

PROVISIONAL



[ENTRE REFERENTS]

- 10 **Presentació / Presentación**
Salvador García Fortes
- 12 **Presentació / Presentación**
Luis Felipe Ortega de Uhler
- 14 **«Provisional [entre referents]»**
Montserrat López Páez
- 18 **Genealogies / Genealogías**
Carlos Mauricio Falgueras
- 22 **Referents i processos creatius: material soluble i connexions d'experiències en la pràctica artística**
Referentes y procesos creativos: material soluble y conexiones de experiencias en la práctica artística
L. Górriz & J. Dalmau
- 28 **Ni públic ni autor:**
tots podem ser «el senyor Tal»
Ni público ni autor:
todxs podemos ser «Fulanito de tal»
Juan Fernando Giraldo
- 32 **Una taxonomia de totes les coses**
Una taxonomía de todas las cosas
Marcel Pié Barba
- 38 **Anàlisis dels treballs dels alumnes**
Análisis de los trabajos de los alumnos
- 41 **Infografia dels resultats**
Infografía de los resultados
- 44 **Prosopagnòsia: retrat de ningú**
Marc Padró & Andrea Torres
- 46 **Referents art project**
Iago Remacha & Esteban Villegas
- 48 **Conversaciones con Siri**
Raquel Avellaneda Gómiz
- 50 **Referents 746**
Marina Uguet Ibáñez
- 52 **Morbid Laws**
Alba Rihe
- 54 **El hombre es el único animal que tropieza dos veces con la misma piedra**
Carlos Ruiz Sánchez
- 56 **Escena amb discurs**
Anna Dot
- 58 **Reconduint actituds**
Susana Pérez
- 60 **Homenage a Magritte**
Marta Pareja
- 62 **Feminismo ingenuo. Participación de la Generalitat y del Gobierno de Euskadi. El Pabellón.**
Federico Garcia Trujillo
- 64 **S/T [Octavi]**
Lúa Coderch
- 66 **Memòria de l'espai**
Anna Brucart Royo & Carmen de los Llanos Ochoa
- 68 **Filtracions de llum**
Eugènia Granell Prado
- 70 **Referents**
Nicolás Rojas Hayes
- 72 **Código infinito**
Carmela Santonastaso
- 74 **Jardín del Edén**
Marta Belmonte Castellanos
- 76 **Hágase tu voluntad**
Elena López Lanzarote
- 78 **Jesusito militar**
Boris Adrià Prat Ruscalleda

- 80 **Presentes en tu futuro**
Alfonso Fernández
- 82 **Mediterráneo's**
Paola Ibaceta González & Jonatan Torres Barahona
- 84 **Desde - Hasta**
Raquel Bistuer
- 86 **Fotografies apropiades de pantalles publicitàries buides**
Eugènia Granell Prado
- 88 **Welcome Home**
Lucía Castro
- 90 **Editando los límites físicos y mentales de la precariedad**
Begoña García
- 92 **[Des]protegits**
Imma Simon
- 94 **Penombra**
Muladhara (Miriam Insensé Serrano, Julia Garcia Font, Andrea Lenteno Burriel, Natalia Marmolejo Estévez i Paula V. Quiroga)
- 96 **S.T.: Mite de Sísif**
Mireia De Juan Bertomeu
- 98 **Bibliografia: Aurora Picornell, *Escrits 1930-1936*; Josep Quetglas, *Pasado a limpio II*; Henri Matisse, *La Verdure, 1935-1943*; Bernardo Atxaga, *Marques*. Damià Jaume, pastel, 1997. Lydia Delectorskaya, 1935. Archives Matisse, Paris. M. Magdalena Jaume Adrover**
- 100 **Making of del Projecte Intermitències**
Maria Coma Giné
- 102 **Le même t'aime varié**
Olatz Otalora
- 104 **Composició 2**
Pau Ferrando Vidal
- 106 **Gairebé cinquanta anys amb la música d'espera**
Pau Ferrando Vidal
- 108 **Espejo**
Neus Frigola Bagué & Aldo Urbano Pérez
- 110 **The VIII: The Real Superheroes**
Lorena García
- 112 **435'20" (fragmentos)**
Alberto Gil
- 114 **Lo project**
Begoña Toledo
- 116 **Principi d'agenciamet social: somriu**
Judith Onsès Segarra
- 118 **Por mi Külppa**
Javier Jiménez
- 120 **L'expansió d'un model turístic**
Maria Lliteras Longás
- 122 **Todos somos Fugueitor y Clara Oscura**
Isabel Soler
- 124 **Cajas para mi padre**
Sara Gómez Fernández
- 126 **Negatius familiars. La memòria velada**
Judith Onsès Segarra
- 128 **Hereu**
Xavier Segura Gallud
- 130 **Recortes**
Margarita Ortegon
- 132 **Temblores**
Mireia Plans Farrero
- 134 **Simulacro n. 3. Ñu, una vuelta a la manzana**
Raquel Avellaneda Gómiz
- 136 **Arbequina**
Sofia Piqueras Mir
- 138 **Habitude alimentaire**
Alba Rihe
- 140 **The Explorer**
Ruben Torras

