les teves capacitats i treballar en la feina que desitges, no pots fer el que voldries o el que t'agradaria perquè has de passar-te anys i panys a l'escola i a la universitat, has de maldar per obtenir uns quants títols. Podem tractar les regles i les normes amb ironia però és racional complir-les. Les limitacions són mòbils però no sempre elàstiques.

«Tot val» sembla, doncs, un eslògan buit i potser la fórmula d'una utopia, negativa per a uns i positiva per a altres. De fet, moltes de les coses que havíem desitjat fa vint-i-cinc anys ara són habituals, però moltes altres que aleshores fèiem amb tota llibertat i que ens prometien una recompensa s'han convertit en una carreró sense sortida. Algunes coses valen, altres no.

I tanmateix, també es pot dir que l'eslògan no és tan buit com sembla. «Tot val» no significa necessàriament que tothom pot fer el que vol i sortir-se'n, sinó que tothom pot escollir un estil de vida i reeixir. Hi ha limitacions en qualsevol forma de vida, però són de diferent tipus. Jo accepto aquest tipus de limitació, per exemple obtenir tres títols universitaris; un altre n'accepta d'altres, viure al camp i treballar només de tant en tant. Com en una coneguda pel·lícula, un home prefereix sotmetre's a les limitacions necessàries per convertir-se en un cèlebre pianista; l'altre s'estima més tocar en un pub rural i viure en pau. Ambdós, al capdavall, gaudeixen del que fan. La perspectiva postmoderna permet que la persona que duu un tipus de vida determinat n'entengui una altra que prefereix fer una cosa totalment diferent, sense atribuir-li superioritat moral o social. En efecte, això és possible, tot i que no tothom ho practica.

Però és «obligatori» contenir el judici? És convenient fer-ho? La resposta és senzilla en el cas dels pianistes de talent, però les alternatives solen ser més complicades. Al capdavall, alguns poden preferir consumir drogues, mentre que altres poden viure psicològicament i econòmicament a costa d'algú altre, de qui tenen una dependència emocional o sexual. La pregunta moral no es pot respondre de manera general. Si em demanen que emeti un judici, hi haurà casos en què diré «viu com vulguis, però no ens jutgis a nosaltres i, sobretot, no ens

obliguis a fer el que no volem» i hi haurà altres casos en què exclamaré, com Voltaire, «aixafem l'infame!».

Les grans narratives –tant en les versions «progressistes» com «decadents»– van identificar Il·lustració i modernitat. Les filosofies de «progrés» van prometre que en la modernitat el projecte de la Il·lustració comportaria –per mitjà de conflictes– la victòria final, si bé és cert que per ara és encara un projecte inacabat. Els filòsofs decadents ens van advertir que els poders destructius de la Il·lustració, després d'haver estat desfermats en la modernitat, incrementarien el seu poder destructiu fins a esfondrar la civilització occidental. Des d'una perspectiva postmoderna, la modernitat es veu d'una manera completament diferent. Entre els obertament «postmoderns» també hi ha alguns pensadors –per exemple Zygmund Bauman– que equiparen Il·lustració i modernitat en la seva versió criticocultural. Com molts altres, jo no comparteixo aquesta idea. Al meu entendre, la Il·lustració i la modernitat no són en absolut idèntiques, ni tampoc ho són l'«humanisme» i la Il·lustració. Els sistemes totalitaris com l'Alemanya nazi o la Unió Soviètica estalinista eren absolutament moderns. Bauman hi estaria d'acord i afegiria que Auschwitz i el Gulag són descendents de la Il·lustració. Aquesta idea es podria acceptar només si es creu que el romanticisme és l'única branca legítima de l'arbre de la Il·lustració. Amb tot, encara que és una de les seves branques, hi ha altres branques del mateix arbre que vehiculen un missatge completament diferent, tal com ha presentat Foucault en el seu bell article «What is Enlightenment?». Actualment també es podria apuntar a un nou fenomen històric, el fonamentalisme religiós, que s'oposa obertament a la Il·lustració encara que, sens dubte, és modern. Per resumir: la perspectiva postmoderna és pluralista i hi ha tantes teories com pensadors. Tanmateix, es pot dir amb tota certesa que ha heretat alguna cosa del romanticisme i alguna cosa de la Il·lustració: el sentit de la ironia d'una banda, i la tendència a l'escepticisme de l'altra.

