

Sobre el retorn de la màgia i la seva materialització a les pràctiques curatorials

Autora: Claudia Rodríguez Ponga

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Maria Íñigo
PID_00283996

Introducció

1. Un joc de llums i ombres

2. L'anatema de l'entusiasme

3. Màgia = prestidigitació? Màgia ≠ ciència?

4. El gabinet de curiositats

4.1. Introducció

4.2. Museu de Tecnologia Juràssica

5. Conjuguar la màgia en pretèrit

6. Màgia enfront de realitat?

6.1. Introducció

6.2. *La gran transformació i Animism*

7. Quan la sang arriba al riu o la màgia arriba a les biennals

7.1. Introducció

7.2. La imminència de les poètiques

Conclusió: la màgia es posa de moda?

Introducció



«El neòfit ha de ser conduït, sempre, des dels objectes familiars cap als desconeguts... guiat al llarg, per així dir-ho, d'una cadena de flors cap als misteris de la vida.»

Museu de Tecnologia Juràssica, Los Angeles.

Com ja s'ha posat l'accent moltes vegades des que Bruno Latour ho deixés clar a *Mai vam ser moderns*, la divisió del coneixement per àrees i la convicció moderna en el progrés impedeixen l'anàlisi de les vastes xarxes de fluxos híbrids (ni naturals ni culturals) en les quals vivim immersos. El **pensament màgic**, caracteritzat per la seva capacitat per detectar vincles entre objectes dissímils i assumir el món com una complexa articulació de forces, constitueix un punt cec en la cultura occidental, caracteritzat per la negació del que l'antropòleg Manuel Delgado va anomenar mescles aberrants i trànsits improbables.

Partint d'aquest brevíssim marc descriptiu de l'estat de la qüestió, aquest assaig pretén presentar una panoràmica composta per projectes curatorials contemporanis que tracten assumptes vagament o directa associats al pensament denominat «màgic», abordant els problemes discursius i expogràfics als quals s'enfronten els comissaris a l'hora de treballar en aquest terreny, peyorativament connotat en l'imaginari i el coneixement occidentals. Anirem emmarcant cadascun dels projectes curatorials tractats amb dades històriques rellevants, oferint coordenades que serviran al lector per entendre l'esdevenir que ha condicionat la consideració intel·lectual pèssima que té «el que és màgic» en la cultura occidental moderna i que ha produït, també, el seu «ressorgiment» en l'actualitat.

La informació històrica que oferirem aquí ha estat condensada per evitar que el text es converteixi en un assaig historiogràfic. Algunes de les obres més importants que han servit de marc històric han estat *Religión y declive de la magia*, de Keith Thomas (*), *Historia del miedo en Occidente*, de Jean Delumeau (*), *Eros y magia en el Renacimiento*, de Ioan P. Culianu (*), *Encantamientos modernos*, de Simon During (*), i l'obra de Lorraine Daston i Katherine Park (*) sobre la cultura del que és meravellós.

1. Un joc de llums i ombres

Aquesta història comença amb una paraula que ha adquirit una dimensió màgica: *Il·luminació!* o, el que és el mateix: *Il·lustració*. Aquest terme ve a representar la ruptura total de la raó occidental amb qualsevol forma de pensament màgic, però paradoxalment condensa el poder propi d'un amulet: ens protegeix del que és irracional i atàvic, de les nostres pròpies arrels «bàrbares», com un poderós encanteri.

En aquest període de la història d'Occident, marcat per l'establiment definitiu de la raó científica i humanista occidental, se suposa que la llum es va imposar a les ombres de la ignorància. No obstant això, en aquest període es van desenvolupar alguns fenòmens aparentment contradictoris, com l'aparició de l'espiritisme modern i la proliferació d'espectacles de fantasmagories a França, bressol del saber enciclopèdic. El relat oficial sobre la construcció d'Europa presenta una linealitat espantosament coherent, que té més d'il·lusió òptica que de veritat històrica. Il·lusió òptica que, no obstant això, acabaria determinant i condicionant el nostre coneixement, perquè les il·lusions, com defensem reiteradament, no només són consubstancials al que és real sinó que també són capaces de generar realitats perfectament tangibles. Vegem-ne un exemple.

En el seu llibre sobre els orígens de la llanterna màgica i la *fantasmagoria* (*), Max Milner aprofundeix en la relació entre els avenços de l'òptica i l'auge de la literatura fantàstica a l'Europa del segle XIX. Segons ell, aquest apogeu va ser provocat pels mateixos avenços de la ciència, que, paradoxalment, van ser aprofitats per crear il·lusions. Diu Milner que aquest apogeu del que és fantàstic es va donar com a resposta a una necessitat. La seva tesi és simple i precisa: l'imaginari es beneficia de l'efecte d'alliberament produït per l'adopció d'una concepció racional del món i, simultàniament, del buit afectiu que deixa al seu pas (*). El buit deixat per la pèrdua de la creença en el més enllà s'omple així amb espectacles fantàstics que antany ens haurien aterrit. Això és el que en anglès es denomina «*suspension of disbelief*»; la posada entre parèntesi d'una descreença que, d'altra banda, s'installa en tots els altres nivells de la nostra existència. La «suspensió de la incredulitat» depèn que la creença hagi estat prèviament desarticulada. Una vegada fet això, la creença roman disponible, recuperable únicament en ocasió d'un esdeveniment «estètic» o «fictici».

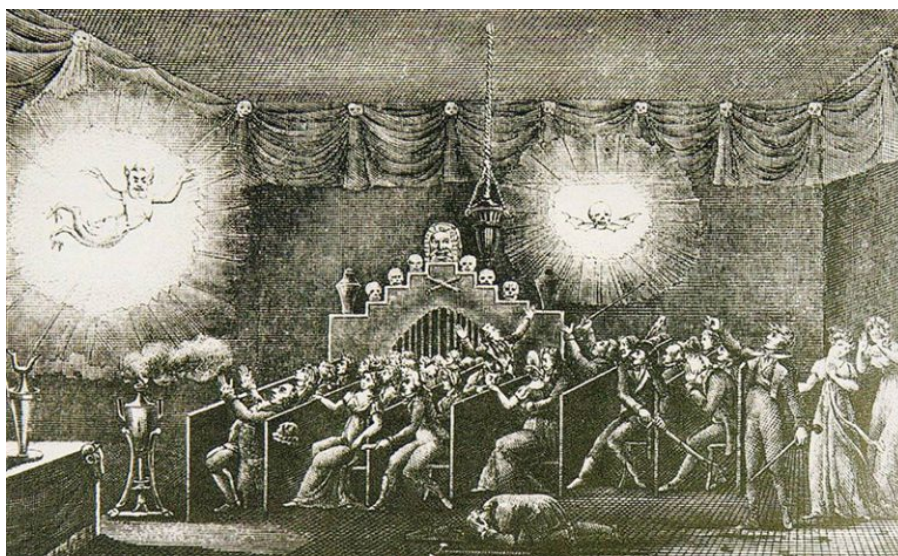


Figura 1. Representació d'un espectacle de fantasmagories d'Etienne Gaspard-Robertson

Font: [HistoryExtra](#).

Així, la pèrdua de la creença serveix per establir un règim dialèctic que depèn tant de la incredulitat com de la seva tornada, intermitent i localitzada. La tesi de Max Milner és, com assenyala Simon During, excessivament simple, però ens sembla encertada quant al diagnòstic. Quan la civilització fa un salt cap a la raó –reprimint les creences tradicionals– una febre pel que és irracional s'apodera de la cultura popular. En els períodes caracteritzats *a posteriori* com a capítols crucials de la història del progrés, els fenòmens sobre fantasmes es propaguen i viralitzen amb facilitat, la qual cosa de vegades provoca veritables hecatombes. Per exemple: el naixement dels estats europeus moderns va ser també el període de màxima intensitat del que es coneix com a «caça de bruixes» i no, com se sol pensar, la fosca Edat Mitjana. De fet, tal com Silvia Federici argumenta a *Caliban i la bruixa*, la formació d'Europa tal com la coneixem és indissociable d'aquest fenomen d'extermini.

Tornant a l'actualitat, és possible afirmar que hi ha indicis que la civilització occidental travessa un període d'intensificació del que és fantàstic, un període en el qual tant la incredulitat com la seva suspensió s'alternen sense control a una velocitat vertiginosa. Com diu Bruno Latour, el model crític contemporani, hereu del model modern, permet ser un escèptic antifetixista i un positivista fanàtic al mateix temps (*). Un ampli ventall de fenòmens culturals associats a la «màgia» i al que és «ocult» contribueix a donar suport a la hipòtesi que ens trobem en un moment d'intensificació similar al descrit per Milner, caracteritzat per una exageració dicotòmica. Sagues literàries, pel·lícules, sèries de televisió i fins i tot exposicions d'art contemporani ens

permeten cartografiar la creixent visibilitat (tan intensa com confusa) de temes, directament o vaga, associats a la màgia. Però com que sembla que hi ha a la cultura occidental un punt cec pel que fa al que és màgic, aquest tema sovint rep enfocaments dubtosos.

Hi ha un bloqueig, una espècie de tabú que impedeix, en algunes cultures més que en unes altres, un tractament de la màgia que no estigui lligat a la noció de truc màgic o, com a molt, a la de culte «primitiu». Per tant, no només és necessari detectar la presència del que és màgic en la cultura occidental contemporània, sinó també les raons per les quals aquests coneixements es van fragmentar i van caure en desgràcia, i van arribar a perdre la seva importància en l'àmbit teòric. Abordar el pensament màgic en un context acadèmic requereix, per tant, reavaluar genealògicament la història d'una sèrie de tradicions oblidades, analitzant críticament el seu procés de decadència. Només llavors podem començar a albirar un patró, una cadena d'esdeveniments que va relegar el pensament màgic a un lloc on la seva legitimitat intel·lectual era insostenible.

Convé recordar –com fan les autores de *Maravillas y el orden de la naturaleza*, Lorraine Daston i Katherine Park– que les «meravelles» que abans havien encantat prínceps, metges i altres membres de les elits europees van passar, a partir de cert moment, a ser considerades «cultura popular». Amb la redefinició del model intel·lectual, que va cristallitzar durant la Il·lustració europea, les meravelles, les rareses i els misteris van passar a ser considerats vulgars i indesitjables: de mal gust. La instauració sistemàtica d'aquesta nova idea d'intel·lectualitat, desgraciadament, persisteix en la contemporaneïtat, però, al contrari del que se sol pensar, no van ser la ciència i la raó els factors decisius per acabar amb «la cultura del que és meravellós». Igual que Daston i Park, Isabelle Stengers assenyalava que l'acte de meravellar-se mai va ser incompatible amb les ciències (en minúscula i plural), i que la Ciència (ara amb majúscula) només va silenciar el poder del que és meravellós quan es va mobilitzar «en defensa» de l'ordre públic, com veurem a continuació.

En un assaig de Stengers titulat *Wondering about Materialism: Diderot's Egg* (*), l'autora juga amb el doble sentit del terme anglès *wonder*, que al mateix temps significa 'meravellar-se' i 'preguntar-se'. Seguint aquesta línia, pretenem aproximar-nos al procés de decadència d'una cultura-natureza occidental vinculada a la tradició de la filosofia natural. No pretenem desemmascarar la història «oficial» per revelar, així, el seu veritable rostre. El que es busca aquí és sumar, no deconstruir. El fet que estiguem acostumats a assumir que la ciència i la raó van ser els factors fonamentals per al desencantament del món és extremadament important. Aquesta estructura narrativa ha servit de base per a la construcció de tot un espectacle de fantasmagories que no pot ser destruït amb fets, ja que els fantasmes són immunes als fets. Precisament per això, en aquest treball no aspirem a brandar l'espasa oxidada de la veritat històrica enfront d'un fantasma que no pot morir (perquè ja està mort); aspirem a contribuir amb la creació d'un fantasma menys cruel.