Referentes y procesos creativos: material soluble y conexiones de experiencias en la práctica artística

L. Górriz & J. Dalmau

Profesores de los Departamentos de Dibujo y Escultura

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Barcelona

En cualquier proceso creativo siempre se ha hecho alusión a un imaginario referencial que justifique la representación, la apropiación o el detonante que cada individuo interrelaciona para su producción. Un modo de racionalización que esconde causalidades, azar y aleatoriedad, pero que aun así obliga a la revalorización y/o cruces temporales de imágenes textuales o icónicas de la historia, la cultura o la sociedad, con vivencias del presente que nos son en cierta forma empáticas. De alguna manera, creemos escoger elementos de nuestro entorno o contexto, conocimientos, ideas-respuesta para conformar nuestra identidad relacional y comunicativa, entendiendo la inexistencia en la creación desde la nada, sino como recombinaciones múltiples y conexiones multilaterales de elementos ya existentes.

La investigación en los procesos de ideación referenciales nos trae a una fragmentación mental (siempre incompleta) que puede desarrollarse en un tipo de contexto intencional, cultural y vivencial diverso: metaartístico, literario, lingüístico, social o mediático —denominadlo como queráis—, interrelacionando hechos y ficciones, imaginarios racionalizados o inconscientes, transversales, etc.

Los contenidos comunicativos pueden llevar a itinerarios de referentes y referencias integrados; las confluencias de estos con territorios ajenos irán construyendo, bajo aspectos formales y dispositivos diversos, estrategias y metodologías que atravesarán propuestas diferentes. De aquí pueden surgir múltiples trayectorias conceptuales (temáticas, ideas, reflexiones, discursos...), trayectorias visuales (imágenes, esquemas, croquis, diagramas, esbozos...) o trayectorias proyectuales en busca del plan, el proceso, el medio o el método. Posteriormente se mostrarán fuera del espacio subjetivo, en un lugar donde se realizará la lectura real de las imágenes, es decir, donde se producirá su visión efectiva.

Aun así, no deja de ser una forma de recontextualización constante, actualización comparativa y cruzada con la que nuestra identidad o colectividad bebe de fuentes culturales del pasado o del presente más reciente, en apropiaciones que identifiquen y posicionen el discurso.

Temporalmente se habían producido algunos esfuerzos de síntesis que reducían los referentes icónicos en cuerpo, espacio y objeto como ejes o trinidad intencional de relaciones, yuxtaponiéndose a los géneros preexistentes, por repensar patrones iniciales o generar otros ámbitos más abiertos. Así pues, la descripción o abstracción figurativa, el paisaje y el bodegón tenían

su posible doble en el cuerpo, el espacio y el objeto, no conteniendo la microrreferencialidad necesaria, que pudiera alcanzar y captar la realidad en todas sus singularidades y reivindicaciones comunicativas, individuales o colectivas. Pero sí formaban puntos de partida transitorios que permitirían implosionarse y expandirse para absorber la inclusión de otros conceptos existentes, desterrados de los ámbitos de dominio en algunos contextos. Relaciones e implosiones que irán cambiando la función del artista como mediador o «en relación» y, por lo tanto, ya no buscando referentes, sino modas de hacer, como generador de estrategias para poner en contacto nexos de la colectividad de su entorno social.

