



## Chris Dercon

EL CONCEPTE DE MUSEU NO ÉS INFINITAMENT EXPANSIBLE?

El 1974 William Rubin, aleshores director del Museum of Modern Art a Nova York, va admetre en una entrevista que “el concepte de museu no és infinitament expansible”. Això ho va atribuir a la ruptura entre les categories estètiques tradicionals de la pintura i de l'escultura i els earthworks i l'art conceptual tant de moda en aquells dies. Segons Rubin, aquest darrer grup va fer una crida per un entorn del museu totalment diferent i, va afegir, potser també un públic diferent. Dient que “el concepte de museu no és infinitament expansible”, Rubin feia referència implícitament al problema de l'ús del museu com una institució pública.

El 1977, quan el Centre Pompidou va obrir les portes per primera vegada, el sociòleg Pierre Bordieu va profetitzar que la desacralització de diversos objectes d'importància cultural en un entorn desacralitzat amb diverses funcions culturals podia situar el museu en la posició de la institució pública per excel·lència.

Va dir que no solament les categories estètiques tradicionals serien eliminades, sinó que també la imatge perversa del consum cultural es milloraria. El Centre Pompidou també va preveure “un públic diferent”, però no va formular el concepte de museu expansible com un problema, sinó com una solució del problema essencial, el problema del futur del museu.

El 1974 Rubin no podia tenir la menor idea que, vint anys després, els enèsims plans de renovació i creixement per al seu museu provocarien una discussió que, per als estàndards del MOMA, era poc usual. No solament es va atacar l'eslògan “aquestes col·leccions parlen de la història de l'art modern” – amb uns esforços recents de reinstal·lació com una bona conseqüència, sinó que incrementar la visibilitat de allò “contemporani” havia d'ésser al nucli del nou disseny, emfatitzant la necessitat de més espai experimental. El nou MOMA es convertiria en un

### CHRIS DERCON

Va néixer a Lieja, Bèlgica, el 1958 i va estudiar història de l'art, teatre, ciències i teoria del cinema a Amsterdam i Leiden entre 1976 i 1982. El 1988 va ser Program Director de l'Institute of Contemporary Art P.S.1 a Nova York; el 1990 va ser Director del Witte de With, Centre of Contemporary Art, a Rotterdam; i el 1996 va dirigir l'exposició Face à l'Histoire (1980-1996) realitzada al Centre Georges Pompidou de París.

Des de 1996 és director del Boijmans van Beuningen Museum a Rotterdam on ha fet reconegudes exposicions com Ansichtssachen amb Hans Haacke (1996) o Hieronymus Bosch (2001). És un col·laborador actiu d'altres institucions culturals on desenvolupa tasques interdisciplinàries.

P.S.1. CONTEMPORARY ART CENTER, MOMA, N.Y.  
FOTO J.M.M



museu heterotòpic, un nou model amb un munt d'espai sense programar. Ara sabem que això només pot significar un munt d'espai per a les diferents coses etiquetades com a cultura visual disfressades de fotografia, videografia, cinematografia, i un munt d'info-estètiques, per utilitzar una paraula de l'última moda. Resumint, una barreja de pràctiques que neguen les exposicions i instal·lacions del museu convencional. Però per al MOMA això era molt difícil de digerir. Com a resposta, la universitat del MOMA va fundar una escola constituent quan es va fusionar recentment amb el petit i perifèric P.S.1. de Long Island, Queens: un entorn del museu completament diferent i també amb un públic diferent. Tal com va pronosticar Rubin.