Segons Daston i Park, n'hi ha prou amb un cop d'ull per adonar-se que «La Ciència» no va eliminar la cultura del que és meravellós. Què tenen en comú, es pregunten les teòriques, la mecànica cartesiana i l'anatomia comparada de Harvey, el model newtonià i l'òptica *kepleriana* (*). La suposada «Ciència», igual que la suposada «Europa», no posseïa –i potser no posseeix avui– unitat. Les dates, diuen Daston i Park, compliquen encara més el panorama: els cometes estaven *démodés* diverses dècades abans que es publicuessin i confirmessin els càlculs matemàtics d'Edmond Halley; i si la qüestió de la simpatia/antipatia havia deixat de ser rellevant en els estudis sobre l'electricitat no va ser perquè la «Ciència» demostrava la seva inexistència, sinó perquè ja s'havia inscrit aquest tipus de fenòmens en l'esfera del *mal gust* (*). També historiadors especialitzats com Keith Thomas dediquen molt temps a sostenir que abans de l'aparició d'un sistema de pensament alternatiu, el pensament màgic ja havia estat jutjat i *condemnat* (*).

Isabelle Stengers situa com a esdeveniment decisiu la condemna del mesmerisme a França, ja que aquest va ser el moment en el qual les autoritats van reaccionar per defensar-se d'una «plaga» que, com subratlla Stengers, no estava exempta de connotacions polítiques, ja que el fluid magnètic que Mesmer «esculpia» i «redistribuïa» en les seves teràpies s'interpretava com una prova afirmativa de la connexió entre tots els éssers humans (independentment de la seva classe, sexe o raça). La comissió científica que va enderrocar el mesmerisme va ser formada pel mateix rei (Lluís XVI), que al seu torn va convocar a alguns dels més prestigiosos científics de l'època. Per avaluar l'existència del fluid magnètic van utilitzar, com no podia ser d'una altra manera, els seus propis mètodes i, lògicament, van concloure que aquest fluid no existia. Segons aquesta comissió, la causa que les teràpies de Mesmer **semblessin tenir efectes** era la **imaginació**. L'efectivitat d'aquest tipus de teràpia ni tan sols va ser analitzada. Estem, en definitiva, davant una forma molt parcial d'empirisme, perquè ignorava el que realment es podia veure (els resultats), atribuint-ho tot a la **imaginació**. Però ja Paracelso havia proclamat que el magnetisme (en el qual es basava el magnetisme animal de les teràpies mesmèriques) era inútil si no s'involucrava la **voluntat** i la **imaginació**. La diferència és que en l'època de Paracelso la imaginació era un complex aparell ontoepistemològic, i en l'època de Mesmer la imaginació ja s'havia convertit en un «MacGuffin», és a dir, en un objecte impenetrable que ho explicava tot.

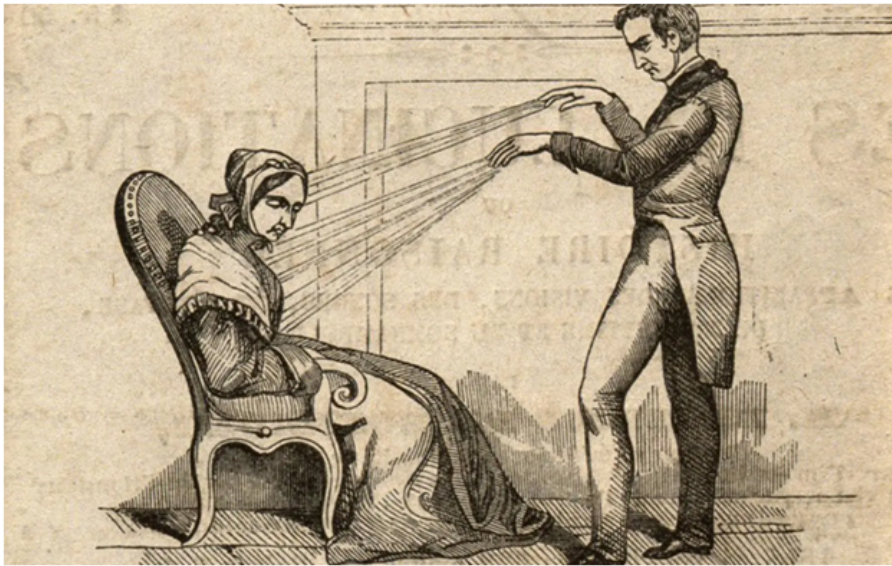


Figura 2. Representació d'una teràpia mesmèrica
Font: [Qmagnets](#).

Però no va ser aquest tribunal el que va posar fi a la cultura de les meravelles: la seva desarticulació ja anava agafant forma en la comunitat intel·lectual des de feia temps. Durant el període anterior a la Il·lustració, generalment denominat Renaixement, havien sorgit nombrosos moviments sectaris, hereus dels mil·lenaristes. Així, Reforma i Contrareforma van trobar un programa comú en la lluita contra el paganisme (*). A Anglaterra es va demonitzar l'«entusiasme», mentre que a França es va operar en contra de les «supersticions (*)». El terme *entusiasme* ve a descriure el sentir fanàtic dels quàquers, els anabaptistes i altres grups que desafiaven l'autoritat de l'Església i de l'Estat protestants (que a Anglaterra són la mateixa cosa (*)).

El pensament màgic també va servir, diu Simon During, com a criteri discriminatori relacionat amb la raça, el gènere i la classe (*). El terme *superstició* ja havia servit anteriorment per referir-se a les pràctiques religioses paganes i idolàtriques i, més tard, a les pràctiques demoníques vinculades a la bruixeria, i ara va passar a referir-se a les pors irracionals dels febles mentals (*). La superstició i l'entusiasme provocaven alarma i llàstima entre els intel·lectuals. La «ímpia trinitat» estava composta per l'Entusiasme (la mare), la Superstició (la filla) i la Imaginació (l'esperit sant (*)). El que era meravellós servia per manipular el poble i fer-lo imprevisible, capaç de qualsevol cosa. En aquest sentit, els ateu, com deia Chevalier de Jaucourt a l'*Encyclopédie*, eren molt menys perillous (*).

Segons During, a partir del segle XVIII la màgia es va desvincular del que era sobrenatural (*). Hobbes, Locke, Hume i Bacon van atacar des de diferents flancs (*). El concepte de «raó suficient (*)» es va forjar com a criteri contra l'amenaça de la superstició. Però cal tenir en compte que el principi de raó suficient no es basava en proves científiques, sinó en la premissa que tan sols era acceptable com a veritable el que era «adequat». Les creences vigents fins llavors van resultar intel·lectualment insatisfactòries (inadequades), però això no va passar perquè els «ciutadans» tenien accés a una sèrie de dades que els demostrassin, científicament, la ineficàcia de la màgia. De la mateixa manera, i com diu Keith Thomas citant el psicoanalista Ernest Jones, l'home mitjà d'avui tampoc dubta a rebutjar les supersticions, però generalment no té arguments amb els quals defensar les seves posicions (*). En aquest sentit, com assenyalava Spinoza, la raó s'assembla més a la superstició que al coneixement (*).

En resum, molt abans que la «Ciència» signés el certificat de defunció del pensament màgic, la intel·lectualitat ja s'havia embarcat en la missió de trobar les causes naturals de les conductes entusiasmades: les predisposicions malenconioses, l'epilèpsia i la histèria van ser alguns dels factors esmentats, però la guanyadora va ser la **imaginació**, que es va convertir en un comodí per explicar qualsevol fenomen. Sense més explicacions, les teràpies mesmèriques, el magnetisme animal, la hipnòs i altres pràctiques similars van començar a ser desacreditades per ser fenòmens de la imaginació, com si això fos suficient per resoldre l'assumpte. El terme científic que es va adoptar al seu moment per explicar aquesta afecció o efecte va ser imaginació patològica (*), l'equivalent contemporani de la qual potser sigui «el que és psicossomàtic», que serveix per posar entre cometes tot un seguit de experiències i malalties al·legant que el seu origen és «psicològic».

Però, paradoxalment, els atacs contra la «ímpia trinitat (*)» estaven motivats per la por als **efectes tangibles** de la imaginació, capaç de generar monstres extremadament reals. Els intel·lectuals enfortien les seves ments contra els fantasmes de la imaginació amb l'ajuda del sistema que va arribar a conèixer-se com a «Raó», però les dones, els nens, els ancians, els dementes, els estrangers «bàrbars», els pobles primitius i les masses gairebé analfabetes (un grup eclèctic que desconeixia la raó occidental i que, per tant, va arribar a identificar-se amb la idea de la «plebs») eren dianes fàcils de la imaginació. Aquesta divisió que tan convenientment fa efectiva l'oposició entre màgic i raonable, entre el que és «baix» i «alt», respectivament, ha estat assenyalada per historiadors tan variats com Carlo Ginzburg, Daston i Park o Simon During (*). La imaginació es va convertir en un anatema social, un símptoma de degradació moral i intel·lectual que tindria (i segueix tenint) efectes col·laterals en el camp de les arts.

2. L'anatema de l'entusiasme

La campanya contra l'entusiasme va començar a impregnar l'univers estètic. Però amb el temps es va oblidar un detall important: els intel·lectuals antientusiastes no eren capdavanters de la raó atea, sinó que estaven condicionats pel temor de Déu (*). Recordem que la seva lluita va ser la culminació de la guerra contra les diverses formes de paganisme que encara campaven a pler a Europa. La raó els serviria per unificar els seus criteris i arguments i cobrir-los amb un mantell de laïcisme (*), però, com conclouen Daston i Park, el rebuig de la cultura i l'estètica del que és meravellós tenia més a veure amb qüestions metafísiques i de classe que amb l'esperit científic. Simon During ho resumeix millor que ningú quan defineix aquest grup en tres paraules: «intel·lectuals religiosos ortodoxos (*)».

Les meravelles i els miracles encara es consideraven possibles, però no desitjables. Sobre aquesta ferma base es va produir l'agermanament de les reformes: la Reforma (protestant) i la Contrareforma (catòlica). Com diu Ioan P. Culianu, només va haver-hi una reforma: la de l'imaginari (*). Jean Delumeau també conclou que les dues reformes es van unir contra el que ell anomena «blasfèmia». Mai es va poder sentir tant el pes de la «policia cristiana», diu l'historiador, com durant les dues reformes (*). Els blasfems –que incloïen des de turcs fins a bruixes, passant per jueus errants, vilatans de la vall del Friuli, o gitanos– eren considerats una amenaça per al futur ordre de les nacions europees. El que va començar com una varietat de reformes religioses es va convertir en un únic projecte de societat, que Delumeau defineix, «à la Foucault», com un projecte de «normalització vigilant (*)».

És més o menys en aquest context en el qual podem començar a abordar els problemes que persisteixen avui dia. Després de segles de campanya per desacreditar el pensament màgic, és fàcil que els intel·lectuals contemporanis –hereus dels que es van aliar per lluitar contra la «imaginació patològica»– acabïn tirant pedres contra aquesta tradició fins i tot quan intenten «rescatar-la» o retre-li homenatge. Daston i Park parlen de «contrail·lustrats malenconiosos (*)», un grup d'intel·lectuals que han contribuït a una visió idealitzada i distorsionada d'un passat «encantat» però infantil, que es defineix per ser el contrapunt d'un present «desencantat» però al cap i a la fi adult. La contrail·lustració, diuen Daston i Park, tan sols serveix per reforçar la dicotomia entre màgia i raó. Tot el que quedava en l'anvers de la Il·lustració està ara ficat en un calaix de sastre que no és més que el negatiu fotogràfic de la Il·lustració: una miscel·lània formada pel que és sinistre, folklòric, grotesc, esotèric, ètnic i un confús etcètera de «monstres» de la raó.

La fantasia, sense el marc de les tradicions i epistemes que li donaven forma, es va esfondrar en una polpa informe. Informe, però degudament il·luminada pel reflector de la raó, que la feia encara més estranya, perquè, com diu Mario Perniola, com més violenta sigui la llum, més densa serà l'ombra projectada (*). L'ombra desapareix quan s'exposa a la llum, és a dir, es resisteix a la institucionalització. D'altra banda, l'ombra no manté una relació d'antagonisme amb l'establishment, no lluita obertament amb la llum, ni cau en el parany de buscar la conciliació entre els oposats. En l'obra de Perniola, l'ombra es presenta com la guardiana d'un cert tipus de coneixement que requereix una comprensió més complexa, que va més enllà dels falsos dilemes. L'ombra de Perniola té molt a veure amb el lloc que ocupa el pensament màgic a Occident.