Pero los *mass media* ligados a las nuevas tecnologías reúnen numerosa información y multiplican exponencialmente la propia hipertextualidad inherente en nuestro mundo en seductores artefactos de textualidad e iconicidad electrónica virtual, apropiando y colapsando (como resultado de la esclavitud sobreinformativa resultante) nuestros imaginarios referenciales.

En investigación desde la propia práctica artística y analizando los indicios del pensamiento del productor de imágenes, se han ofrecido numerosos intentos que permiten traducir el pensamiento en imágenes y las imágenes en palabras (tal y como empezó la comunicación gráfica en sus inicios). Ideas, palabras y conceptos, desde el conocimiento de que tampoco son reversibles en su integridad como producciones de significado, así como tampoco lo son las imágenes. Si entendemos que el lenguaje es el análisis del pensamiento, según Foucault, diríamos que las imágenes también son el análisis del pensamiento, pero quizás no son la profunda instauración de la orden en el espacio «subjetivo» de la diversidad. En palabras de Nietzsche, tenemos el arte para no morir a causa de la verdad (pese a que a menudo se reúne como tal desde el apoderamiento).

La interpretación, como conexiones de experiencias, quizás produzca las constantes que nos acercan más honestamente a la verdad (si es que hay alguna), y esta es desmantelada constantemente por el mismo efecto de la interpretación. Estas conexiones son lo que muestran las imágenes de la propuesta «Referentes» bien entendidas como «provisionales» en un espacio-tiempo concreto. Cinco segundos, cuatro días, siete meses o quizás un año, antes o después, y los referentes serán otros, mostrarán otras conexiones, ensayos, vivencias, manifestando la solubilidad referencial, el referente como material soluble al cual estamos expuestos permanentemente.

Según el imaginario, quizás estamos en un gran juego de lecturas donde, como dice Bourriaud, cada productor solo es un simple emisor para el siguiente productor; podríamos quizás aventurar que así se produce un relevo temporal constante en un sistema productivo que no se para porque difícilmente se deja vivir aquello que actualmente no se convierte en producto o es favorable al sistema, del que aun así todos formamos parte.

Como mencionaba un documental de la BBC con el que topamos, podemos pensar que los referentes quizás también forman parte de un sistema paralelo a la división celular (ejemplo pertinente, hoy que tanta evidencia e investigación

científica se nos exige). Explicaba que cada célula, cuando se divide, no transmite exactamente la misma información de ADN a las nuevas, no son clones iguales; parte de esta información queda en la anterior, no recuperándola nunca más, y por eso aventuran que se produce el envejecimiento de nuestro cuerpo. Así mismo, podemos entender hoy el envejecimiento comunicativo, por disolución o solapamiento hipermedia, por un redireccionamiento interesado o por las mutaciones referenciales de nuestro mundo. Bajo la complejidad y la finalidad del objetivo principal que es vivir, podemos mirar los referentes como una propuesta viva de la que solo podemos analizar un fragmento, en el estatismo que comporta la muestra de una parada reflexiva temporal, una materia en movimiento que se diluirá o mutará en otros fetiches según las persuaciones y los modelos imperantes.

Juan Fernando Giraldo

Professor del Departament de Dibuix

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

Partint de la idea del treball artístic com a proposta de «recerca a través de l'art», em veig en la necessitat de preguntar-me: com abordar els «referents» o temes de recerca en el context de l'art contemporani? A nivell socioeconòmic, aquest context es podria esbossar en tres paraules: eficiència, competitivitat i riquesa, tres conceptes clau que sustenten el discurs neoliberal imperant i que ens arriba de tot arreu: des dels mitjans de comunicació, el món polític, les institucions culturals o educatives, la universitat, etc.

A nivell global, les problemàtiques relacionades amb el control de les fronteres, les restriccions de mobilitat i la criminalització de la (im)migració es poden percebre com un dels rostres del neoliberalisme (Hall, 1994), deixant entreveure enormes situacions de desigualtat econòmica, extrema pobresa, exclusió social i, fins i tot, la pèrdua de la dignitat humana. Els dos grans paradigmes que van regir les economies capitalistes occidentals del segle xx, el keynesianisme i el neoliberalisme, sembla que ja no serveixen per sobreviure a la destrucció ecològica i als conflictes socials. Cal reinventar l'economia i, per tant, també, una de les seves cèl·lules bàsiques, l'empresa, ancorada en una organització del treball jeràrquica, una relació amb la comunitat purament egoista i una percepció ultracompetitiva del món dels negocis (Garcia; Via; Xirinacs, 2006).