En canvi, i de la mateixa manera de fa 20 anys, Bordieu i altres adscrits al Centre Pompidou es van veure forçats a acceptar que la democratització de l'alta cultura era un assumpte secundari, gairebé una il·lusió. L'heterogeneïtat de les activitats del Pompidou havia fallat a l'hora d'enderrocar la jerarquia dels objectes oferts de significació cultural. El públic era el mateix públic que en qualsevol lloc

—“aficionados” a l'art contemporani fent-se amb usuaris de la biblioteca. Els recents plans de renovació i ampliació del Pompidou són testimoni d'una molt major compartamentalització o departamentalització que la que hi havia abans. La renovació va socavar els principis bàsics del disseny original de Renzo Piano i Richard Rogers: “Més racional, potser com a mirall d'una cultura més racional” va dir Piano. Després de treure el sistema de murs mòbils, el fòrum públic es va convertir en un hall per a venda d'entrades amb una llarga llista de patrocinadors, mentre l'aparador que abans convidava a l'intercanvi es va substituir per una façana opaca darrere de la qual es disseminen l'art i la cultura. Tenia raó Thomas Keenan quan en una conferència titulada “The End (s) of the Museum” va dir: “El museu no està més acabat que l'esfera pública...?”.

Masao Myoshi sembla bastant optimista en el seu assaig “Museus buits - Fi del joc”. En ell especula sobre les opcions per al museu d'art en aquesta època de la indústria cultural globalitzada. Després de visitar el Los Angeles County Museum i el Moca, també a Los Angeles, s'adona

que les galeries dels museus estan... gairebé buides. Els pocs visitants que es troba semblen quasi avergonyits de ser-hi, allà. Avergonyits de què i per què? No se senten... representats per l'art que han vingut a admirar? O és que hi ha res més? Potser van sentir que l'art i la seva presència eren completament irrelevants, irrelevants en relació amb el poder del capital privat, global, que en els darrers anys també ha fet hostatges els museus i els seus continguts. Els preus del mercat són realment del tot desproporcionats a la llibertat que advoca i per la qual lluita l'art. Malgrat tot, Myoshi creu que en aquest sistema totalitari hi ha lloc per a la resistència. I depèn de nosaltres quina forma li donarem a aquesta resistència. Myoshi està convençut que els museus poden guanyar terreny si redefeixen el seu paper com una eina educativa: el museu com el centre de consciència, que és el que eren les universitats abans, no fa molt. Segons Myoshi, d'acord amb el fet que el museu és, en primer lloc, una institució pública, hem d'inventar un museu intel·lectual!

Intentem no oblidar que l'estètica i la història del museu reflecteixen el canvi fona-

mental en la relació entre l'art i la societat, produït per admetre el públic a les nostres institucions. Abans del període durant el qual l'art es va integrar a la vida social, mai no va existir un públic per a l'art i per tant, tampoc per als museus. Repensar què és el museu, què pot i què hauria de fer és quelcom que devem al nostre públic!

Però els laics, i no solament ells, veuen poca o cap diferència entre les diferents formes d'art que es veu als museus i la cultura general visual que impregna els nostres entorns directes. El museu, per tant, ja no és un entorn a priori. O és el museu, tal com diu Boris Groys, “l'única garantia per fer la diferència”? Una defensa que genera sentit/significat per uns objectes que d'una altra manera no en tenien? A més, hem arribat a veure que totes les coses que cada vegada trobem a més museus són solament fragments, una petita selecció d'una unitat molt més gran. Cada objecte posat en l'espai de museu es converteix en una peça, un tros d'evidència. És a dir, que l'espai real i imaginari del museu es converteix gairebé en un espai virtual tant per a les obres d'art com per al públic. Podríem fins i tot

**“Intentem no oblidar que l'estètica i la història del museu reflecteixen el canvi fonamental en la relació entre l'art i la societat, produït per admetre el públic a les nostres institucions”.**

anar més lluny i dir que avui dia el museu és, en part, un model virtual representatiu d'ell mateix. La il·lustració d'això és l'actual arquitectura dels museus, espectacular i sobretot fotogràfica. A la majoria dels museus, tant els

d'art modern com d'art antic, l'entorn temporal s'abandona a poc a poc a favor dels senyals arquitectònics que prioritzen una intensa experiència de l'espai. El museu i els seus objectes són llançats més i més a la deriva de la història, perduts en un espai massa estetitzat, per no esmentar els magnífics espais dissenyats per artistes, directors, polítics i homes de negocis quan comencen a “pensar” en museu. El museu Guggenheim de Bilbao, malgrat que l'arquitectura vernacle de Gehry pot arribar a ser molt forta, està basat encara en més malentesos d'aquest tipus, per exemple el malentès que la confrontació de l'internacionalisme (llegiu americanisme) i les relacions públiques amb la dinàmica local crea un ric teixit cultural que s'expressa mitjançant la creació d'un nou museu.