“ «L'ombra no es col·loca com a adversària, sinó, si de cas, com a guardiana d'un coneixement i un sentiment que només ella pot aconseguir, per desaparèixer quan la llum plena vulgui apropiars-la-hi. Implica una experiència més profunda del conflicte que la que poden aconseguir les institucions i la comunicació [...]. Per això no està d'acord amb la idealització del conflicte i la victòria implícita en la dialèctica. Per a l'ombra, guanyar és impossible i pensar a guanyar és ingenu.»

Ídem (pàg. 19).

Els reptes de mostrar el que no es pot veure (o sí, però no sempre i no de qualsevol manera) són variats, com adverteix Julia Coelho en el seu treball sobre *O que é visível, o que é invisível, o que pode ser visto e o que não pode ser visto* (*). En aquest assaig, Coelho presenta diversos exemples de (in)visibilitat variable en paral·lel a la pedra «otá» («un element primordial en la vida del filho de santo (*)»). L'otá és, en les religions afrobrasileres, la casa del sant: «una pedra poderosa que, des del moment de la seva consagració, ha de romandre a l'«igbá» –altar sagrat–, guardada dins d'un recipient cobert perquè ningú pugui veure-la (*). Però què passa quan s'exposa una «otá»? A partir d'aquesta pregunta, Coelho es pregunta com mostrar el que no es pot mostrar (o si s'ha de mostrar). A partir de la reflexió de Coelho, podríem preguntar-nos què és més important en l'operació artística: velar o revelar.

Aquest és un dels grans reptes als quals s'enfronten els comissaris i investigadors contemporanis en general, però la dificultat es multiplica quan s'intenta «llançar llum» sobre les associacions entre art i màgia, ja que llavors ens enfrontem al desafiament de fer perceptible allò que amb prou feines veiem, tant per la seva naturalesa «ombrívola» com per trobar-se en aquest punt cec. L'herència intel·lectual occidental és en aquest sentit un molt mal punt de partida, ja que l'investigador pot haver naturalitzat una sèrie de prejudicis sobre els quals o bé mai ha reflexionat o bé li resulta impossible pensar. Per exemple, existeix el perill que

l'investigador sigui un hereu inconscient del predicat antientusiasta que assumeix les pràctiques màgiques com a pràctiques «ordinàries». I si el nostre investigador aconsegueix transcendir la seva perspectiva esbiaixada, sempre quedarà la dels seus col·legues, que poden acusar-lo de caure en una conducta acadèmicament deshonrosa. Per validar la seva «intel·lectualitat», el nostre investigador haurà d'invertir un temps valuós a defensar-se d'aquests atacs, i serà precisament en protegir-se quan acabarà llançant una excessiva llum on abans hi havia ombres repletes de misteriosos i plaents successos.

A continuació, il·lustrarem alguns d'aquests perills mitjançant exposicions dutes a terme en els últims deu anys. Les exposicions que ens interessin pretenen rescatar aspectes del que és màgic en l'art contemporani, però solen portar algun prejudici que es fa evident en l'articulació del discurs curatorial. En aquest text, només citarem alguns exemples que considerem representatius de comportaments recurrents. No pretenem aquí abastar críticament els projectes expositius íntegrament. El nostre interès radica més aviat a analitzar la duplicitat que revela el discurs; una duplicitat que no té a veure amb la negligència d'un comissari concret, sinó amb una herència cultural. Absolutament utilitari, el nostre objectiu és traçar un recorregut per una sèrie de prejudicis que són simptomàtics, al seu torn, de la caiguda en desgràcia de la tradició màgica occidental.

3. Màgia = prestidigitació? Màgia ≠ ciència?

Comencem llavors per un dels prejudicis més forts, si no el principal. En la cultura occidental, la màgia s'associa a les nocions de farsa i simulació: la màgia no és real i s'explica com una sofisticada articulació de mecanismes tècnics i psicològics l'única finalitat dels quals és enganyar l'espectador o el creient. Seguint aquesta lògica, la «màgia», en el seu sentit més ampli, queda reduïda essencialment al seu «denominador comú»: la màgia escènica.

Projectes com *Magic show* (2009), comissariat per Sally O'Reilly i Jonathan Allen, defineixen la màgia com un diàleg entre la ficció i la farsa. En paraules dels comissaris, «per a alguns, la màgia incita l'agència creativa de la fantasia i la il·lusió», mentre que «per a uns altres significa la llicència per practicar l'engany», el que per desgràcia ve a ser més o menys el mateix. El projecte expositiu se centra en les pràctiques artístiques que utilitzen tècniques vinculades a la màgia escènica i al teatre per sorprendre'ns sense perdre per això la seva intenció crítica. D'aquesta manera, l'exposició pretén revelar que «la il·lusió estratègica i l'engany poden aplicar-se en contextos més ominosos (*)».

Com esmenten els comissaris, la màgia és una eina potencialment crítica. Però en centrar la faceta instrumental de la màgia –el que serveix per posar-la en valor enfront dels qui la consideren un romanent inútil del pensament ancestral–, se la redueix a la seva categoria escènica. La màgia, semblen dir-nos els comissaris, serveix, però serveix per fantasiar o per enganyar fent-se útil en el context d'estratègies politicocrítiques. No podem evitar pensar que així es contribueix a perpetuar una determinada visió occidental de la màgia que la redueix a un conjunt de tècniques relacionades amb l'engany. D'altra banda, aquesta perspectiva resulta «tolerable» perquè inscriu la màgia dins de la lògica utilitària de la indústria de l'entreteniment. A més, limitar-se a la màgia escènica representa un clar avantatge per als artesans intel·lectuals del projecte: no se'ls pot prendre per entusiastes.

Com diu el propi Simon During (que va col·laborar en el catàleg d'aquesta exposició), la màgia escènica va ser, en el passat, instrumentalitzada com a vehicle per a la difusió d'una posició moderna escèptica i antientusiasta (*) que pretenia demostrar que tota màgia «té truc». La tesi de During afirma que la màgia escènica va ajudar a conformar la modernitat, fins a quedar finalment restringida a algunes manifestacions culturals, especialment la literatura i el cinema. Ja que sostenim que la màgia (**en general**, tant la sacra o sobrenatural com la profana o secular) segueix formant part de la constitució occidental i, en concret, de la pràctica artística, la nostra recerca és, en molts sentits, complementària a la de During. No obstant això, During sosté que la religió no pot secularitzar-se, mentre que la màgia sí, la qual cosa ens n'allunya profundament. Des del nostre punt de vista, la màgia tampoc pot ser totalment secularitzada, ni tan sols a través de la seva faceta escènica.

Malgrat que During dedica gran part dels dos primers capítols del seu llibre a reconèixer que la «màgia secular» no pot separar-se totalment de la noció de «màgia sobrenatural», insisteix repetidament que no li interessa la màgia «real (*)». N'hi ha prou amb fer un breu cop d'ull a la història de la màgia per adonar-se que «la lògica de la màgia secular només és descriptible en relació amb la màgia de propòsit sobrenatural (*)», diu encertadament During. Però, al mateix temps, opta per distanciar-se manifestament de qualsevol noció de màgia sobrenatural.

A més, aquest tipus de rebuig a la màgia sobrenatural pot convertir-se en pur menyspreu quan el projecte curatorial pretén acostar l'art a la ciència. En aquest sentit, és molt revelador el discurs de l'exposició significativament titulada *Lo contrario de la magia*, que va tenir lloc al MALBA i va ser comisariada per Lux Lindner. Aquest posicionament curatorial és simptomàtic: si l'art vol legitimar-se com una forma respectable de coneixement, ha de renunciar explícitament a qualsevol vincle amb el que és sobrenatural màgic i, a més, reivindicar constantment la seva filiació amb la Ciència (amb «c» majúscula). En el text de l'exposició s'argumenta que una de les raons per organitzar la mostra és donar suport a la comunitat científica, tan amenaçada. D'altra banda, el comissari pretén reivindicar un art que s'allunyi del que és «explosiu», de la «impaciència», del «**facilisme**» i de les «promeses de promptitud» de la màgia (*).

És evident que el comissari té una idea molt limitada i pejorativa de la tradició màgica. Les preguntes que em sorgeixen són: per què l'art ha de definir-se en relació amb la ciència, ja sigui per oposició o en sintonia amb aquesta? Exerceix l'art un paper en la defensa d'una ciència amenaçada? O és l'associació amb la ciència el que pot ajudar l'art a allunyar-se de la sospita de ser «explosiu», «impacient» i «fàcil»? D'antuvi, sembla que l'art demostra ser «veritable» o «bo» quan es posa al servei de la ciència i «fals» o «dolent» quan es posa al servei de la màgia. Però la màgia no coneix aquestes distincions modernes i no pot regir-se per aquestes: la màgia no entén per què la ciència no és màgia, ni per què l'art no és ciència o la ciència no és art.

En aquest punt cal recordar que quan la «Ciència» es va escindir de la màgia el procés va ser de tot menys higiènic. Com diu During, la màgia i la ciència estaven molt més entrelaçades del que els pensadors de la Il·lustració estaven disposats a admetre. La revolució científica es va desenvolupar **a partir de la** màgia natural (*). A més, com ens recorda l'historiador Keith Thomas, les actituds racionalistes ja existien molt abans de Galileu o Newton (*). I, pels qui no ho sàpiguem, Newton també era alquimista, Einstein va rebre la inspiració per desenvolupar la teoria de la relativitat després de tenir una visió en la qual es veia a ell mateix corrent al costat d'un raig de llum i James Watson, que va descobrir la molècula d'ADN juntament amb Francis Crick, havia somiat prèviament amb dues escales de caragol entrelaçades (*).

Segons el mag i artista Alan Moore, tant la ciència com la màgia van perdre alguna cosa vital en la seva separació. L'art es va veure obligat a triar entre l'una i l'altra, posicionant-se i definint-se en una batalla que li era aliena. En resum, la divisió entre màgia i màgia escènica o entre màgia i ciència no contribueix a la reflexió sobre la tradició fantàsticomàgica amb la qual volem dialogar des de l'art, que és essencialment una tradició lligada a la filosofia de les naturaleses-cultures.

4. El gabinet de curiositats

4.1. Introducció

En aparent compensació, hi ha altres discursos curatorials que alludeixen a la màgia sense pudor. No obstant això, l'absència de prejudicis d'aquests teòrics sol anar acompanyada d'una certa absència de criteris. La màgia, sense història oficial ni consideració acadèmica, permet al comissari una llibertat sense límits per abraçar qualsevol tipus d'extravagància. Així, en aquests contextos curatorials, es tendeix a una certa exotització instrumental del conjunt. Els components del discurs, ja siguin obres o idees, són engolits un darrere l'altre pel comissari antropofàgic sense cap tipus de ritual ni mesura. El paradigma antropofàgic brasiler, que comparem aquí amb el paradigma barroc del gabinet de curiositats europeu, queda així trivialitzat i subvertit, tal com adverteix Suely Rolnik en el seu assaig sobre «Antropofagia zombi (*)».

En aquest text, Suely Rolnik replanteja en termes antropofàgics la normalització d'un «mètode creatiu» basat en la mescla i instrumentalització perversa de l'alteritat. Però abans Rolnik es pregunta quins són els elements constitutius de la fórmula antropofàgica. Com sospitàvem, no es pot devorar qualsevol «altre», diu Rolnik, referint-se als dos esdeveniments clau en la construcció del mite antropofàgic (la història del bisbe Sardinha i els indis de Caeté, d'una banda, i la de Hans Staden i els tupinambàs, de l'altra (*)). La regla és allunyar-se del que afebleix i assumir el que enforteix. Una vegada feta l'elecció, una vegada que el nostre cos vibràtil determina el que ha de ser ingerit, s'obren les comportes i el cos queda disponible per empassar la presència viva de l'«altre»; perquè aquesta poderosa diferència s'incorpori a l'«alquímia de l'ànima». És una espècie de bricolatge (*) existencial que té una funció: permetre l'esdevenir de l'ésser, diu Rolnik.