4. Gairebé fa vint-i-cinc anys, la perspectiva postmoderna va ocupar l'escena en forma de «postmodernitat», una nova tendència artística oposada a la modernitat clàssica o «tardana». Es va començar a parlar d'estil postmodern en contrast a «estil modern» en arquitectura i no per casualitat, ja que la Bauhaus d'una banda, i el minimalisme de l'altra, es consideraven el darrer crit en l'arquitectura d'avantguarda. Hi havia edificis construïts en estil «postmodern», és a dir, post-Bauhaus i postminimalista. Els museus, els hotels i altres edificis públics porten marcats al cos els estils extingits que citen textualment, com ara, entre altres, les diverses formes de secessió o fins i tot del feixisme italià. L'arquitectura i l'escultura comencen a fusionar-se, s'utilitzen materials poc habituals, es deixa volar la imaginació. Els moderns van fer escarafalls i van mobilitzar els fidels contra l'eclecticisme i el suposat mal gust, amb poc èxit. Per sort, perquè si imaginéssim una ciutat només poblada d'edificis minimalistes ens moriríem d'horror i avoriment, encara que qualifiquéssim de «sublim» cada edifici per separat. No es pot oblidar que tant per a Adorno com per a Lyotard la modernitat encarna el sublim.

En arquitectura, l'estil postmodern va aplegar immediatament un exèrcit considerable de seguidors també entre els estetes sofisticats. Semblava que la història es repetia: un cop més el vell contra el nou. No lluitaven els edificis, sinó les idees sobre aquests edificis. Aquesta mena de batalles ara pertanyen al passat, perquè es pot projectar un edifici en l'estil que es vulgui; encara més, cada edifici té un estil únic i personal. L'únic criteri estètic és que ens impressioni per la seva bellesa singular, que sigui atractiu i que –segons el plantejament de Libeskind– ens expliqui la seva pròpia història, com el Museu Jueu de Berlín, el Museu Guggenheim de Bilbao o el nou edifici del MoMA a Nova York.

Al principi, els veritables partidaris del postmodern contraposaven la llibertat de les obres i les idees postmodernes amb el terror de la modernitat tardana. Seria impossible negar l'existència d'aquest terror, que practicaven sobretot els crítics d'art, els comissaris

d'exposicions, els galeristes, els promotors de concerts, els estetes i sobretot les nombroses declaracions i manifestos que emetien de tant en tant els ideòlegs de les escoles modernes. Adorno havia exclòs els acords fonamentals de la música, perquè suposadament representaven la reconciliació amb un món alienat; en la pintura, les obres figuratives –com les de Lucien Freud– eren vistes amb desaprovació; en literatura, hi havia tolerància zero per a la història lineal o els personatges identificables. Si tenim en compte totes aquestes restriccions ideològiques, la postmodernitat apareix, de fet, com un alliberament, ja que les antigues restriccions no se substitueixen per unes altres de noves, sinó que s'han suprimit les restriccions de caràcter general. Podem encara creure, com Nietzsche, que és més fàcil, o fins i tot més refinat, ballar amb cadenes, però no es pot dir que les mateixes cadenes siguin bones per a tothom.

Ens podríem preguntar, sens dubte, on acaba la modernitat i on comença la postmodernitat, però no tindria gaire sentit, ja que ni una ni l'altra van començar en un moment determinat. Siguin quines siguin les diferències específiques que se li puguin atribuir, cap no serà útil. Diguem que l'art postmodern és divertit, tal com demostren les obres de Niki de Saint-Phalle, mort recentment. Ara bé, i el surrealisme? No era prou divertit? O és que ja era «postmodern» sense saber-ho? Podríem dir que la instal·lació és un gènere postmodern en ell mateix. I Duchamp o Yves Klein? Van ser postmoderns? On s'inicia la postmodernitat per exemple en el camp de la música? Quan retornen inadvertidament els acords fonamentals? En Messiaen o potser en Part, o només en el postminimalista Glass? Tanmateix, des d'una perspectiva postmoderna no se solen plantejar aquestes preguntes. De fet, no tenen cap importància, com tampoc les seves respostes, precisament perquè no es pensa des del punt de vista de la gran narrativa. Deixeu-me enumerar breument tres aspectes diferents però relacionats d'aquest tipus de pensament.