A més d'això, hem de tenir en compte els desenvolupaments completament nous, com la pujada d'hipermèdia i el boom de la fotografia i la cinematografia, i també el desig de molts artistes contemporanis de treballar fora del museu. En relació amb l'expansió dels mitjans i de les noves tecnologies i també amb el desig de molts artistes i directors de crear pro-





P.S.1. CONTEMPORARY ART CENTER, MOMA, N.Y.  
FOTO J.M.M

ductes útils que poden existir en el món real i participar en un debat visual molt més ampli, hi hauria d'haver com a mínim la possibilitat d'investigar un nou model de museu, no solament en termes d'ús, sinó també en termes de tipologia.

Hi ha alguns bons exemples: el Museu Jueu de Libeskind a Berlín o el Museu d'Escultura i Plaça a São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha. Els dos edificis, per parafrasejar a Andrew Benjamin a "Present Hope: Phylosophy, Architecture, Judaism", qüestionen l'exposició alhora que tenen en compte l'exposició. Benjamin ens recorda que l'edifici de Libeskind "defensa la qüestió de representació, rebutjant la seva finalitat i per tant necessitant la seva retenció com un problema a investigar, mentre té en compte les presentacions". Què és el que s'ha construït a Berlín i a Sao Paulo és una veritable qüestió. Aquests edificis estan donant clarament senyals que volen ser museus. Però on són els clients que s'atreveixen a encarregar aquests museus? ¿La proposta de Herzog & De Meuron per a la nova Tate Galery a South Bank a Londres va més enllà de la divisió

jeràrquica d'espai del Centre Pompidou, per exemple? Per què s'esforçaven sinó per la claredat i elegància? Excel·lència? Els seus i altres clients basen el seu major sentit d'un museu vivent, incloent-hi les iniciatives positives per a una implicació més gran del públic, bàsicament en mètodes utilitzats per les exposicions internacionals exemplars dels darrers deu anys. Un excel·lent i desafiant model d'exposició no és la mateixa i realment innovadora estratègia institucional. És necessari investigar els nous models institucionals per poder desenvolupar més endavant el significat del museu. O és el concepte del museu expansible a una escala limitada?

Primer hi havia l'enciclopèdia amb files de fotos en una paret blanca, dedicada a, o legitimada per, la cronologia i/o l'estil; ara, però, el públic de sobte es torna conscient d'un comprensible projecte museogràfic sense un veritable entorn museístic. Un arxiu en el qual tot i tots confien en les últimes tècniques de la informació que tenen en comú el fet d'ésser sistemes d'imatge i de text. Hal Foster especula que la modalitat digital, i

especialment les oposicions binàries en què es basen les bases de dades, són responsables d'un enomen recent que l'art oculta darrere la seva antítesis: darrere d'un tipus de "fetitxisme antropomorf".

Al seu brillant assaig "L'arxiu sense museu", que fa referència a una portada recent de la revista *Art Forum*, Foster dona un llistat d'exemples d'aquest fenomen: O.J. Simpson, Courtney Love, Broadway Boogie Woogie, Matthew Barney, Prada, Christian de Portzanparc, Larry Clark, Hugh Grant, Georg Baselitz, Gilbert & George, Calvin Klein, etc., etc. I realment no sembla gens absurd mantenir que les comparacions que, disfressades d'actualitat, s'introdueixen d'amagat a les exposicions d'art contemporani i publicacions, són la conseqüència de l'espai virtual ocupat no solament metafòricament sinó també literalment pel museu: cine i art, arquitectura i art, moda i art. Un altre cop, la qüestió de més accés de públic i l'interès en les diferents formes d'expressió cultural es presenten importants. M'atreveixo a opinar, no obstant, que això no és un gest amable vers el públic, sinó que és el públic mateix qui