Potser sigui excessiu dir que les exposicions comissariades per Jean de Loisy al Centre Georges Pompidou de París i al Caixaforum de Madrid són exemples d'antropofagia zombi, però sens dubte materialitzen curatorialment un model d'apropriació perversa, encara que sens dubte ben intencionada. En el cas de *Traces du sacré*, celebrada al Pompidou el 2008, l'enormitat del propòsit (mostrar la significació i pervivència del que és sagrat al llarg de l'art del segle XX (*)) dona lloc a una exposició que més aviat contribueix a la dessacralització dels continguts. D'altra banda, l'exposició *Maestros del caos: artistas y chamanes*, que reuneix objectes d'importantes col·leccions etnogràfiques i obres d'artistes contemporanis, intenta demostrar «que el caos ancestral, reflex de l'inconscient humà, segueix entre nosaltres (*)».

El repte és majúscul, perquè el caos té una incòmoda tendència a convertir-se en confusió. D'altra banda, la comparació entre ancestralitat i inconscient freudiana ens fa recalar, una vegada més, en un prejudici modern. De fet, la identificació del que és màgic amb el que és ancestral i de l'ancestral amb l'inconscient és un tret característic del que Daston i Park van definir com a «antiil·lustració malenconiosa». En aquesta cosmovisió, artistes i indígenes van de bracet perquè tots dos estan més a prop de la infància (ancestral i inconscient) de la humanitat. Així, la multidisciplinarietat, multiculturalitat i l'anacronisme poden servir, en aquests contextos, per encobrir un format d'exposició que perpetua, vagament o explícita, nocions colonials. Malgrat la bona intenció (és a dir, l'eliminació de la barrera entre el que és etnogràfic i artístic; entre «ells» i «nosaltres»), l'exposició prescindeix del valor específic dels continguts amb una pretensió universalista bastant qüestionable. El resultat és una espècie de **basar de curiositats** que no transmet, no obstant això, el weltwunder (*) que s'espera d'aquest format expositiu.

Ens sembla vàlid repensar no només aquest format expositiu –que comparem aquí amb el gabinet de curiositats–, sinó també la disciplina curatorial en general, amb l'ajuda de la idea d'antropofàgia. Creiem que tant l'experiència antropofàgica brasilera com el gabinet de curiositats poden «contribuir a problematitzar la subjectivitat contemporània (*)», caracteritzada per l'exercici compulsiu que Rolnik descriu en el seu assaig sobre antropofàgia zombi. A través de tots dos models, es pot reflexionar sobre la relació amb l'«altre», en un panorama en el qual proliferen les mescles perverses.

Caracteritzat estèticament pel que avui es percep com a excessivament eclèctic i teatral, el Barroc tenia un gust pel que era inusual, una devoció pel que era desconegut. Com diu Felinto, els gabinets de curiositats

“ «encarnaven perfectament l'esperit del Barroc, en combinar, en un mateix espai i sense distincions, les meravelles de la naturalesa i l'artifici humà.»

I. Felinto (novembre de 2010). «Vampyroteuthis: la segunda naturaleza del cine – la materia del cine y el cuerpo del espectador» [en línia]. *Flusser Studies* (núm. 10, pàg. 7). [Data de consulta: 20 de desembre de 2017].

En altres paraules, els gabinets de curiositats permetien exposar naturaleses-cultures de forma no dicotòmica. Però fixeu-vos que esborrar les fronteres dicotòmiques no genera homogeneïtat sinó, per contra, un paisatge ple de **clarobscur** (tan típicament barrocs). En el Barroc, diu Felinto, naturalesa i cultura funcionen «com a nocions que s'il·luminen mútuament i només adquireixen sentit quan apareixen juntos (*)».



Figura 3. Gravat desplegable de *Dell'Història Naturale* de Ferrante Imperato (Nàpols, 1599), la primera il·lustració d'un gabinet d'història natural
Font: [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Ferrante_Imperato).

Com diu Erick Felinto, fins i tot l'home de ciència sent de vegades aquesta inclinació pel que és meravellós, el cas estrany i l'exotisme que va ser la passió central del Barroc. Però, en lloc de convertir-se en objecte d'estudi, aquesta inclinació sol ser corregida, per considerar-se

«inconseqüent o intel·lectualment irresponsable.»

I. Felinto (2016). «[Flusser y Warburg: gesto, imagen, comunicación](#)» [en línia]. *Revista ECO-Pós* (vol. 19, núm. 1, pàg. 21). [Data de consulta: 20 de desembre de 2017].

Per desgràcia, hi ha molts projectes curatorials que reforcen aquesta impressió, creuant la prima línia vermella entre voluntat antropofàgica i festival zombi. Per això, dedicarem unes pàgines a un gabinet de curiositats contemporani que ha estat de gran inspiració per a aquest treball. És el Museu de Tecnologia Juràssica de Los Angeles, antropofàgic i barroc, un excel·lent exemple de *weltwunder*, construït, íntegrament, com una gran tecnologia d'encantament (*).

4. El gabinet de curiositats

4.2. Museu de Tecnologia Juràssica

El Museu de Tecnologia Juràssica, conegut com a MJT, es defineix com un petit museu de ciències naturals amb èmfasis en les curiositats i innovacions tecnològiques; però per a molts, el MJT és una gran obra d'art. D'una banda, hi ha persones que entenen el MJT com una reflexió irònica sobre els mecanismes institucionals que caracteritzen la mostra museogràfica. Aquestes persones perceben el museu com una crítica als museus i, al mateix temps, una celebració d'aquests. Per a l'altre grup, aquesta postura entra en conflicte amb el principal dogma de fe del MJT, que té a veure precisament amb aquest salt al buit (salt de fe) que el MJT ens exigeix i que, com ressalta el seu propi creador, és d'alguna manera anàleg al que ens exigeix qualsevol museu.

En el seu llibre *El gabinete de las maravillas del Sr. Wilson: hormigas con púas, humanos con cuernos, ratones en tostadas y otras maravillas de la tecnología jurásica*, Lawrence Weschler s'endinsa en la història d'aquest museu creat per David Wilson. En aquest relat, el mateix Weschler parla repetidament sobre el fet que el creador del museu, el Sr. Wilson, sembla **creure** «en tot això (*)». Weschler comença qüestionant tot el que li explica Wilson per després demostrar la veracitat de moltes anècdotes que inicialment li semblaven absurdes. Com a bon periodista i bon occidental, Weschler intenta sotmetre les històries eixelebrades del Sr. Wilson a un criteri d'avaluació que pretén separar el que és real del que és il·lusori. Però els relats de Wilson són tan inversemblants que provar-los es convertirà en una empresa gairebé «borgiana». Finalment, Weschler no pot sinó conviure amb el dubte fins a assumir-lo com a part indispensable de l'experiència estètica del MJT.

Com ja he comentat, molts afeccionats als museus pensen que MJT és una reflexió irònica sobre els museus, la qual cosa seria normal, ja que, com assenyala During, en la màgia secular les antigues meravelles solen sobreviure tenyides d'ironia.

“ «En la màgia secular, doncs, les velles meravelles o prodigis normalment sobreviuen com a tals només amb un tint d'ironia.»

S. During, op. cit. (pàg. 29).

Però, tal com insisteix Wechsler, el Sr. Wilson no posseeix gens d'ironia en tot el seu ésser (*). El fet que la veracitat científica no sigui rellevant per al projecte del MJT no implica que aquest museu qüestionï irònicament la veritat que ens presenten els museus. Per contra, el MJT es construeix entorn d'una experiència del que és meravellós que, com en el gabinet de curiositats, es defineix com l'oposat de la veritat o de la ciència, sinó com la seva aliada.



Figura 4. Vitrines del Museum of Jurassic Technology
Font: [Tripadvisor](https://www.tripadvisor.com).



Figura 5. Vitrines del Museum of Jurassic Technology
Font: [Plasma](#).



Figura 6. Vitrina del Museum of Jurassic Technology
Font: [Plasma](#).

Aquest model estètic és molt antic. En l'antiga «*wunderkammer*», les meravelles naturals s'exposaven al costat d'obres d'art i artefactes. Però entre els segles XVIII i XIX es va consolidar la separació entre art, història natural i tecnologia. Abans, tot pertanyia per igual a l'ordre del coneixement, que era inseparable de l'experiència estètica. Les meravelles no es generaven en el nucli del mateix objecte, com suposa erròniament [During \(*\)](#), sinó d'acord amb el cos vibràtil de l'espectador o, en tot cas, en un abisme d'estranyament i comunió que s'obria entre la cosa meravellosa i l'espectador sorprès. Com diu Rolnik en relació amb l'antropofagia, «l'efecte de la presència viva no pot representar-se ni descriure's, sinó només expressar-se, en un procés que requereix una invenció que es materialitza performativament: una obra d'art, però també una forma de ser, de sentir, de pensar, una forma de sociabilitat, un territori [existencial \(*\)](#)».

El Sr. Wilson confessa haver sentit sempre una gran atracció pels museus: eren foscos, silenciosos, plens de coses antigues i misterioses. I, encara que estaven molt lluny de ser institucions pedagògiques, això no importava, perquè permetien accedir al coneixement als qui estiguessin disposats a fer una sèrie de **salts de fe**. En una de les parts més emotives del llibre de Weschler, Wilson confessa que va crear el MJT perquè la gent pogués **transformar-se**.

“ «De sobte se'm va fer completament evident, encara que sense cap detall, com la meua vida hauria de seguir el curs que ha portat a... bé [...] a això. Vull dir que considero que dirigir aquest museu és un treball de servei, i el servei consisteix a [...] proporcionar a la gent una situació... a fomentar un entorn en el qual la gent pugui canviar. I succeeix. He vist que això passa.»

L. Weschler, op. cit. (pàg. 44).

Curiosament, el ritus antropofàgic té el mateix propòsit: esdevenir. Però la prova irrefutable de l'analogia entre l'antropofagia i la cultura de les meravelles és el criteri que serveix per seleccionar els ingredients que s'afegeixen al brou. La prova que determina el que ha d'ingerir-se és, diu Rolnik citant el *Manifest de Pau-Brasil*, l'alegria. **L'alegria** és el símptoma d'una «vitalitat palpitant» a la qual hem d'obrir el nostre [cos \(*\)](#).

El MJT és un bricolatge lévi-straussí, una gran tecnologia de l'encantament tal com la defineix l'antropòleg Alfred Gell. Una tecnologia que, com suggereix el nom del museu, és juràssica per antiga: tecnologia que transforma les persones a través d'una experiència estètica/màgica. I, no obstant això, fa temps que el model antropofàgic i el del gabinet de curiositats van ser subvertits pel capitalisme mundial integrat, com diu Rolnik. En el panorama actual, els qui es dediquen a la creació de mons han de sobreviure en una espècie de «guerra estètica [planetària \(*\)](#)» que promou una competència feroç entre màquines expressives que rivalitzen per conquerir el mercat de les subjectivitats anestesiades. A poc a poc, el cos vibràtil s'ha deformat, i avui amb prou feines distingeix entre la potència viva i la carn morta.

Ara bé, alliberar la subjectivitat dels perversos processos d'instrumentalització als quals ens hem acostumat no és el mateix que exigir coherència. No tenim, diguem-ho ja, cap interès en la coherència (ni en la perfecció tampoc), però sí en l'experiència del que és meravellós. L'eficàcia del gabinet de curiositats depèn de la potència del que és meravellós, en la mateixa mesura que l'eficàcia del banquet antropofàgic depèn de la potència viva de l'altre i de la nostra capacitat de vibrar i obrir el nostre cos a ell. Per això, a l'hora d'abordar aquest tipus de format expositiu, el nostre principal enemic serà la subjectivació atlètica. I quan el tema tractat és la màgia el perill es multiplica, perquè durant segles la màgia ha estat considerada, segons els cànons occidentals, com el territori subjectiu **per excel·lència**.