En primer lloc, la problemàtica de l'historicisme en l'art. Actualment, no solem apreciar l'obra d'art, ja sigui una novel·la, una pintura, una peça musical o un edifici, tant si ens agrada o ens desagrada, segons el moment històric o el lloc geogràfic de la seva creació. Les expressions d'entusiasme –«Fantàstic! I al segle XV! Com es va avançar al seu temps!»– o les observacions crítiques –«En la seva època a París, ja pintaven en estil impressionista, mentre que ell encara...»– ja no estan de moda. Quan un modern, en una visita guiada per un elegant, sofisticat i ben construït castell medieval a Estocolm, s'assabenta que ha estat construït el segle XIX perd interès i fins i tot deixa de visitar-lo. Per a una persona que contempla un edifici o qualsevol obra des d'una perspectiva postmoderna, la bellesa no té res a veure amb la data ni l'autoria. Segurament, el valor monetari té molt a veure amb aquests dos darrers aspectes, sobretot en el cas de la pintura. Els habitants de Budapest ara poden gaudir lliurement de l'eclèctic edifici neogòtic del Parlament, mentre que fa cinquanta anys un ciutadà culte s'hauria avergonyit d'admetre que li agrada. Tots vam aprendre durant els anys trenta que el principi i l'apogeu de la literatura moderna són la novel·la de Proust i l'*Ulisses* de Joyce, respectivament. Però aquest aparellament històric no ens diu gaire cosa avui dia. Per a un lector contemporani, l'*Ulisses* té molt més a veure amb el *Quixot* que amb *A la recerca del temps perdut*, mentre que la novel·la de Proust s'assembla més a Balzac o a Stendhal que a Joyce. I entre nosaltres n'hi ha molts que n'admirem un i no l'altre sense que això escandalitzi els lectors cultes. Tampoc no estem obligats a considerar que Aristòfanes ha estat el més gran escriptor de comèdies, perquè va ser el primer i perquè era grec. Des de la perspectiva postmoderna no hi ha vaques sagrades, ni artistes intocables. Per això la pràctica de la iconoclàstia no té fonament. Ens agraden determinats artistes o obres d'art de la mateixa manera que podrien no agradar-nos, però sense fer-ne cap drama. Alguns crítics culturals ens adverteixen que això és alhora un avantatge i un desavantatge, perquè si no hi ha més *agon* en el món de l'art, les obres artístiques perdran la seva transcendència social. Podria ser veritat, però no necessàriament ho és. La nova generació sap llegir, mirar, escoltar, decidir, apreciar,

valorar d'una manera molt més personal que abans. La pregunta continua sent si aquesta pràctica converteix els judicis en subjectius o contingents o si més aviat serveix com a antídoto contra la tirania de la publicitat i la indústria cultural. Cal afegir que Harold Bloom tenia raó: la manera postmoderna de llegir i pensar no ha destruït l'anomenat cànion occidental, només l'ha obert a altres perspectives.

La destotalització del concepte d'«art» és, al meu entendre, el segon tret característic de la visió postmoderna. El concepte «art» no és, de fet, massa vell, sinó essencialment modern. Un tòpic de la història cultural és que, a l'edat mitjana per exemple, no se li havia ocorregut a ningú integrar en un únic concepte coses tan diferents com la música sagrada o eclesiàstica, la comèdia a la plaça del mercat, la poesia lírica o un castell. L'«art», que engloba totes aquestes disciplines i encara més, és un concepte universalista, producte de la Il·lustració, que es va estendre sobretot pel continent europeu. La llengua anglesa continua distingint avui entre art i literatura, encara que els teòrics de l'art no ho fan.