En el circuit professional de l'art, el sistema clàssic predominant pot caracteritzar-se a través dels ítems següents: autor, obra-producte-projecte/concurs/centre expositiu-galeria-museu, públic. I davant d'això, crec convenient que ens preguntem: com es posicionen o quin és el model de les «empreses» artístiques contemporànies? Quin tipus de relacions jeràrquiques s'hi produeixen? En quina mesura qüestionen o legitimen un sistema patriarcal i de polítiques colonials? Com és la relació que estableixen amb els usuaris de l'art o les comunitats? I d'altra banda, fins a quin punt puc, com a artista o investigador, contribuir al manteniment o la transformació d'aquests models «empresarials»?

En relació amb aquestes qüestions, resulten d'especial interès algunes de les aportacions de la denominada «globalització cooperativa». Enfront del model de globalització actual, de caràcter ultracompetitiu, l'economia social i el moviment antiglobalització capitalista reivindiquen la necessitat d'una globalització democràtica, igualitària, solidària, que partint de la

diversitat dels éssers humans els atorgui poder i els transformi de massa en comunitat ciutadana autoorganitzada, activa, participativa i interrelacionada amb les altres comunitats. El cooperativisme en particular, i l'economia social o solidària en general, contenen la llavor d'aquesta comunitat (Garcia; Via; Xirinacs, 2006).

En el context d'allò artístic podem trobar propostes etiquetades com: «*socially engaged art*», «*community based art*», «*experimental communities*», «*dialogic art*», «*relational art*», «*literal art*», «*interventionist art*», «*participative art*», «*collaborative art*» o «*social practice*». Totes semblen compartir una confiança en la rellevància social de l'art i en la possibilitat d'aconseguir una autèntica democràcia cultural, és a dir, treballar per a una cultura més accessible, participativa, descentralitzada i que reflecteixi les necessitats i particularitats de les diferents comunitats. Podem entendre aquestes pràctiques col·laboratives com a experiències que busquen generar espais i estructures pròpies al marge del sistema clàssic. Tenen la facultat d'iniciar un procés continu de crítica social i de comprometre un públic definit en un procés de treball col·laboratiu vinculat directament amb narratives locals i polititzades (Blanco, 2001).

Avui dia, algunes de les principals aportacions d'aquestes dinàmiques podrien ser, precisament, repensar o qüestionar la mateixa noció de l'«autor»; proposar altres models de relació amb el «públic» en què es plantegi la «coproducció» o un «ús de l'art» més enllà de la contemplació i la venda; i la cerca de nous mecanismes tecnològics i socials que es resistixin al capitalisme cognitiu o capitalisme sobre béns immaterials. És a dir, una cerca d'eines discursives i tecnològiques, així com l'execució de noves pràctiques organitzatives, que pretenen portar a l'emancipació la producció de coneixement o «creativitat col·lectiva».

No obstant això, hem de considerar que moltes de les dinàmiques col·laboratives existents han caigut o corren el risc de caure preses de les pràctiques comercials convencionals, per la qual cosa és important recordar, tal com plantejava Giroux (2001), que no es tracta únicament de vincular l'art o altres tasques culturals a les pràctiques transgressores i crítiques, sinó d'articular un projecte més ampli que posi en contacte els artistes, els educadors i altres treballadors culturals amb una política cultural insurgent que desafii les freqüents incursions del poder empresarial en la societat i que al mateix temps desenvolupi una cultura i una societat públiques, democràtiques i actives.

BARTHES, R. (1994). La muerte del autor. Barcelona: Paidós.

BLANCO, P.; CLARAMONTE, J.; CARRILLO, J. y EXPÓSITO, M. (ed.) (2001). Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Servicio Cultural de la Universidad de Salamanca.

FREIRE, P. (1995). Pedagogía del oprimido. Madrid: Siglo XXI.

FOUCAULT, M. (1999). «¿Qué es un autor?». A: Entre filosofía y literatura. Barcelona: Paidós.