## “Haurem d'inventar un museu-arquitectura basat en temps, preferentment definit per temps individual i no col·lectiu”.

demana els seus drets – interactius – i es dirigeix directament al museu. Sigui com sigui, tot això ens mostra que el museu no es dedica solament a separar i conquerir, exposar i preservar. El museu s'ha convertit en un dels molts entorns, part d'un projecte museogràfic molt més gran portat a terme en altres llocs també, des de Scalo Verlag i Phaidon Press. El nou eslògan del MOMA ho evidencia de manera clara: “La primera lectura de la col·lecció s'interromprà als múltiples punts per les lectures alternatives i oportunitats per aprofundir en l'obra d'un artista, període o tema”: Un dels grans reptes que surt d'aquí és la idea de lectura, del camp de tensió generada entre la imatge i el text, entre mirar i llegir.

La història de l'art va confiar molt en les tècniques de reproducció fotogràfica per atreure una àmplia gamma d'objectes en el sistema d'estil. Aleshores, què ens pot garantir la reproducció digital, com Hal Foster va dir provocativament? L'art com imatge-text, com polsada informàtica? Un arxiu sense museu?

De moment, però, el museu encara es presenta com a espai fotogràfic i cinematogràfic. L'actual interès en la fotografia i cinematografia, típic de molts museus i els problemes pels quals estan passant, destaca la qüestió de si encara sabem què és el museu. Per això considero que el debat sobre el paper de la fotografia i la cinematografia en el museu és crucial per a moltes deliberacions sobre el futur del museu. Si hem de creure a Walter Benjamin, sembla que la fotografia hagi acabat amb l'efecte d'exposició. Benjamin diu que les fotografies s'havien d'haver quedat allà on eren: als llibres, revistes, cartells, arxius... Avui sabem que les coses no són així. Potser Benjamin va oblidar o subestimar el fet que la reproducció mecànica d'una obra d'art va anar al mateix pas que la duplicació de

l'efecte d'exposició o, més ben dit, amb la curiosa duplicació de la institució per a l'exposició per excel·lència, el museu. La fotografia no tan sols era reproduïble, sinó també es mereixia l'exposició i per tant era subjecta a la llei de museu. Com s'havia de mostrar la fotografia, i a més, quina fotografia? La confusió encara abunda. La distinció ontològica entre la fotografia i la pintura, la diferència entre fer fotos i pintar quadres, va ser ràpidament anul·lada pel museu, ja que les fotos s'exposaven a les llargues, blanques parets com si fossin quadres preciosos.

I què passa amb els espais d'exposició on dotzenes d'imatges projectades fan que l'observador perdi el temps, fins a tal extrem que alguns museus estan pensant donar uns passis gratuïts per tornar de nou? No se senten com uns cub blanc? No, res d'això. L'única diferència és que el cub blanc ha estat pintat de negre. En realitat, ¿algú de vosaltres ha anat recentment a algun museu o alguna exposició d'art contemporani on una o més sales blanques no estaven a les fosques? Curiosament, el programa d'arquitectura del museu europeu de cultura visual per excel·lència, Le Fresnoy a Lille, dissenyat per l'arquitecte deconstructivista Bernard Tschumi, no va preveure prou obscuritat. Així que van embolicar tot l'edifici amb un plàstic negre, que es tomava blanc d'excrements de coloms! L'artista Jeff Wall va dir: “La paraula 'museu' sembla estar associada amb la llum del dia, mentre que el cinema suposa una sala fosca. Des del començament però, el museu reclamava ser un museu universal. Un espai així ha de reflectir tant de dia com de nit, d'aquí la necessitat de sales fosques al museu. Potser haurem de pensar de posar sales solars i lunars al museu”. En tot cas, aviat haurem d'inventar un museu-arquitectura basat en temps, preferentment definit per temps individual i no col·lectiu. Hi ha excel·lents exemples

recents d'informació-arquitectura, per exemple els nous museus científics, noves biblioteques o arxius, una nova tipologia com aquesta s'ha de poder realitzar, em sembla. Sens dubte, res d'això no té res a veure, com temia Rubin, amb la ruptura de les tradicionals categories estètiques o criteris. Però sí que té a veure amb la qüestió de la intenció museística de col·leccionar, mostrar i preservar obres d'art en general. *Omne bonum est diffusivum sui*: tot el que és bo troba el seu lloc. I què passa quan aquestes conseqüències ja no són efectives?