El concepte tradicional i universalista de l'«art» va ocupar un lloc central en la visió moderna tardana de l'art. El terme va esdevenir problemàtic no per considerar-se natural, com en el segle XIX, sinó precisament perquè ja no es donava per fet. Per això, la pregunta de Lyotard —«què és l'art?»— va esdevenir una qüestió decisiva de la visió moderna, derivada de la seva pretensió que totes les principals tendències i escoles d'art modern com ara l'impressionisme, l'expressionisme, el simbolisme, la secessió, el surrealisme, el dadaisme, el constructivisme, el minimalisme, etc., havien de fer constar la seva presència en qualsevol tipus d'«art», almenys en la pintura, l'escultura, l'arquitectura, la música i tots els gèneres literaris. Tanmateix, les arts són diferents entre sí, i els gèneres dins d'un tipus d'art també són diferents, i es resisteixen vehement a ser inclosos en una mateixa tendència o escola. Si la pressió dels crítics d'art reconeguts és massa aclaparadora, els artistes no poden resistir-se a escriure, pintar o compondre tant com sigui possible seguint la darrera moda ideològicament establerta, o almenys ho intenten. Però sigui com sigui, no hi ha música ni arquitectura surrealista, i tot i que el minimalisme es va introduir per força en la literatura amb cert èxit, es pot vanagloriar d'uns resultats molt minsos en comparació amb els assolits per l'arquitectura i la música. L'exigència oculta o manifesta que les mateixes tendències haurien de presentar-se alhora en tot tipus d'art, una mena de terrorisme ideològic, s'ha esvaït completament amb la postmodernitat. A un videoartista no li interessa saber quins són els estils literaris preferits, si és que n'hi ha cap. Els moderns celebraven l'autonomia de l'art; els postmoderns, l'autonomia de cada obra d'art determinada.

Deixeu-me prestar atenció a la tercera característica de la pràctica postmoderna en l'art i la teoria de l'art. S'ha dit i repetit des de fa anys, de vegades amb abatiment i altres amb fervor, que ja no hi ha avantguarda. De la mateixa manera que, com és natural, no hi ha rereguarda. Aquesta idea recorda molt el canvi en la manera d'entendre la història. Es pot fer tot el que ja s'ha fet en el passat: ha tornat la pintura figurativa, com també el realisme i el naturalisme, però també es pot fer pintura abstracta i el minimalisme té els seus partidaris. Els palimpsests s'han generalitzat. Es pot compondre òpera per portar a escena, simfonies per a orquestra, música electrònica; es pot compondre amb ordinador, etc. En literatura es poden escriure textos, també minimalistes, però ha tornat la novel·la d'estil tradicional amb les seves històries i personatges. La idea que el passat apareix constantment en el present apareix en la posada en escena postmoderna d'obres tradicionals, ja siguin òperes, comèdies o tragèdies. Tot és possible sobre l'escenari, es deixa volar la imaginació sense traves, ara tot val de veritat si funciona.

Encara que no hi hagi avantguarda en el sentit que el que és nou no es considera una promesa ni un «sí» redemptor, sí que hi ha noves formes artístiques. Algunes recuperen gèneres que fa temps que s'havien extingit. Fa anys que hi havia un tipus d'art anomenat «quadres vivents», que ara ha tornat a aparèixer. Els jocs d'ombres o siluetes com a forma

artística –també esmentats per Kant– floreixen de nou. Els videoartistes revitalitzen el meravellós i extingit estil del cinema mut; altres videoartistes evocuen l'esperit de la pintura renaixentista, per exemple Bill Viola. Els primers fotògrafs del segle XIX retrataven els seus models amb vestits d'època. Aquest tipus de fotografia no ha estat de moda durant molt de temps, però ara podem veure-la de nou en les obres de Cindy Sheerman, entre d'altres. Continuen esborrant-se els límits entre diferents formes i gèneres artístics, una tendència que ja es donava en l'època moderna. Així, les arts no han canviat de «període» sinó més aviat s'ha modificat la perspectiva amb què nosaltres contemplem les diferents disciplines i les idees i ideologies que les envolten. Això, en aquest cas, significa simplement que una obra d'art no serà ni millor ni pitjor pel fet d'estar confinada en els límits d'un únic gènere o de fusionar dos o tres gèneres en un.

M'agradaria retornar breument a una de les meves frases anteriors, potser una mica enigmàtica: tot val si funciona. Què vol dir que una obra d'art «funciona»? Que ens commou perquè és «art»? Que l'oient o l'espectador ho percep així? No hi ha una resposta unànime a aquesta pregunta, com tampoc n'hi havia a la pregunta: «per què una cosa és vista o percebuda com a bella?» Però aquest és un problema menor. No em preocupa que no hi hagi una resposta unànime a les preguntes «què fa que una cosa sigui bella?» o «què fa que això o allò siguin una obra d'art?», sinó que, d'alguna manera, aquestes preguntes s'arribin a plantejar. Per què pensem que són rellevants?