GARCIA, J.; VIA, J.; XIRINACS, L. M. (2006). La dimensión cooperativa. Economía solidaria y transformación social. Barcelona: Icaria+Nordan.

GIROUX, H. (2001). Cultura, política y práctica educativa. Barcelona: Graó.

Ni público ni autor: todxs podemos ser «Fulanito de tal»

Juan Fernando Giraldo

Profesor del Departamento de Dibujo

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Barcelona

30

Partiendo de la idea del trabajo artístico como propuesta de «investigación a través del arte», me veo en la necesidad de preguntarme: ¿cómo abordar los «referentes» o temas de investigación en el contexto del arte contemporáneo? A nivel socioeconómico, este contexto se podría esbozar en tres palabras: eficiencia, competitividad y riqueza, tres conceptos clave que sustentan el discurso neoliberal imperante y que nos llega de todas partes: desde los medios de comunicación, el mundo político, las instituciones culturales o educativas, la universidad, etc.

A nivel global, problemáticas relacionadas con el control de las fronteras, las restricciones de movilidad y la criminalización de la (in)migración se pueden percibir como uno de los rostros del neoliberalismo (Hall, 1994), dejando entrever enormes situaciones de desigualdad económica, extrema pobreza, exclusión social e, incluso, la pérdida de la dignidad humana. Los dos grandes paradigmas que rigieron las economías capitalistas occidentales del siglo xx, el keynesianismo y el neoliberalismo, parece que ya no sirven para sobrevivir a la destrucción ecológica y a los conflictos sociales. Es preciso reinventar la economía y, por lo tanto, también, una de sus células básicas, la empresa, anclada en una organización del trabajo jerárquica, una relación con la comunidad puramente egoísta y una percepción ultracompetitiva del mundo de los negocios (García; Via; Xirinacs, 2006).

En el circuito profesional del arte, el sistema clásico predominante puede caracterizarse a través de los siguientes ítems: autor, obra-producto-proyecto/concurso/centro expositivo-galería-museo, público. Y ante esto, creo conveniente preguntarse: ¿cómo se posicionan o cuál es el modelo de las «empresas» artísticas contemporáneas? ¿Qué tipo de relaciones jerárquicas se producen dentro de ellas? ¿En qué medida cuestionan o legitiman un sistema patriarcal y de políticas coloniales? ¿Cómo es la relación que establecen con los usuarios del arte o las comunidades? Y por otra parte, ¿hasta qué punto puedo, como artista o investigador, contribuir al mantenimiento o la transformación de estos modelos «empresariales»?

En relación con estas cuestiones, resultan de especial interés algunas de las aportaciones de la denominada «globalización cooperativa». Frente al modelo de globalización actual, de carácter ultracompetitivo, la economía social y el movimiento antiglobalización capitalista reivindican la necesidad de una

globalización democrática, igualitaria, solidaria, que partiendo de la diversidad de los seres humanos les otorgue poder y los transforme de masa en comunidad ciudadana autoorganizada, activa, participativa e interrelacionada con las otras comunidades. El cooperativismo en particular, y la economía social o solidaria en general, contienen la semilla de dicha comunidad (García; Vía; Xirinacs, 2006).

En el contexto de lo artístico, podemos encontrar propuestas etiquetadas como: «*socially engaged art*», «*community based art*», «*experimental communities*», «*dialogic art*», «*relational art*», «*literal art*», «*interventionist art*», «*participative art*», «*collaborative art*» o «*social practice*». Todas ellas parecen compartir una confianza en la relevancia social del arte y en la posibilidad de alcanzar una auténtica democracia cultural, es decir, trabajar por una cultura más accesible, participativa, descentralizada y que refleje las necesidades y particularidades de las diferentes comunidades. Podemos entender estas prácticas colaborativas como experiencias que buscan generar espacios y estructuras propias al margen del sistema clásico. Tienen la facultad de iniciar un proceso continuo de crítica social y de comprometer a un público definido en un proceso de trabajo colaborativo vinculado directamente con narrativas locales y politizadas (Blanco, 2001).