Els museus s'enfronten amb un altre fenomen que té unes conseqüències molt més aconseguibles per les seves polítiques d'exposició i col·lecció. Moltes coses que avui porten etiqueta d'art no són adequades per a la selecció, adquisició, preservació i emmagatzematge en un museu, com a mínim no de manera convencional. Aquest desenvolupament s'ha notat des de començaments dels anys 60 i seguint l'observació de Rubin: “el concepte de museu no és infinitament expansible”, s'ha tornat desenfrenat. L'efecte en la legitimitat de les nostres col·leccions s'ha anat veient progressivament, com a mínim si assumim que la principal legitimació d'una col·lecció és continuar col·leccionant, continuar adquirint coses de fora. És veritat que algunes “coses” encara falten en les nostres galeries i museus. Per a la majoria de treballadors de museu el veredicté “això no té cabuda en la nostre col·lecció”, encara tendeix a servir com a coartada per admetre que “no sabem com tractar aquestes coses”. Aquesta actitud, pròpia de molts conservadors i directores de museu, és equivalent a rebutjar i excloure molts productes de l'art d'avui.

Què significaria per al museu i especialment per al públic si el terme “fàcil de preservar” fos reemplaçat per “difícil de reconstruir”, com ha estat el cas a tea-



MUSEO JUDÍO, BERLÍN, DANIEL LIBESKIND, 1990 / FOTO J.M.M

tres, òperes i sales de concerts durant centenars d'anys? La primera presentació que vaig començar, com a director del museu Boijmans Van Beuningen, va ser la instal·lació cinematogràfica de “Four Rotating Walls” de Bruce Nauman, una obra que el Boijmans va adquirir en el 1970, però no va preservar ni exposar fins aleshores. Així que la restauració i l'estrena de l'obra mediàtica pionera de Nauman no es va produir fins al 1996. Unes serioses discussions sobre posar i reposar, i per tant sobre l'estatus d'arxiu i accessibilitat, no són gens freqüents en els cercles museístics. La restauració continua essent un terme tècnic sense un contingut o context ideològic.

Molts museus d'art ja s'han adonat que aquelles grosses caixes de fotos il·luminades, projeccions de diapositives que s'apaguen i s'encenen, projeccions contínues de pel·lícules, múltiples projeccions de vídeos que es repeteixen automàticament o ordinadors interactius connectats a Internet, han alliberat els seus espais d'exposicions de la il·lusió d'un món estàtic. O hauríem de dir que de cop s'han adonat que són imatges estàtiques? Gràcies a les noves aplicacions de la fotografia, cinema i vídeo ara realment podem reflexionar en els nostres museus sobre què és la quietud. Segons Jeff Wall, la immobilitat dels bodegons s'ha tornat molt diferent, ja que no es pot explicar

d'una altra manera la massiva fascinació actual per la fotografia fixa.

Així doncs, és necessari ampliar el concepte de museu d'art? Sí, urgentment!

Ja hem ampliat els museus, de manera substancial, en termes de continguts i de relacions espacials? Molt poc! Malgrat que hi ha un parell d'excepcions que cal destacar, encara que siguin excepcions menystingudes. Em refereixo al Fun Palace de Cedric Price, un centre cultural que segons el dictum arquitectònic de museu, com a espai de distorsió en termes de temps i lloc no havia de durar més de 10 anys; o el petit grup de museus dissenyat per l'artista Francisco Toledo, distribuït pel centre històric de Oaxaca, que respecta les necessitats de la comunitat local, la seva situació a Zapotec, el seu aïllament, la seva vida marginal – ofereixen una alternativa valuosa en relació amb el comerç turístic internacional. En canvi, la majoria dels nous i famosos complexos museístics solament mostren les seves característiques cap a l'exterior, en el millor dels casos reforçant les qualitats urbanístiques. En general, els museus no paren d'ampliar-se, o millor dit de créixer i créixer. En els últims 250 anys, des que es va inventar el museu públic d'art, els museus han crescut 25 vegades pel que fa a la mida. Com a mitjana, els museus han doblat el seu espai cada 10 anys.