5. Conjugar la màgia en pretèrit

Un altre abordatge curatorial amb el qual ens trobarem en aquest àmbit és l'historicista. De fet, sembla la forma més segura d'abordar «el que és màgic», sempre que sigui el resultat d'una recerca rigorosa. L'exposició *The dark monarch: magic and modernity in British Art*, celebrada a la Tate St. Ives de Cornualla, és un exemple perfecte d'aquesta estratègia. L'exposició aconsegueix mantenir l'equilibri circumscriuint-se a la història del pensament màgic al Regne Unit; concretament, explorant «la influència del folklore, el misticisme, la mitologia i l'ocultisme en el desenvolupament de l'art britànic (*)» i centrar la seva relació amb el paisatge de les Illes Britàniques i les seves llegendes. També podrien incloure's en aquesta categoria algunes iniciatives de rescat de personatges històrics, com l'exposició retrospectiva de la pintora mediúmica Hilma Af Klint al Moderna Museet d'Estocolm (2013). La primera exposició se circumscriu a la influència del pensament màgic en l'art britànic modern, mentre que la segona se centra en la rellevància del pensament màgic en la trajectòria d'una artista concreta.



Figura 7. Vista de sala de l'exposició de Hilma Af Klint al Moderna Museet
Font: [Moderna Museet](#).

Centrar-se en un corrent artístic o en una figura històrica vinculada a la màgia permet al comissari desmarcar-se de qualsevol posicionament i situar-se com a observador objectiu d'un fenomen històric. Això li dona un avantatge inqüestionable i, si la recerca és exhaustiva, el resultat normalment serà irreprotxable. Però cal destacar que dins d'aquest esquema la màgia es presenta com una curiositat històrica, restringida al passat. En aquest tipus d'exposicions, la màgia aconsegueix rebre un tractament acadèmic, però només perquè s'ha documentat com a part d'una època, una cultura o part de les vivències d'un personatge històricament rellevant. La màgia es vincula així a un període històric o a una biografia que, en el millor dels casos, reverbera subtilment en el present. La màgia queda conjugada en pretèrit, la qual cosa ens fa sospitar d'aquest model per ser massa còmode.

També poden ser problemàtiques en aquest sentit algunes exposicions amb un biaix antropològic o etnogràfic. A diferència del model historicista, aquests projectes poden referir-se a una realitat present que, no obstant això, restringeix la validesa del pensament màgic a un determinat context ètnic. Això implica que, sovint, la rellevància del que és màgic queda circumscripita a un àmbit d'extrema alteritat, la qual cosa de nou contribueix a evitar que es produeixi una reflexió sobre el paper de la màgia en la cultura occidental contemporània. En el cas de l'exposició historicista, el pensament màgic queda relegat al passat, mentre que en el cas de moltes exposicions amb intenció etnoantropològica, el pensament màgic és tractat com un tret propi de cultures que s'obstinen a conservar tradicions obsoletes que s'assumeix que nosaltres, els occidentals, hem «superat».

Una altra manera d'extirpar quirúrgicament el pensament màgic de la història occidental té a veure amb l'anomenat «*outsider art*». En aquest cas, el pensament màgic es definiria per la seva relació amb la bogeria i l'alienació. Les manifestacions artístiques procedents d'aquest àmbit estan desconnectades de qualsevol marc referencial que no sigui el biogràfic, ja que el boig és considerat un individu aïllat que no pertany a cap tradició històrica o cultural. Per exemple, l'obra de Bispo do Rosario –artista brasiler descobert a una edat avançada per l'historiador de l'art Frederico Morais en la colònia psiquiàtrica Juliano Moreira– s'entén com la producció d'un artista genial, però aïllat i desconnectat de qualsevol tradició artística (*). Igual que el passat dels premoderns, el passat de Bispo es dona per perdut, per la qual cosa la seva obra pot considerar-se eternament contemporània, ja que manca d'història, d'arrels.

“ «És cert que els moderns sempre han reconegut que en el passat també van barrejar objectes i societats, cosmologies i sociologies. Això es deu al fet que només eren premoderns. Han aconseguit desfer-se d'aquest passat a través de revolucions cada vegada més aterridores. Atès que

altres cultures encara barregen les restriccions de la ciència amb les necessitats de la seva societat, era necessari ajudar-los a sortir d'aquesta confusió mitjançant l'anul·lació del seu passat.»

B. Latour. *Nunca fuimos modernos*, op. cit. (pàg. 129).

Això explicaria per què l'art contemporani és l'únic tipus d'art capaç d'interactuar amb l'obra de Bispo. Com assenyala María Íñigo Clavo en el seu assaig sobre la desactivació de l'agència de les obres d'art a través del *display museístic* (*), el diàleg amb l'art contemporani és un recurs habitual en la contextualització institucional de manifestacions artístiques poc reconegudes per les narratives oficials. En aquest text, Íñigo Clavo analitza la inserció de l'art africà en el soterrani del Museu Britànic i la manera en la qual es barreja anacrònicament amb l'art contemporani africà. L'autora considera que això, lluny d'alliberar les obres exposades de la imposició dels valors cronològics occidentals, les limita encara més, ja que al mateix temps que se'ls nega la simultaneïtat amb el nostre propi temps, s'ignora obertament la noció de temporalitat de l'obra exposada (que segueix sent una incògnita, ja que tampoc s'investiga). El problema aquí no és l'anacronisme en si, sinó que l'anacronisme es converteix en un subterfugi colonial.

L'obra de Bispo do Rosario ha estat presentada com un estrany fenomen de compulsió psicoartística. Però la seva obra va ser feta per a Déu, produïda en clau d'art sacre. Això no significa, per descomptat, que no pugui ser vista per simples humans, sinó que – atès que aquesta era la intenció manifestada explícitament per l'autor – podria potser inscriure's curatorialment dins de tradicions votives del nord-est de Brasil. Per què no exposar l'obra del bisbe al costat d'altres objectes produïts en els moviments messiànics i profètics del Nord-est (com el Caldeirão de Santa Creu do Deserto)? Millor encara, per què no incloure l'obra de Bishop en la col·lecció permanent d'algun museu d'art sacre? El que hem de preguntar-nos és fins a quin punt les exposicions que remetien a un «passat màgic» o que versen sobre certes societats o individus «màgics» poden contribuir a l'embotadura de les capacitats crítiques que ens farien conscients de la dimensió màgica de la nostra pròpia cultura. És a dir, fins a quin punt aquests discursos serveixen per reforçar la separació existent entre ells (els ancestres, els primitius, els bojos: aquests suposats éssers «màgics») i nosaltres?

6. Màgia enfront de realitat?

6.1. Introducció

En resum, la màgia pot circumscriure's a la màgia escènica, pot ser presentada com una acumulació d'andròmines i quincalla, estudiada en relació amb un personatge o període històric, considerada com a part d'una cultura aliena o com a fruit de la bogeria. Tots aquests models de comissariat impedeixen, en general, la creació d'un escenari que permeti avaluar el poder real de la màgia a l'actualitat. Les estructures s'imposen al contingut, perpetuant vells prejudicis. Excepcionalment, la feina de tota una vida resulta en un meravellós banquet antropofàgic, com en el cas del Museu de Tecnologia Juràssica. Excepcionalment, pot passar que una exposició sobre màgia cridi l'atenció sobre la pervivència de la màgia a Occident, o que una recerca històrica o etnogràfica ens faci reflexionar sobre el paper del pensament màgic en el nostre propi temps o context cultural. Pot passar, però passa poc.

Encara hi ha un altre tipus de manifestació curatorial que, tot i que no tracta temes relacionats amb la màgia, n'utilitza el lèxic. Per exemple, el terme *alquímia* apareix de manera recurrent en les exposicions de ceràmica; els termes *màgia* i *fantasma* es relacionen freqüentment amb les exposicions de fotografia i amb el cinema. En aquests casos, la màgia és invocada com a figura lingüística, com a metàfora. Un ús del llenguatge significatiu, ja que, com explica During:

«És com si la popularitat de les paraules màgiques expressés una ambigüitat sistemàtica de la cultura [...], en el sentit que (com la màgia) aquesta és perifèrica als valors d'utilitat i eficiència que segueixen sent centrals en la modernitat.»

S. During, op. cit. (pàg. 41).

És a dir, que la màgia i l'art són àrees d'oci i ineficàcia, ja que manquen de transcendència «real».

L'acusació d'irrealitat acompanya la màgia des de fa molt temps: Zoroastre, Moisès, Salomó, Pitàgores i molts altres van ser acusats de crear imatges òptiques enganyoses, capaces de convèncer de la seva veracitat. L'antropòloga Sylvia Caiuby Novaes sosté que la desconexió entre màgia i realitat té a veure amb la desconexió de les imatges amb la realitat: màgia i imatge tenen una arrel similar, comparteixen una sort semblant. En el pensament il·lustrat, del que generalment som hereus, la màgia «sobrenatural» mai va ser més que una ficció o una posada en escena. Des d'aquesta perspectiva, tampoc les imatges han estat mai res més que representacions més o menys enganyoses. Però ni la màgia sobrenatural ni el poder de les imatges eren tan fàcilment explicables com haurien volgut els antientusiastes: no podia, per desgràcia, explicar-se en clau de «truc», així que es va recórrer al «truc final», el que ho explica tot i és, al seu torn, inexplicable: el de la **imaginació**.

Va ser llavors quan, en un intent per desacreditar-la, es va «psicologitzar» la màgia, diu During (*). Però la pregunta que ens veiem obligats a plantejar, una vegada i una altra, al llarg de les nostres lectures sobre el declivi de la màgia, és: com i per què s'assumeix aquesta equivalència entre psique i ficció? La màgia sempre ha atorgat un poder considerable a la ment. En la màgia clàssica i renaixentista, la imaginació era tractada com una poderosa eina per manipular i generar realitats. Hi havia els qui consideraven que la imaginació era tan perillosa que havia de ser regulada, o que només havia de ser exercitada amb precaució per un grup selecte de savis. Però el fet que la màgia tingués una dimensió psicològica o fantàstica mai va significar que fos irreal.

Així, quan Spinoza diu que els profetes s'haurien comunicat amb Déu a través de la seva imaginació, no entenem necessàriament que aquesta afirmació serveixi per desacreditar l'experiència del contacte amb la divinitat. «Déu es revela als profetes només d'acord amb la naturalesa de la seva imaginació», diu Spinoza (*). I, no obstant això, During reformula les paraules del filòsof afirmant que «Spinoza sostenia que els profetes bíblics, que afirmaven haver-se comunicat directament amb Déu, estaven en realitat sota la influència de la imaginació i de les seves imatges i signes (*)». No és evident el biaix d'aquesta afirmació quan la comparem amb les paraules originals de Spinoza? La teoria de Spinoza és definida per During com a «teoria de l'acomodació (*)», que afirma que les revelacions divines es produeixen en funció del context cultural en el qual tenen lloc. Però per què l'afirmació que les diferents societats i èpoques produeixen diferents climes fantàstics serveix per negar la realitat d'aquestes experiències?

La partició entre realitat i fantasia no és vàlida per pensar la màgia des de dins. Molts teòrics de la màgia es pregunten fins a quin punt tal fenomen va ser o no real (exactament en quin sentit «volaven» les bruixes?). Aquest tipus de qüestionament pot servir de disparador per reconstruir un llinatge miticomàgic, per reconnectar-nos, a través de la recerca històrica i antropològica, amb una certa tradició fantàstica. Ernesto de Martino (*), Carlo Ginzburg (*) o fins i tot Margaret Murray (*) han reconstruït parcialment quadres que ajuden a comprendre amb més detall la història de la màgia a Occident. Però, en general, preguntar-nos fins a quin punt els actes màgics eren il·lusoris ens sembla una pèrdua de temps, ja que la formulació de la pregunta sembla assumir que la fantasia pugui, d'alguna manera, ser extirpada quirúrgicament de la realitat. En resum, la pregunta està mal feta. La fantasia impregna cadascuna de les realitats humanes fins al punt que el cervell és incapaç de diferenciar la informació onírica de la que arriba a través dels sentits. La informació empírica també és manejada per la imaginació i, de fet, només pot ser organitzada, estructurada i sistematitzada per aquesta. La tradició màgica occidental parteix d'aquesta base i treballa a partir

d'aquí. I, no obstant això, trobem una vegada i una altra projectes curatorials que es vanaglorien de dignificar el que és màgic reivindicant-ho com **l'oposat** del que és real. Flac favor.