Contestaré a una d'aquestes preguntes provisionalment. Per què no podem evitar preguntar-nos si una obra determinada és una obra d'art? La pregunta inclou una intenció oculta, una altra pregunta: «què fa que una obra d'art sigui una obra d'art?» Atès que, a diferència de la pregunta relativa a la bellesa, aquesta és una pregunta moderna, la resposta, si n'hi ha –no la pregunta en ella mateixa, sinó la importància de la pregunta–, ha de buscar-se en la condició humana moderna.

El món modern és un món funcional. En comptes de fer preguntes sobre les «essències», ens fem preguntes sobre les funcions. La pregunta relativa a l'art sorgeix perquè atribuïm una funció específica a les obres d'art, i volem saber si aquella pintura, aquella peça musical o aquell text literari fa o no aquesta funció. Per dir-ho sense embuts: al meu entendre la funció de les obres d'art en la modernitat és proporcionar-nos un significat, donar sentit a les experiències de la nostra vida, il·luminar aquestes experiències, incloses les més doloroses, fer-nos reflexionar, i tot plegat d'una manera sensualment plaent, d'una manera que ens proporcionï plaer. La majoria d'experiències vitals ens proporcionen plaer i dolor –sobretot l'amor–. Però no ens ofereixen alhora el significat d'aquestes experiències, especialment les experiències doloroses. Molts fets i esdeveniments només ens fan sentir plaer sense dolor, com un vestit bonic, un bon sopar, un llibre entretingut, però mai no esperem que compleixin la funció d'atorgar sentit, especialment en relació amb el dolor, el trauma, l'aflicció. També podem dedicar-nos a llegir assaigs o llibres de filosofia, que poden complir aquesta funció, però ho fan sense fer-nos sentir plaer ni alegria.

La principal diferència entre art i entreteniment no és que l'art sigui bo i l'entreteniment no. També hi ha bon i mal entreteniment. La diferència rau en les seves funcions respectives. D'això no es desprèn que el bon art no pugui ser entretingut, perquè sovint ho és, ni tampoc que les obres creades per entretenir mai no atorguin sentit o significat a les nostres experiències. En ambdós casos, ens enfrontem a actes il·locucionaris. Els anuncis de publicitat poden estar ben fets, ser enginyosos i fins i tot bonics, però són actes perlocucionaris. Això també és aplicable als cartells polítics.

L'art dolent és el tipus d'art que no compleix la seva funció, per la seva mala qualitat, el seu diletantisme ben intencionat, la manca de talent que resulta en fracàs. És un error pensar que, com que no esperem que els crítics d'art promoguin una tendència enfront d'una altra, ja no tinguin res a dir. Esperem que donin la seva opinió experta, que inclou el gust

experimentat per saber si una obra està ben feta o és un fracàs, i després situar-la en el centre, promoure els artistes i les obres que, al seu entendre, compleixen la funció d'atorgar sentit en el nivell més alt i alhora delectar els nostres sentits.

5. Un dels eslògans més populars de la teoria de l'art modern afirmava: «enderroqueu i desmantelleu els museus!». Aquests museus indiquen que els vells mestres estaven millor que nosaltres. Alguns teòrics de la música moderna van declarar la mort de l'òpera. «És un gènere burgès, ha d'abandonar l'escenari!». Els escriptors moderns van declarar que els autors antics eren uns babaus conservadors. Aragon, per exemple, va organitzar una manifestació dels escriptors d'avantguarda contra Anatole France en el seu funeral. És ben sabut que el radicalisme polític –tant d'esquerres com de dretes– va tenir un paper preponderant en els moviments moderns.

La destotalització de la gran narrativa va tenir com a conseqüència, entre d'altres, la desaparició d'aquest tipus de radicalisme. Només es pot qualificar els postmoderns de conservadors des de la posició del radicalisme modern. Els postmoderns no organitzen manifestacions en el funeral d'un artista perquè no els agradi el seu estil; no critiquen un autor senzillament perquè representi una altra tendència. Els aficionats al teatre visiten aquelles sales que esperen que representaran obres del seu gust. Podríem lamentar que no hi ha escàndols. Però si no hi ha escàndol, tampoc no hi ha terror.