¿Es deu això al fet que les col·leccions són més grans? Sí, però només en part. ¿Es deu al fet que les activitats atreuen més públic? Sí, però també només en part. Segons la meua opinió, aquest increïble creixement és tant sols una frustrada contestació per intentar afrontar les crisis del museu en general: la crisi de l'espai, la crisi de la política, la crisi de finançament, la crisi d'estructura, la crisi de tecnologia i, encara més, la crisi de continguts. Si no es produeix un canvi real de continguts, no hi haurà tampoc solucions fonamentals en termes d'espai, política i tecnologia!

En general, les transformacions derivades de continguts que es van donar es limiten a les exposicions populistes d'èxit de taquilles, que es van iniciar amb Thomas Hoving al voltant de 1960 en el Metropolitan Museum of Art de Nova York; i després als anys 70 i 80 per les exposicions d'estudis d'artistes – en espais impecables reconvertis com el Dia Art Center o agrupaments decoratius d'obres d'art en museus “idealitzats” com antics castells. Però castells solament per a artistes i per a les seves obres! Això ens porta a una creença ferma, reflectida tant en les activitats i l'arquitectura de molts museus nous, que allò que és bo per a l'art serà també bo per al públic. Però, aquesta estratègia ja no funciona! Per això, al 1990 es va veure l'auge de la moda estúpida, visible en moltes biennals, triennals o noves exposicions de col·leccions, suscitant un apropament històric-cultural, merament periodístic i inspirat en els mitjans luxosos. Aquests intents mai no tenien present en la missió “educativa” de l'exposició-experiment de, per exemple, Alexander Dornier, els Surrealistes, Frederick Kiesler, The Independent Group, Willem Sandberg o Harald Szeemann en el seus començaments. Encara així hem d'admetre que el museu primer s'ha de reinventar ell mateix des del seu interior si es vol construir, reconstruir o ampliar.

Glenn Lowry, quan imaginava el futur Museum of Modern Art a Nova York, estava ansiós per dir que: “Quan el museu va

començar a examinar les seves futures necessitats, ràpidament es va veure que no necessitava solament nous espais sinó fonamentalment espais diferents dels existents. O, en altres paraules, el Museum of Modern Art a Nova York no es podia permetre créixer amb una simple ampliació com havia fet en el passat; si volia abordar els reptes del futur, s'havia de crear un museu nou, que pogués oferir els tipus d'espais i relacions espacials que permetessin realitzar els seus objectius intel·lectuals i programàtics”. A mesura que avançava el concurs d'arquitectura, es va veure clarament que les propostes radicals dels arquitectes com Bernard Tschumi i Rem Koolhaas corresponien perfectament a les noves ambicions institucionals del MOMA. Per desgràcia, malgrat la imaginació de les obres, al final es va optar per una proposta d'esquema de creixement de Yoshio Taniguchi, molt menys arriscada.

Tanmateix, vam poder veure recentment la importància d'allò que el crític Boris Groys anomena “L'avantguarda del museu”. Una noció que reflecteix no solament el creixement del museu a una escala global, sinó també un projecte museogràfic totalment saturat. És veritat que les cadenes de moda sofisticada i d'esports, les poderoses galeries comercials i les grans editorials s'han convertit en part de la nostra experiència museística o, diria, s'han convertit en museus, difuminant encara més les fronteres entre l'esfera privada i la pública. El museu públic d'art com a institució s'ha convertit en dependència del museu com a concepte. El projecte museogràfic és a tot arreu i no té res a veure amb la infraestructura pesada.