Una vegada examinades les implicacions ideològiques que hi ha al darrere en tot un seguit de construccions curatorials, pot ser útil aprofundir en el debat sobre dues exposicions que aconsegueixen eludir els perills citats fins ara. Es tracta de *La gran transformación*, comissariada per Chus Martínez al Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Vigo el 2008, i *Animism*, comissariada per Anselm Franke a la Kunsthalle de Berna en 2010. Totes dues exposicions tenen en comú l'aproximació al pensament màgic com a dimensió real i contemporània de la cultura occidental.

6. Màgia enfront de realitat?

6.2. La gran transformació i Animism

En el seu text, la comissària de *La gran transformació* reitera la urgència de rescatar el pensament màgic. Chus Martínez argumenta que, si la màgia serveix per canviar l'ordre establert, és possible que també es pugui utilitzar, juntament amb l'art, per obrir algunes de les portes secretes del món (*). De fet, la màgia no només ofereix una alternativa a les formes de pensament hegemòniques, sinó que també proporciona un marc amb el qual qüestionar i analitzar amb més profunditat les realitats que ens envolten: «com a forma de coneixement, la màgia no es veu compromesa pel mite del progrés. No pretén fer-nos arribar a un punt en l'espai i el temps designat per un estil de vida ideal i utòpic, ni està subordinada a càlculs econòmics (*)».

L'ombra és una figura clau per a aquest projecte curatorial i (afegim nosaltres) per aprofundir en els trets comuns d'art i màgia. Mentre que Martínez afirma que la màgia és l'ombra que segueix de prop el moviment del pensament il·lustrat, Mario Perniola afirma en els seus escrits sobre l'art i l'ombra que l'art només pot existir en l'ombra projectada per aquesta llum engegadora que pretén il·luminar i aplanar l'operació artística. En les ombres es troben la màgia i l'art. Les ombres sempre han estat relacionades amb «una espècie d'esoterisme (*)», diu el filòsof italià; però el que és esotèric, diu la comissària d'aquesta exposició, no és –al contrari del que comunament es pensa– un món tancat, accessible a uns pocs iniciats. El que és esotèric és més aviat allò que «no és de ningú i de tots, perquè tracta del que no es pot conèixer: la mort, les emocions, el que hi ha més enllà dels límits del nostre cos (*)».

La màgia, diu Martínez, és un tipus de coneixement **paranoic**, és a dir, proper a (*para*) la raó (*noos* (*)). Seguint l'analogia que fa Perniola entre art i ombra, podríem dir que el pensament màgic té lloc al costat o al límit de la llum. Tant la màgia com l'ombra apareixen com a alternatives, com a llocs al marge on es pot desenvolupar la pràctica artística. I si la màgia és l'ombra del progrés (Martínez) i l'ombra és l'únic lloc on pot refugiar-se l'art (Perniola), es dedueix que l'art i la màgia comparteixen territori. Chus Martínez sosté que la màgia és indiferent a les teories del progrés, mentre que Mario Perniola diu el mateix de la seva ombra, que se situa al marge de les oposicions dialèctiques i, per tant, no s'erigeix com a adversària de la llum per derrotar-la. La màgia no declara la guerra: fa política d'una altra manera. La màgia no actua dividint les coses, sinó unint-les: unint-les en l'ombra.

En el text escrit per Chus Martínez per al catàleg de *La gran transformació* s'aprecia la intenció de trobar una definició contemporània de màgia. La màgia es proposa com un camp de coneixement ocult (en les ombres, *paranoic*) que és essencial per entendre el que passa al món actual. En l'art, com en la màgia, les il·lusions aconsegueixen revelar veritats que la mateixa realitat s'obstina a ocultar. Per això, a Chus Martínez li sembla que hi ha certa urgència a rescatar la noció de màgia en les arts visuals, no com una representació literal d'assumpptes suposadament màgics, sinó com un exercici de ser i pensar el món. En altres paraules, la comissària de *La gran transformació* detecta de forma meridianament clara que és necessari repensar la màgia com a territori existencial contemporani.



Figura 8. Aurélien Froment, *Théâtre de poche*, 2007. Vídeo
Font: [Kadist](#).



Figura 9. Aurélien Froment, *Théâtre de poche*, 2007. Vídeo
Font: [I-Flux](#).

D'altra banda, el comissari de l'exposició *Animism*, Anselm Franke, presenta una anàlisi magistral d'un tema clàssic del pensament màgic: l'animisme. En el seu text «Animism: notes on an exhibition (*)», Franke destaca la relació de la cultura occidental amb l'animisme, desafiant la convenció que els animistes són «els altres». El rebuig occidental del que denominem «animisme» seria teòricament el que ens defineix com a ciutadans moderns, però tal suposició permet que prolifereixi sense control una certa forma d'«animisme capitalista». En la línia de Bruno Latour en *Nunca fuimos modernos*, Franke adverteix que la negació de les formes híbrides de cultura-naturalesa permet, precisament, la seva multiplicació. Franke crida l'atenció sobre el fet que l'animisme està inscrit, des de la seva definició, en la constitució occidental com «la incapacitat de diferenciar entre objecte i subjecte, entre realitat i ficció (*)». Sens dubte això serveix per explicar per què l'animisme, igual que la màgia, és difícil de definir sense caure en certs supòsits eurocèntrics i colonials, ja que bàsicament es parteix de la idea que l'animisme (igual que el pensament màgic en general) es deu a una **incapacitat intel·lectual**. Aquesta «submissió colonial» forma part de la nostra vida quotidiana i s'ha «naturalitzat com a part de les nostres percepcions i experiències (*)».

Com diu During, posicionar-se en relació amb la màgia significa també posicionar-se en relació amb una xarxa discursiva de civisme (*). En aquest context, és difícil que un ciutadà respectable es posicioni a favor d'una pràctica associada al pensament màgic, perquè el nostre concepte de civilització s'ha construït en oposició a aquesta (*). Així, és freqüent que les persones que s'ocupen d'aquests assumptes se sentin impulsades a declarar públicament la seva **falta de fe** en la màgia, com qui s'exonera de culpa abans de ser acusat d'un delicte. La qüestió a la qual ens enfrontem, diu Franke, és de naturalesa **confessional**. Una resposta equivocada pot significar el desterrament de la comunitat. Igual que en una religió, en la qual l'heretgia trenca l'ordre considerat «natural», les creences màgiques o animistes suposen una amenaça tan intensa per a la cultura occidental que no només s'exigeix que els nostres prejudicis contra aquestes siguin acceptats com a naturals, sinó també que renovem constantment la nostra filiació ideològica (resant el «no credo» sense parar).

No obstant això, hi ha un lloc on l'animisme està relativament acceptat a Occident, i aquest lloc és l'art, diu Franke. En aquest sentit, ens adherim a la teoria de During quan afirma que la màgia ha estat canalitzada cap al món de l'espectacle i sobreviu assumint formes culturals vinculades a la producció i distribució comercial de ficcions. During se centra en el cinema i la literatura, però la nostra tesi és que també es podrien incloure les arts visuals. Ens sembla que el mercat de l'art és hereu d'aquella cultura del que és meravellós lligada al gabinet de curiositats que primer va ser desacreditada intel·lectualment i després fagocitada per una cultura comercial que afavoreix la subjectivació atlètica, l'antropofàgia zombi i la circulació (irònica) d'objectes meravellosos.

Al principi, pot semblar fabulós que l'art sigui l'hereu de la cultura de la meravella. Però cal pagar un preu alt: l'art renuncia així a reivindicar-se com a real, i queda «neutralitzat en un gueto d' excepcionalitat (*)». El problema al qual ens enfrontem és, per tant, que quan l'art pretén legitimar-se com una forma respectable (**real**) de coneixement sembla condemnat a comportar-se segons un cert credo científic i antientusiasta. Com diu Franke, l'autonomia de l'art modern només es va aconseguir mitjançant la seva ficcionalització: les posicions animistes s'accepten dins de l'art sol perquè s'ha acordat, per endavant, que l'àmbit en què es donen és fictici, irreal i irrellevant.



Figura 10. Jimmie Durham, *The Museum of Stones*, 2011/2012. Fotografia d'Arwed Messmer
Font: [I-Flux](#).

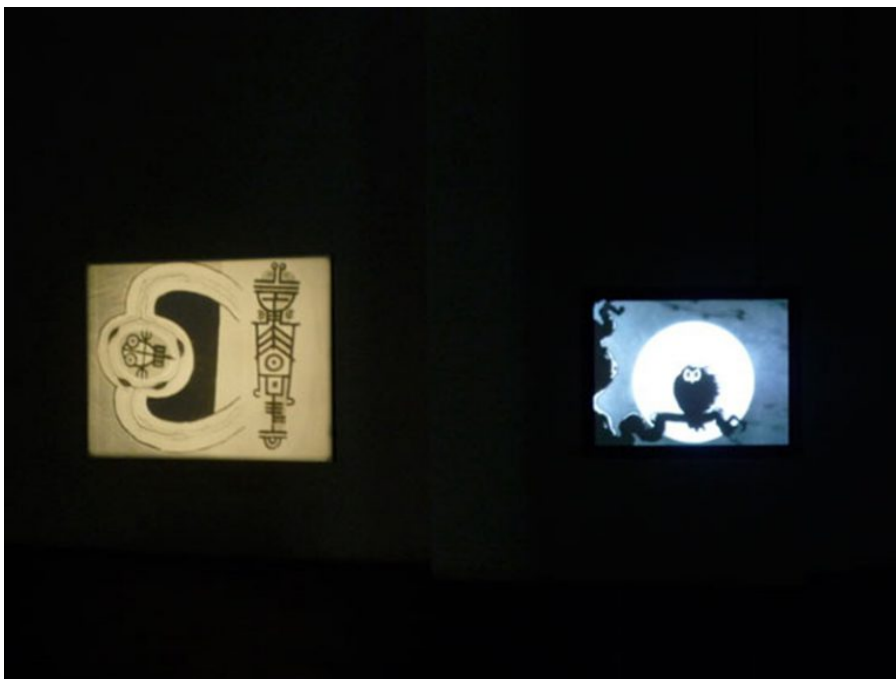


Figura 11. Vista de la instal·lació de la pel·lícula de Len Lye *Tusalava* (1929), i de *The Skeleton Dance* (1929), de la sèrie «Silly Symphonies» de Walt Disney. Fotografia d'Arwed Messmer
Font: [I-Flux](#).

A l'equivalència occidental entre animisme i irrealitat s'afegeix una altra dificultat: fins i tot quan s'accepta l'animisme com una dimensió de la realitat, s'entén en clau negativa. Segons aquest punt de vista, l'animisme, en el context occidental, només serveix al poder. El mateix pot dir-se de la màgia: existeix, però només serveix per manipular-nos. Aquest és un punt de vista netament marxista. Adorno, per exemple, va argumentar que, en substituir la màgia per la raó, la Il·lustració va invertir la raó amb poders màgics (*); Marx va percebre clarament el capitalisme com un sistema magicoanimista basat en el poder dels feticxes; Taussig va identificar el poder de l'Estat amb el poder màgic. És a dir, que la vella màgia sobrenatural encara sobreviu en la societat occidental... però de molt mala manera: per oprimir, vigilar i castigar.