Mentrestant han passat moltes coses als museus. No es pot pretendre que ningú parli dels museus en general. Hi ha museus de qualsevol cosa gairebé pertot arreu. Els museus són les principals atraccions turístiques: penso a l'atzar en Bilbao, Barcelona o en l'anomenat Museumviertel de Viena.

Entre tots aquests museus, el tipus anomenat «museu» o «galeria de belles arts», on s'exhibeixen obres d'art o d'arts aplicades, o troballes arqueològiques i, incidentalment, productes d'altres cultures que també es poden contemplar com a obres d'art, continuen ocupant un lloc d'honor. Els museus tradicionals reuneixen obres que suposadament ja havien demostrat el seu valor intemporal. Això també era aplicable en l'època moderna. Aquests eren els museus que els moderns volien enderrocar, almenys en un sentit metafòric.

En comptes de destruir els museus, el concepte de museu ha canviat en les darreres dècades. El canvi ha tingut lloc, a grans trets, en tres fases. Primer, l'emergència dels museus d'art contemporani; segon, la reordenació de la tradició; tercer, l'organització de la concentració d'obres d'art específiques per mitjà de l'anarquia. Atès que els museus tradicionals de belles arts permeten una escassa reordenació –la qual cosa no és en absolut una mancança– només puc esmentar alguns museus de nova planta o noves ales d'antics museus.

La innovació més important és l'aparença dels museus d'art contemporani. El concepte de museu i el concepte de contemporani semblen contradir-se. Però si pensem en els museus en l'esperit de la gran narrativa, només hi tenen lloc els mestres difunts. La tasca del museu tradicional és mantenir els morts en vida, demostrar que hi ha morts que viuen per sempre, perquè mai no seran oblidats. El museu tradicional és el temple de la memòria. Tothom que traspasa el portal d'aquest temple «repetirà», de la mateixa manera que al temple es repeteix la mateixa litúrgia, la mateixa cerimònia, sobre la mateixa doctrina i la mateixa història. En canvi, els museus d'art contemporani col·leccionen l'esperit d'artistes vius. El concepte no inclou la repetició. Es pot pressuposar que algú que entra en aquest museu contemplarà una obra per primera vegada encara que tingui vuitanta anys i visiti sovint les galeries. Es pot pressuposar que ningú no havia vist aquesta obra abans, perquè no existia. En un museu d'art contemporani, el present es despulla, s'exhibeix, s'introdueix. Reclama la funció de donar sentit de l'art, encara que es presenti mancat de sentit. Però aquesta és l'única pretensió. Les obres que es presenten en un museu d'art contemporani no plantegen necessàriament i simultàniament la pretensió de «validesa eterna», ni tan sols de longevitat, per exemple una

instal·lació no podria fer-ho. Però tanmateix, i en tots els casos, la mirada de l'espectador sobre l'objecte serà un «vot a favor» o un «vot en contra».

Sé que aquestes escasses i vagues frases haurien d'haver anat seguides d'una elaboració més detallada, però seguir aquest encadenament de pensament ens allunyaria massa del tema d'aquest article.

Voldria subratllar encara una cosa. S'està desenvolupant un nou concepte important en la disposició artística dels museus en general, i sobretot dels que s'acaben d'inaugurar. L'atenció es concentra en els objectes artístics. És a dir, el context perd importància, perquè es pressuposa que l'obra d'art és ja el seu mateix context. És indiferent, o ho sembla, quins altres objectes se situen al costat, abans, a sobre o a darrere. Temps enrere, les teories de l'art modern renegaven dels museus perquè presentaven les obres fora de context. Ens van fer saber que l'altar medieval pertanyia a l'església medieval, i que en el museu estava fora de context i per tant no tenia sentit. Els museus inspirats per les idees de la modernitat van intentar corregir aquest defecte. Un exemple típic és The Cloisters de Nova York, on es van construir esglésies senceres dins del museu perquè l'espectador pogués veure les imatges sagrades en un context gairebé original. Tot això és pur romanticisme. Hi ha moltes maneres de fer museus en la nostra època, ja que la postura postmoderna no exclou cap plantejament sempre que «funcioni». Tanmateix, com s'ha esmentat, un dels conceptes elementals és precisament la indiferència pel context. Per això es poden exhibir en la mateixa sala quatre pintures, uns quants mobles, un pergami penjat i una escultura, que ni tan sols han estat creats en el mateix lloc ni en la mateixa època. Això és efectivament anarquia, però anarquia pel que fa al propòsit: l'espectador s'ha de concentrar en un objecte, independentment dels altres.