Però, no i hi ha un gest crític prometedor des del mateix art? Perquè, ¿no és veritat que molt de l'art produït i exposat avui demostra clarament que aquest no necessita del museu? Així que el problema, o reinvençió del museu, ¿es podria resoldre immediatament? Em temo que no! Com remarcava Camiel van Winkel quan descrivia “nous camins de fer art visual”: “la resistència d'alguns artistes i

el seu art en contra del museu no té valor, perquè és dirigida envers un... símptoma. El projecte museogràfic és a tot arreu! M'agradaria dir que, paradoxalment, l'art actual necessita el museu

**“Així doncs, és necessari ampliar el concepte de museu d'art? Sí, urgentment!”.**

més que mai, però un museu completament diferent”.

Ernst van Alphen va proposar denominar-lo “museu intel·lectual”: un lloc per a la comparació, la conversació, la negociació, l'avaluació, el judici i la dissensió. Resumint, pensant en les observacions de Masao Myoshi, un lloc gratuït per a l'educació! En tot cas, com va observar encertadament Van Alphen, és veritat que el museu, tal com el coneixem, no és un lloc per al coneixement sinó un productor d'experiències. Els treballadors dels museus saben coses, alguns d'ells moltes, però la producció de coneixement no sembla ser la seva tasca principal, ni la seva ocupació primària. Per tant, el paper de l'intel·lectual al centre del museu sembla condemnat des del principi. Depèn de com veiem en els nostres museus el paper del treball intel·lectual com a tal. Prendre la teoria com a pràctica, –l'última actitud “teòrica” que podríem esperar dels nostres preparats treballadors dels museus. La creació de teoria, teoria com un teatre del pensament, no ha de portar-nos vers la mera consideració de les referències contemporànies o històriques d'una obra d'art. El veritable repte, com creuen els experimentats conservadors austríacs Roger Beurgel i Ruth Noack, implica crear nous tipus d'imaginació, accentuant l'altra banda del significat, un moment de transcendència, que no és mai l'obra d'art en si mateixa, sinó alguna cosa que es pot reconèixer en els seus efectes i en la seva capacitat d'alliberar a l'observador. És interessant que aquests i

altres “teòrics” reconeixen així el nivell cada cop més alt d'autonomia de l'observador; o més exactament, atorguen a l'observador un grau d'autonomia més gran que la relativa autonomia de l'obra d'art. Però la majoria dels nostres museus no ofereixen unes circumstàncies teòriques tan excitants. La utopia, -o democràcia- del museu ha estat reemplaçada per un ideal humil, en lloc d'oferir possibilitats de cultura proveïm serveis culturals. El mateix és aplicable a gran part de l'art fet i exposat avui, resultant en el millor dels casos un conceptualisme dèbil, que alguns anomenen conceptualisme tou o tebi. Això és també, diu Hal Foster –i no és l'únic pessimista– perquè alguna cosa va anar molt malament entre la teoria i la pràctica els últims anys. Institucionalment els dos tipus de crítica (Foster fa referència a “Artforum critic” i “October Theorist”) foren desplaçades als anys 80 i 90 per una nova relació de venedors, col·leccionistes i conservadors, per als quals l'avaluació crítica, deixant les anàlisis teòriques, era poc útil. En efecte, aquests fets van ser considerats normalment un obstacle i molts directors d'art els evitaren activament, tal com fan molts artistes, de manera prou trista.

Fa poques dècades semblava que la pràctica i la teoria ballaven un pas-de-deux sense fi. Això es produïa en primer lloc perquè els mateixos artistes volien desenvolupar / reorganitzar les condicions culturals per a la seva obra. I el museu és aquesta condició cultural! El museu i el seu públic encara han d'ésser conquerits. No podem donar l'esquena al que Thierry de Duve ha descrit com la història estètica de les institucions artístiques. Una història com aquesta implica bàsicament la facultat de jutjar, el dret de donar el vot. Aquest dret no és només una de les assumpcions bàsiques de les nostres democràcies sinó també dels nostres museus. D'aquesta manera, hem de permetre situacions per mitjà de les quals molta gent tingui la possibilitat de posar-se a si mateixa en una posició des de la qual pugui dir: aquesta és una part, un moviment o un pas significatiu en la nostra cultura. El museu intel·lectual seria de gran ajuda!