Hoy en día, algunas de las principales aportaciones de estas dinámicas podrían ser, precisamente, repensar o cuestionar la propia noción de «autoría»; proponer otros modelos de relación con el «público» donde se plantee la «coproducción» o un «uso del arte» más allá de la contemplación y la venta, y la búsqueda de nuevos mecanismos tecnológicos y sociales que se resistan al capitalismo cognitivo o capitalismo sobre bienes inmateriales. Es decir, una búsqueda de herramientas discursivas y tecnológicas, así como la ejecución de nuevas prácticas organizativas, que pretendan llevar a la emancipación la producción de conocimiento o «creatividad colectiva».

No obstante, debemos considerar que muchas de las dinámicas colaborativas existentes han caído o corren el riesgo de caer presas de prácticas comerciales convencionales, por lo que es importante recordar, tal y como planteaba Giroux (2001), que no se trata únicamente de vincular el arte u otras labores culturales a prácticas transgresoras y críticas, sino de articular un proyecto más amplio que ponga en contacto artistas, educadores y otros trabajadores culturales con una política cultural insurgente que desafíe las frecuentes incursiones del poder empresarial en la sociedad, y que al mismo tiempo desarrolle una cultura y una sociedad públicas, democráticas y activas.

BARTHES, R. (1994). La muerte del autor. Barcelona: Paidós.

BLANCO, P.; CLARAMONTE, J.; CARRILLO, J. y EXPÓSITO, M. (ed.) (2001). Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Servicio Cultural de la Universidad de Salamanca.

FREIRE, P. (1995). Pedagogía del oprimido. Madrid: Siglo XXI.

FOUCAULT, M. (1999). «¿Qué es un autor?». A: Entre filosofía y literatura. Barcelona: Paidós.

GARCÍA, J.; VÍA, J.; XIRINACS, L. M. (2006). La dimensión cooperativa. Economía solidaria y transformación social. Barcelona: Icaria-Nordan.

GIROUX, H. (2001). Cultura, política y práctica educativa. Barcelona: Graó.

Marcel Pié Barba

Professor del Departament de Dibuix

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

32

Entre el criteris que s'han escollit per ordenar els projectes dels alumnes que apareixen en aquesta publicació n'hi ha un de caràcter tècnic. Totes les propostes que poden mostrar-se en blanc i negre (impreses en una sola tinta negra) s'han agrupat en un mateix plec de fulls juntament amb el text. La decisió s'ha pres per motius pressupostaris, això és, la distribució repercuteix directament en el cost de la impressió, atès que ens permet estalviar com a mínim tres tintes i tres planxes que d'altra banda s'haurien d'utilitzar en totes les pàgines del llibre, incloent-hi les que no ho necessiten.

Però aquesta decisió estrictament tècnica repercuteix directament sobre la comprensió dels materials que es mostren en aquest llibre, perquè estableix correlacions entre imatges i treballs per simple concatenació o juxtaposició, mitjançant l'enllaç entre continguts que ens proporciona el fet de passar d'una pàgina a l'altra seguint la direcció habitual de la lectura occidental. Un exercici simple: imaginem per una vegada que aquest llibre cau en mans d'un japonès; el primer treball seria el darrer, l'ordre s'invertiria i òbviament les conclusions també. Imaginem ara que el pressupost ens permet noves organitzacions i decidim, per exemple, que agrupem els treballs cromàticament segons la predominança del color, ens cenyim a l'ordre alfabètic dels títols o els ordenem de més a menys segons el nombre d'éssers vius que hi apareixen representats. Criteris estranys que generaran inevitablement camps semàntics inesperats. Sigui quin sigui, l'ordre sempre és un generador de significats.

Jorge Luis Borges menciona en el seu text *El idioma analítico de John Wikins* la suposada existència d'una remota enciclopèdia xinesa que divideix els animals entre: «(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas». Els relats de Borges, ja ho sabem, sempre amaguen alguna lliçó, són apòlegs disfressats sota una fina capa d'ironia. En aquest cas, manté l'escriptor argentí que en el fons «no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural». Uns quants anys més tard, Michel Foucault escriu el llibre *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. En el

pròleg, Foucault cita com a font d'inspiració el riure pertorbador que li va provocar aquesta classificació. Explica l'autor que el que l'impulsa a reflexionar sobre l'existència d'un ordre per sota de l'ordre espontani és, i cito literalment, «*la imposibilidad de pensar esto*». I això significa que la fascinació per l'heterogenia taxonomia de Borges neix de l'«*encanto exótico de otro pensamiento*»; és, en definitiva, la constatació de la limitació del nostre propi pensament.