Per descomptat, tots aquests pensadors tenen raó. De fet, estem totalment d'acord amb cadascuna de les seves premisses. Però aquests discursos estan afectats per un poderós encanteri dicotòmic: el de l'enfrontament entre la raó i la no raó, entre el bé i el mal. Per això l'animisme, com diu Franke, no pot entendre's, simplement, ni en «termes negatius –com a absència bàrbara de

civilització– ni en termes positius –com una condició gairebé paradisiàca en la qual no existeixen les doloroses separacions ontològiques que caracteritzen la modernitat (*)». Igual que la màgia, l'animisme no pot preveure's des d'un punt de vista binari. Per tant, no pot suposar, ni suposa, un rebuig de la «realitat», i si ho fa, es converteix, com va dir Eisenstein sobre les animacions de Walt Disney (*), en «una revolució sense conseqüències». Tret que, de fet, puguem afirmar amb total seguretat que la «revolució» de Walt Disney va tenir un impacte considerable, la qual cosa ens fa pensar que potser el Sr. Disney tenia un coneixement de la realitat més profund del que Eisenstein imaginava. Com ens recorda Ioan P. Culianu, la màgia renaixentista va ser essencial per desenvolupar, més endavant, la psicociologia de masses i les seves tècniques de manipulació. Els ardits del príncep de Maquiavel, diu Culianu, són innocus si els comparem amb les innombrables tècniques de manipulació màgiques que, derivades de l'obra de Giordano Bruno sobre els vincles, es van posar en pràctica en l'àmbit institucional i mediàtic (*). És això al que es refereixen Adorno, Marx i Taussig quan afirmen que la màgia ha estat apropiada pel poder? En la línia marcada per Silvia Federici en el seu llibre Calibán y la bruja (*), creiem que el declivi de la màgia ha servit precisament per posar-la al servei de l'*statu quo*. No obstant això, al mateix temps que es maniobra contra la cultura de la meravella i la màgia, s'insistia en la irrealitat i vulgaritat d'aquestes operacions, cosa que resulta certament contradictòria. Si les pràctiques màgiques eren efectivament tan innòcues, per què no simplement ignorar-les?

En resum, el restabliment d'una ontoepistemologia de la màgia occidental és un camp minat. Dir que alguna cosa és màgica significa adjectivar-la pejorativament. Llavors, com seria possible parlar de màgia sense caure sota aquest encanteri? Si ens neguem a separar la màgia sobrenatural de la secular és precisament perquè dividir-les implica assumir que una d'elles és «real» mentre que l'altra és «irreal». La qüestió, com diu Franke, no és reivindicar l'animisme o no, sinó deixar de jugar «al joc de les divisions (*)». Així, *Animism* no és una exposició sobre l'animisme, diu Franke, sinó una exposició sobre com es construeixen aquestes barreres divisòries que neguen l'accés a la realitat als qui es van quedar a l'altre costat.

La gran transformació i *Animism* són dues iniciatives excepcionals perquè els seus discursos es donen al marge del «joc de les divisions» (el joc que separa la màgia sobrenatural de la màgia escènica, o màgia i ciència, o passat i present, o a ells de nosaltres). Cada vegada hi ha més consciència d'aquesta qüestió i, en conseqüència, cada vegada hi ha més projectes curatorials que afronten aquestes dificultats discursives amb lucidesa. L'anomenat pensament màgic és a l'ull de l'huracà. Per això, aprofitant que busquem marcadors recents que puguin definir la tornada de la màgia en l'art contemporani, dedicarem un espai a constatar la vaga presència de la màgia en esdeveniments biennalístics.

7. Quan la sang arriba al riu o la màgia arriba a les biennals

7.1. Introducció

Diverses biennals han servit de marcadors per definir l'augment de la visibilitat d'aquest tema. A Sao Paulo, *A iminência das poéticas*, el 2012, va rescatar el llegat del mag Giordano Bruno, l'obra del qual va servir per contextualitzar el discurs curatorial. Així, la biennial es va construir sota el concepte dels «vincles», que el comissari Luis Pérez-Oramas va prendre prestat de Bruno, per la qual cosa la seva obra sobre la vinculació màgica va ser publicada per la Fundació Biennial.

Després va venir una biennial sobre «coses que no existeixen», i no va trigar a parlar-se obertament de la màgia. *Les choses que no existeixen* «toquen els límits del nostre enteniment i impliquen qüestions relacionades amb el que és visible i el que és invisible, [...] el poder transformador de l'art i la cultura, la capacitat d'imaginar altres mons possibles». En aquesta biennial de 2014 es va parlar de «transgressió, transmutació, transcendència i transsexualitat» en el perillós límit discursiu que afirma i nega simultàniament l'existència d'allò del que es parla.

Poc després va arribar el moment de les *Mesures d'incertesa* : el primer esbós parlava ja de «desordre i equilibri, ecologia i por, canvi climàtic, intel·ligència col·lectiva, fantasmes, sinergia i subjectivitat». No obstant això, donada l'ambigüïtat intencionada d'alguns d'aquests enunciats, cal preguntar-se fins a quin punt aquests discursos curatorials citen o es refereixen obertament a la màgia o la porten a col·lació tan sols com a figura retòrica. Per aquesta raó, d'aquestes tres biennals de Sao Paulo, ens centrarem tan sols en la comissariada per Luis Pérez-Oramas a causa de la seva filiació amb l'obra del mag Giordano Bruno. En aquesta anàlisi, destacarem els aspectes que connecten la biennial de Pérez-Oramas amb aquesta recerca, deixant fora moltes facetes del projecte, ja que el que intentem analitzar aquí és la pertinència d'un mag medieval en el context del discurs curatorial. El rescat d'aquesta figura històrica per parlar d'art és simptomàtic del ressorgiment visible del pensament màgic en l'art contemporani.

7. Quan la sang arriba al riu o la màgia arriba a les biennals

7.2. La imminència de les poètiques

Per a aquesta biennial es van editar en portuguès cinc textos considerats clau per al projecte, entre aquests *Els vincles* (*), del mag Giordano Bruno. A més de Bruno, l'ús de referències teòriques com Filostrato, Bergamin, Quignard i Agamben (autors dels cinc llibres publicats per la Fundació Biennial amb motiu de *A iminência das poéticas* (**)) també apunta en una direcció arcaïtzant. Però com i per què és rellevant Giordano Bruno en el context d'una biennial? Vam establir un diàleg virtual amb Luis Pérez-Oramas per tractar d'abordar aquesta qüestió. Com veurem, davant la dicotomia entre el que és modern i el que és contemporani, el comissari va triar un altre camí, anacrònic en primer lloc, però fortament arrelat en un passat premodern.

En els textos publicats, l'explicació que Pérez-Oramas ofereix per a la inclusió de Giordano Bruno a la biennial és sospitosament breu, malgrat reconèixer que *Tractat dels vincles* és un dels dos textos clau que van inspirar la *Inminencia de las Poéticas*. Inicialment pensem que podria deure's a una instrumentalització d'aquest personatge històric tan increïblement vistós i controvertit, però després ens vam adonar que la brevetat de l'esment apuntava en la direcció d'una sèrie d'omissions, omissions potser necessàries per a la constitució del discurs curatorial. Com diu Pérez-Oramas,

“una de las consecuencias del mito del comisariado transparente, es hacernos creer que sólo permite una relación directa y no mediada con las obras», como si la voz del comisario «fuera neutra: la voz de nadie, dirigida demagógicamente a todos.»

L. Pérez-Oramas (2014). *La inminencia de las poéticas*. Caracas: Fundación Sala Mendoza.

El comissari no intenta vendre el seu discurs com a clar, cohesionat i transparent (*), i l'omissió relativa a la figura de Bruno és precisament una ombra en el seu discurs. Els vincles, diu Pérez-Oramas en relació amb l'obra de Giordano Bruno, són la matèria que constitueix aquesta biennial. Els vincles li serveixen per parlar de l'estructura constel·lar de la biennial, de la connexió «astral (*)» entre les obres, però també entre imatges i paraules, obres i discursos.

No és la primera vegada que es té en compte Giordano Bruno en l'àmbit de l'art: el primer historiador modern que va invocar les teories de Bruno en la seva obra va ser Aby Warburg. També Robert Klein, un altre mític historiador de l'art, ha rescatat la figura de Bruno en el context de les seves teories sobre la forma i la intel·ligibilitat, al·ludint directament a les relacions entre l'art i la màgia. Tots dos historiadors de l'art es van interessar pel poder de les imatges. Pérez-Oramas, coneixedor tant de l'obra de Warburg com de la de Klein (*), insereix Bruno en el projecte per les mateixes raons, ja que *La inminencia de las poéticas* té a veure amb una reconstrucció de la relació entre discurs i obra, entre idees i imatges. No obstant això, la inserció de les imatges en la teoria dels vincles és molt més complexa del que es desprèn del discurs curatorial.



Figura 12. Panells de l'Atles Mnemosyne d'Aby Warburg
Font: [Kunstkritikk](#).



Figura 13. Retrat de Giordano Bruno
Font: [Wikipedia](#).



Figura 14. Materials gràfics de la trentena Biennal de Sao Paulo, comissariada per Luis Pérez-Oramas
Font: [Ricardo Báez](#).

En primer lloc, cal assenyalar que *Els vincles* és un tractat de metodologia màgica centrat en la manipulació d'individus i masses. Les teories de Bruno parteixen de la base que tot al món està relacionat. Bruno creu en el poder de les imatges i també creu que, a través dels sons, les figures i els colors l'ésser humà pot ser cridat i encadenat amb forces invisibles.

Val la pena recórrer a la mateixa cita de Giordano Bruno que Pérez-Oramas utilitza en el seu assaig sobre la biennal:

«Tres son las puertas por las que se atreve a entrar el cazador de almas: la vista, el oído y el pensamiento o la imaginación. Si pudiera penetrar por todas estas puertas al mismo tiempo, ataría poderosamente; ataría fuertemente. Por la puerta del oído entra así el cazador armado con la voz y el discurso, ese hijo de la voz.»

Bruno a Pérez-Oramas. *La inminencia de las poéticas*, op. cit. (pàg. 25).

Però, segons Bruno, la principal eina de manipulació és la mateixa fantasia de l'ésser humà, que, lluny de ser «irreal», és el complex entramat d'òrgans més o menys tangibles que sintetitzen tots els estímuls visuals i auditius. Només amb el que s'ha dit

fins ara podríem acceptar definir aquest llibre com un tractat d'estètica, però abans hauríem d'acceptar una definició d'estètica molt propera a la màgia.

Pérez-Oramas reconeix tenir algunes reserves sobre l'estudi de la teoria estètica, preferint l'antropologia de l'art i la teoria de la imatge.

Com va dir el comissari en un correu electrònic:

“ «Des dels meus temps d'estudiant de Jean-Marie Schaeffer he desenvolupat una certa reserva en relació amb la disciplina estètica, amb la teoria estètica. Prefereixo l'antropologia i m'interessa molt més una antropologia de la imatge (o de l'art).»

Correu electrònic enviat a l'autor d'aquest text el 19 de juliol de 2013.

Però, tal vegada, la definició d'estètica que s'amaga després d'aquesta biennial tingui, de fet, més a veure amb una època anterior a Hegel i Kant. Anterior, en resum, al que es coneix com a estètica en el camp de la disciplina filosòfica. Segons Giordano Bruno, les persones solen tenir un aparell fantàstic amorf, poc exercitat, la qual cosa les converteix en diana fàcil dels fantasmes (aquestes criatures de la fantasia; que no les fa de cap manera irreals). L'artista, el poeta i el mag tenen, segons Bruno, una formació psíquicofantàstica que els permet exercir la manipulació de vincles i fantasmes en una dimensió del fer a la qual la immensa majoria no té accés. I no obstant això, a la biennial la poètica es proposa com

“ «un instrument que permet a qualsevol persona, artista o no, decidir com expressar-se.»

F. Cypriano; F. Grinspum (4 de setembre de 2012). «La Biennial debe estar entre mercado, feria de arte y museo, dice Pérez-Oramas» [en línia]. *Folha de S.Paulo*, Caderno Ilustrada [Data de consulta: 20 de desembre de 2017].

El comissari (poeta ell mateix) diu, en una entrevista, que va decidir que aquesta qüestió era rellevant perquè, en la transició de l'art modern al contemporani, es va deconstruir la idea que el llenguatge artístic era excepcional. L'art contemporani, a diferència de l'art modern, tendeix a reivindicar el llenguatge artístic com a llenguatge ordinari, per la qual cosa les pràctiques artístiques contemporànies són més inclusives (*).