Tanmateix, tot això només li sembla estrany a una mirada acostumada a la disposició expositiva dels museus clàssics o moderns. Si fem una ullada, per exemple, a les obres estètiques de Hutcheson, veurem com en el segle XVIII recomanava exactament aquest principi als nobles rics, que aspiraven a poblar els seus castells i jardins amb obres d'art i altres elements de bon gust.

Però encara hi ha una institució que en general ha preservat –tot i que no a tot arreu ni sempre– l'esperit de la gran narrativa, fins i tot després de la seva davallada. I és una institució artística central: el museu o galeria tradicional de belles arts. Els museus o les galeries de belles arts encarnen la gran narrativa en el seu millor moment clàssic, quan expliquen tota la història com el Metropolitan Museum o el Louvre, però també quan presenten a l'espectador un capítol determinat o un argument concret com el British Museum o el Kunsthistorisches Museum.

Tots els museus o les galeries de belles arts són, en darrera instància, il·lustracions de l'estètica de Hegel. La història s'inicia en algun lloc d'Egipte i en la regió del Tigris i l'Eufrates, després els grecs, els romans, l'edat mitjana... –en un algun moment, cal ficar-hi també les obres d'Extrem Orient–. Després ens aturem en l'art de l'època moderna primerenca, on dividim les nacions –o les ciutats en el cas del renaixement italià– i seguim amb la mateixa narrativa. Hi ha galeries d'art anglès, alemany, francès, holandès, però en aquestes agrupacions o similars l'ordenació ha de seguir la seqüència històrica. No és fàcil satisfer ambdós criteris –temps i nació–, tot i que ho intenten. Durant el segle XIX també els estils es posen en un primer pla a l'hora d'ordenar l'art europeu –i americà– en un escenari quasi històric. Hi ha per exemple un grup de preimpressionisme, impressionisme i postimpressionisme francès. Algunes vegades els resultats són curiosos. He vist Kandinsky en una agrupació d'«expressionisme alemany». Per descomptat, els «antics» també es poden presentar d'una manera postmoderna i hi ha hagut alguns intents, força criticats. Fins i tot un cas tan innocent com penjar un dels quadres de nenúfars de Monet al costat de dues obres contemporànies al MoMA que s'acaba d'inaugurar ha topat amb la protesta clamorosa

d'alguns crítics d'art, tot i que essencialment gairebé a tot arreu s'ha preservat amb obediència l'ordenació històrica.

Sens dubte, ens podem preguntar si només els hàbits conservadors s'oposen a les innovacions i a la destotalització de les galeries d'art. O hi ha potser un valor inherent en el fet de contemplar pintures, estàtues o fins i tot mobles i objectes d'ús com una història «encarnada»? O l'atracció d'aquesta disposició és un fet important, fins i tot un senyal d'alerta? O necessitem encara les crosses de la gran narrativa? Deixeu-me reformular la darrera pregunta: necessitem un lloc al món de l'art on la gran narrativa encara se senti còmoda?

Al principi d'aquest article he proposat la idea que la destotalització té els seus límits, tant en la pràctica diària com en el cas de conceptes com la veritat, però que aquests límits són elàstics, diferents en cada cas i canviant amb el temps. Ara voldria anar una mica més enllà fent aquesta pregunta: les col·leccions de les galeries i els museus de belles arts, la col·lecció dels morts que es mantenen vius, indiquen el límit a la destotalització de la gran narrativa? És simplement el costum o també el fet de complir una funció artística el que estableix una forta resistència contra el desmantellament de la gran narrativa en aquests museus?

Jo respondria provisionalment a la pregunta en afirmatiu, tot i que no sé ben bé per què.