Un altre exemple que ve al cas. El primer dia de juny de 2013 es van obrir les portes de la 55a Biennal de Venècia. Presidia la sala d'inici de l'exposició una impressionant maqueta d'aproximadament tres metres d'alçada titulada *Il Palazzo Enciclopedico del Mondo*, realitzada a mitjan segle xx per l'artista autodidacte italoamericà Marino Auriti (1891-1980) (ara es pot contemplar a l'American Folk Art Museum de Nova York). Era el projecte d'un palau de 136 pisos, que s'elevava 700 metres per sobre del terra i ocupava 16 blocs d'edificis de la ciutat de Washington, i que havia de reunir tot el saber de la humanitat. Evidentment, el somni d'Auriti mai es va fer realitat, però va donar nom a la Biennal d'Art de Venècia d'aquell any. El comissari d'aquella mostra, Massimiliano Gioni, va agafar prestat el títol d'aquella obra faraònica i utòpica per il·lustrar el deliri que comporta una tasca tan inabastable com és l'afany enciclopèdic.

Segurament hauria estat massa evident, però Gioni hauria pogut col·locar a l'entrada de l'Arsenal els 28 volums de l'*Encyclopédie* de Jean d'Alembert i Denis Diderot. Una obra titànica i plena de simbolisme, perquè sota la imposició de l'ordre alfabètic descriu en igualtat tots els sabers, ja siguin «nobles» o de qualsevol altre tipus. Menys evident, però sí recurrent, hauria estat mostrar les composicions d'imatges de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg. Un projecte inacabat i aparentment inexpugnable que busca explicar la història de la civilització a partir de les correspondències que evoquen imatges de tot tipus relacionades entre si. Georges Didi-Huberman va utilitzar aquesta obra com a pretext per a l'exposició del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía «Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?». En el seu catàleg, el comissari argumentava:

Desde Warburg, no sólo el atlas ha modificado en profundidad las formas —y por ende los contenidos— de todas las «ciencias de la cultura» o ciencias humanas, sino que ha incitado además a gran número de artistas a repensar por completo, en forma de compilación y de remontaje, las modalidades según las cuales elaboran y presentan hoy las artes visuales.

El treball de Didi-Huberman i el descobriment de l'atles d'Aby Warburg ha estat fonamental a l'hora de dissenyar l'exposició que ha precedit aquesta publicació. L'intent infructuós per agrupar i classificar les influències dels alumnes de Belles Arts s'assembla al fracàs anunciat en què es converteix qualsevol intent per crear una taxonomia de totes les coses conegudes. Tanmateix, la inviabilitat d'aquests desafiaments obre

un camp de possibilitats immensament ric en interpretacions. És el que podríem anomenar la poètica del fracàs o la confusió, que ens anima a actuar en contra de la lògica que sembla imperar en qualsevol classificació ben reflexionada. L'encant que desprenen els gabinets de curiositats del segle XVI i XVII, les primeres Exposicions Universals i museus d'art, el collage d'imatges d'un *sketchbook*, un àlbum de fotografies familiar o una *mesa revuelta* és el resultat d'un fracàs convertit en oportunitat. Es tracta d'apostar per la capacitat que tenen les imatges de relacionar-se entre si i crear noves associacions. Es tracta, en definitiva, d'apostar per les possibilitats «encara no donades», que fomenten relacions no sotmeses a l'adocrinament entre imatges i conceptes. En un món inundat de referents, el professor ha de deixar d'enumerar noms i centrar-se a ensenyar a aprendre, és a dir, afanyar-se a convertir la informació a l'abast en comprensió i pensament generador de noves idees. Aquestes idees sorgiran quan l'alumne sigui capaç de crear analogies entre la multitud d'imatges que el rodegen. Això és el que el bon artista i el museu contemporani de qualitat han de proposar. Això és el que l'artista Luis Camnitzer va escriure a l'entrada del Museu del Barri de Nova York: «EL MUSEU ÉS UNA ESCOLA: L'ARTISTA APRÈN A COMUNICAR, EL PÚBLIC APRÈN A FER CONNEXIONS.»