Així és com Pérez-Oramas justifica la inclusió a la biennial de persones que no són artistes, com Arthur Bispo do Rosário o Fernand Deligny. No obstant això, ens sembla que el fet que el comissari seleccionés a no artistes no té tant veure amb la inclusió de l'art contemporani en els llenguatges ordinaris com amb la cerca de llenguatges extraordinaris **fora** del «món de l'art». Si, com diu el comissari, els llenguatges ordinaris han impregnat l'art, potser no sigui en l'art on ens trobem necessàriament amb aquesta dimensió del que és meravellós. Un gran nombre d'artistes d'aquesta biennial són, de fet, figures «fora de la tribu (*)», tant per la seva pràctica poéticoexistencial com pel seu aïllament social o la seva pràctica alienada. Per no parlar del fet que, com va assenyalar la premsa, gran part dels artistes feia temps que havien mort. No deu ser una forma de reivindicar els llenguatges poètics **més enllà de l'art**, d'una banda, i més enllà del que és **contemporani** com a faixa cronològica, d'altra?

No obstant això, en un correu electrònic, Pérez-Oramas recomana explícitament no atènyer-se a les fonts basades en la mala interpretació de les seves paraules (principalment, la premsa no especialitzada) i afirma que no li interessa l'hermetisme extrem associat a l'art modern, però tampoc l'art que es presenta com a llenguatge ordinari.

Com diu el comissari en un correu electrònic:

“ «Creo que se trata de un error de interpretación de mis palabras, que tu propia experiencia de la Bienal te lleva a constatar, justamente: no me interesa el arte que hace recurso de los lenguajes ordinarios, tampoco necesariamente un arte que se plantee manifestarse como un idiolecto a-tribal y hermético. Entiendo que la especificidad del arte consiste (al menos en el régimen al que históricamente pertenece) en producir una transformación en los lenguajes que, hasta cierto grado, necesariamente, los vuelve excepcionales [...]. Como bien anotas, nuestra Bienal abundó en estos artistas (que enumeras) y en esas excepciones.»

Correu electrònic enviat a l'autor d'aquest text el 19 de juliol de 2013.

La biennial rescata la fórmula llatina *ut pictura poesis* en un moment en el qual, diu el comissari, els artistes reprenen l'equivalència entre les paraules i les coses mitjançant pràctiques que se centren en la primacia del llenguatge (*). Però ens sembla que el comissari-poeta és perfectament conscient que, en la fórmula clàssica que cita, el que té primacia no és el llenguatge, sinó el **fantasma**. Segons Giordano Bruno, especialista en aquesta fórmula, un pintor no només pinta el llenç, sinó que també és «un pintor d'imatges interiors de la memòria (*)». En aquest sentit, el poeta és també un pintor, en la mesura en què és també el creador d'imatges interiors, vives, és a dir, de fantasmes. El filòsof també pot considerar-se, en aquest sentit, un creador d'imatges, ja que l'intel·lecte és de naturalesa fantàstica i això implica una mena de «pintura de l'esperit (*)». Així, l'equivalència entre pintura i poesia en l'*ut pictura poesis* s'explica precisament per mitjà d'aquesta primacia del fantasma, no del llenguatge.

El que anomenem tan a la lleugera «discurs» és una maquinària complexa lligada a les arts perdudes de la retòrica i la poètica. Pretendre centrar les pràctiques artístiques que donen primacia al llenguatge és el pretext perfecte per reavaluar les relacions de poder (els vincles) que existeixen entre les imatges i les paraules: el pretext perfecte per posar de manifest que falten peces del trencaclosques. Com bé diu el comissari, a l'*ut pictura poesis* «tota paraula té com a imminència una imatge que li serveix de fonament» i «tota imatge té com a imminència una paraula que li serveix de **ressonància** (*)». Aquest és sens dubte un dels pilars fonamentals de la mnemotècnica bruniana, basada en aquestes «imminències» i «ressonàncies» que aquí anomenem «fantasmes».

Des del punt de vista del manipulador de vincles, l'ocultació, encara que sigui parcial, és totalment necessària, ja que pot evitar que el subjecte al qual es desitja penetrar fantasmàticament tanqui les seves comportes perceptives abans de començar. S'ha suggerit que Pérez-Oramas volia repensar les pràctiques conceptuals a partir d'aquesta fórmula clàssica, però cal assenyalar que, com bé sap el comissari, aquesta no és la tradició a la qual pertany l'art conceptual. L'art conceptual, de fet, sorgeix d'un àmbit cultural en el qual feia temps que s'havia eliminat el que és fantasmàtic de la relació entre paraules i imatges. La història d'aquest daltabaix comença amb la mnemotècnica bruniana, que ensenyava a construir una memòria artificial composta de fantasmes. En aquest sistema, els fantasmes estaven codificats i organitzats en complexes arquitectures (igualment **fantasmàtiques** (*)). Aquesta mnemotècnica, basada en gran part en el poder de les imatges, va ser considerada pels protestants com a essencialment idolàtrica i, per tant, amoral. Per combatre-la, Petrus Ramus va crear un altre model mnemotècnic protestant que donava total prioritat al llenguatge, eliminant la imatge i, amb ella, el fantasma que intervenia entre «*pictura*» i «*poesis*». Com explica Frances A. Yates en la seva obra sobre l'art de la memòria, Ramus va crear un mètode basat en l'**esquema** (*), en el qual la informació es disposava en «ordre dialèctic» i prescindint de les imatges. La informació general ocupava el lloc més important i a partir d'aquí sorgia la informació més específica en ordre descendent. Una vegada que tot estava en el lloc correcte, es memoritzava l'esquema.

Recordem que el principal argument de Ramus contra les fantasmagories interiors és d'ordre religiós: el que hi ha darrere és la prohibició bíblica de produir ídols. En aquest sentit, la concepció de l'art com una operació discursiva que dona primacia al llenguatge pot vincular-se a l'eliminació d'un sistema idolàtric basat en l'estreta relació de les paraules i les imatges. Des d'aquest punt de vista, podríem argumentar que les premisses que hi ha darrere la primacia del llenguatge en les pràctiques conceptuals són, de fet, d'ordre purità. Se'ns pot objectar que en l'art conceptual i en l'art en general continua havent-hi imatges: però el problema no és la falta d'imatges, sinó l'erradicació del fantasma en aquesta mediació entre «*pictura*» i «*poesis*». Perquè el fantasma és aquest flux entre tots dos, un flux que va ser impedit per l'amputació de la imatge en aquesta equació. Així, la tornada de la imatge a l'equació no contribueix necessàriament a la tornada del fantasma, de la mateixa manera que la tornada d'un braç amputat al cos no contribueix al seu funcionament. El resultat d'aquest procés d'escissió i reincorporació és que les imatges il·lustren els discursos i els discursos comenten les imatges sense que necessàriament es produeixi entre aquestes cap tipus de ressonància vibràtil.

En conclusió, el que creiem que intenta Pérez-Oramas a la seva biennial és reconnectar imatge i discurs: «revifar» el fantasma. Aquest exercici no implica la traducció de les imatges en paraules i de les paraules en imatges en una equivalència literalista (que exemplificaria a la perfecció la famosa obra de Joseph Kosuth *Una i tres cadires*). Com a poeta, Pérez-Oramas rebutja específicament la reducció del discurs a una operació de «**branding** (*)». Els discursos han de reinventar-se, diu el comissari, «juntament amb la vella retòrica i la vella poètica, en un espai que no els trivialitzi ni els **exploti** (*)». Així, «no es tracta de no dir, ni d'imposar restriccions il·legítimes a la llibertat de dir», sinó d'«aprendre a dir de nou amb els seus infinits **arsenals** (*)».

Aquest és un pas endavant, però també és un pas enrere, en el sentit que transcendeix tant la modernitat com la postmodernitat i està impregnat d'un esperit premodern. En el seu assaig sobre la biennial, Pérez-Oramas parla específicament de «la vella retòrica i la vella poètica», un tema «poc sexi» que clarament no va atreure l'atenció dels mitjans. Tota la biennial es va proposar com un immens *Atles Mnemosyne* al més pur estil warburguà; un estil que s'inscriu, al seu torn, en una tradició mnemònica vinculada a l'*ut pictura et poesis* i a les teories de Giordano Bruno. El kit educatiu va reforçar aquesta impressió en proposar-se com un joc vincular compost per imatges i frases poètiques. Pérez-Oramas, també poeta, rescata en aquesta biennial aquesta altra mnemotècnica perduda i proposa una reescriptura del paradigma conceptual al mateix temps que rebutja la idea modernista d'una imatge total que funciona amb independència de qualsevol forma de discursivitat. El treball realitzat en aquesta biennial consisteix a repensar el que significa el «discurs artístic» a la llum d'un paradigma eminentment premodern i, de fet, màgic.

Conclusió: la màgia es posa de moda?

Mentrestant, l'escalada de la visibilitat dels temes relacionats amb la màgia continua amb projectes curatorials com *Black Mirror: magic in art*, comissariat per Dominic Shepherd a l'Arts University Bournemouth; *Cale, cale, cale! Caale!!*, comissariada per Juan Canela a la Tabakalera de Sant Sebastià; *Ver (re)velar: usos y representaciones de lo inexplicable*, comissariada per Manuel Oliveira al MUSAC de León; *A to Z: abracadabra to zombies*, comissariada per Danielle Avram per la Pollock Gallery, a Dallas; o *Block mágico*, comissariada per Soledad García i Brandon LaBelle en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, a Santiago de Xile; per citar només alguns projectes. A la Biennal de Venècia de 2017, el pavelló italià, comissariat per Cecilia Alemani, va contenir un projecte inspirat en l'obra de l'antropòleg italià Ernesto de Martino *Il mondo magico*.

També segueixen sorgint projectes més petits, o menys visibles, imbuïts d'una perspectiva postcolonial i d'una certa lògica ecològica, entorn de qüestions relacionades amb la màgia. Citarem, com a exemples, *Lo invisible, lo común, lo mágico: espacios y conocimientos colaborativos entre África y Europa*, organitzat per Grigri Projects entre Senegal i Espanya; o el *Museu encantador*, una exposició comissariada, produïda i coreografiada el 2015 a São Paulo per Rita Natálio i Joana Levi on es pensa la trobada de Brasil i Portugal en termes d'encantament.

D'altra banda, tres programes relacionats amb l'art contemporani han optat per dedicar cicles de podcasts a l'univers de la màgia i la sorpresa. *Raw material*, un programa del Museu d'Art Modern de Sant Francisco, va dedicar la seva primera temporada (comissariada i produïda per Ross Simonini) als artistes que treballen amb el que és desconegut (*). L'Estado Mental, la ja inactiva plataforma multimèdia espanyola, va llançar *En la zona*, un programa en el qual es va entrevistar diverses persones –entre elles, el sacerdot Pablo D'Ors, el xaman shipibo Guillermo Arévalo Valera, el filòsof i psicòleg Javier Esteban i els antropòlegs Carlos Suárez, Alejo Alberdi i Héctor Márquez–. Però el fenomen que mereix més atenció aquí és, sens dubte, el *Miracle Marathon* organitzat per Hans Ulrich Obrist juntament amb Sophia Al-Maria en la Serpentine Gallery de Londres. L'edició de «marató» anual de 2016 es va centrar en el que és sagrat, el ritual i el pensament màgic, amb l'objectiu de «repensar com l'imaginari pot predir el futur i tenir-hi un paper».



Figura 15. Hans Ulrich Obrist i Sophia Al-Maria al «Miracle Marathon» organitzat per la Serpentine Gallery. Fotografia de Lewis Ronald
Font: [Frieze](#).

Si l'anàlisi dels diferents models de comissariat que hem presentat serveix d'alguna cosa, deu estar clar a hores d'ara que la sola idea d'una «marató dels miracles» és ja de per si mateixa bastant problemàtica. En qualsevol cas, sembla que si Hans Ulrich Obrist i la Serpentine són a darrere d'un esdeveniment el focus del qual és la màgia, podem dir, sense por, que la tornada de la màgia és al seu punt àlgid. En definitiva, hi ha indicis que la màgia comença a ser percebuda com un tema rellevant en l'art contemporani, però han reconegut per fi els canals oficials de l'art contemporani la seva adscripció a una ontoepistemologia màgica, o quedarà tot en una moda passatgera?

(*) Contingut disponible només en web.