



«Vàndals al museu» de Joan Vergés Gifra

Des que van començar ara fa dos anys, el 2022, no han parat. L'onada reivindicativa encara continua. Per fer-ho fàcil, però, quedem-nos amb els primers, els que van ser més cridaners. 29 de maig de 2022, Museu del Louvre, París: de cop, un home s'alça de la cadira de rodes amb què arterosament s'ha fet portar fins davant de **La Gioconda** i estampa contra el vidre que la protegeix un pastís de nata. Mentre els guardes de seguretat l'obliguen a abandonar la sala, l'home crida «*Pensez à la terre, pensez à la planète*». 4 de juliol, National Gallery, Londres: una parella d'activistes de l'ONG Just Stop Oil es planten davant de **La carreta de fenc** que el pintor anglès **John Constable** va pintar el 1821 i el tapen amb tres tires de paper en què l'escena idíl·lica del quadre —un carro transportant farratge per un camí de terra— queda transfigurada en un escenari distòpic amb avions sorollosos esquinçant el cel, cotxes abandonats, camps erms i arbres sense fulles. 22 de juliol, Galeria dels Uffizi, Florència: dos activistes del grup Ultima Generazione s'enganxen amb cola superadherent al vidre que protegeix **La Primavera de Botticelli**. Han desplegat una pancarta que diu «*Last Generation No Gas No Coal*».

El patró de la protesta ja ha quedat ben definit. El mes d'octubre, com sempre, resulta particularment mogut. El dia 9, a Melbourne, Austràlia, dues persones s'enganxen al marc del quadre de **Picasso Massacre a Corea**. El 17, dos membres de Just Stop Oil tornen a atemptar a la National Gallery llançant salsa de tomata contra **Els gira-sols de Van Gogh** i, a continuació, s'enganxen amb cola a la paret. El 23 d'octubre, al Museu Barberini de Potsdam, dos simpatitzants de Letzte Generation estampen puré de patata contra un quadre de la sèrie **Pallers de Claude Monet**, i també s'encolen a la paret. El 27 del mateix mes, tres activistes entren al Museu Mauritshuis de la Haia i «atempten» contra el quadre de **Johannes Vermeer La noia de la perla**; un d'ells intenta enganxar el cap contra el vidre que protegeix l'obra. El 4 de novembre, tres activistes llancen puré de verdures contra el quadre de **Van Gogh El sembrador** al Palau Bonaparte de Roma. L'11 de novembre li toca el torn a **El crit d'Edvard Munch**, exposat al Museu Nacional de Noruega a Oslo.

Espanya i Catalunya, és clar, no en queden al marge. El 5 de novembre, dues activistes de l'organització Futuro Vegetal s'enganxen als marcs de **les dues majas de Francisco Goya** al Museu del Prado, després de pintar «+1,5°C» a la paret, en referència al topall de diferència de temperatura respecte als nivells preindustrials que els països signants de l'Acord de París sobre el Canvi Climàtic s'havien compromès a mantenir el 2016 i que l'ONU mateix ha reconegut que no es podrà assolir. Finalment, el 13 de novembre dos activistes del mateix grup aboquen melmelada negra i rogenca sobre algunes vitrines del **Museu Egipci de Barcelona** per tal d'evocar el petroli i la sang que cal associar al canvi climàtic. A continuació, despleguen una pancarta en què s'adverteix sobre l'increment de 2,5 °C de temperatura que preveu l'ONU i denuncien que Coca-Cola, una de les empreses més

contaminants del planeta, sigui una de les patrocinadores de la Cimera pel Clima COP27 que en aquells moments té lloc a Egipte.

Vet aquí els fets. La llista que acabem de fer és del 2022 només, i no és exhaustiva, perquè hi ha hagut moltes altres protestes. Però ens bastarà. ¿Què n'hem de pensar, d'aquestes accions de protesta? Concretem una mica més la pregunta: ¿Com a accions de protesta, què n'hem de pensar? Encara més: ¿«Atacar» obres d'art és una forma eficaç d'exercir la protesta?

Efectivament, a la premsa s'ha parlat, una vegada i una altra, d'atacs contra les peces d'art en qüestió. Tanmateix, parlar d'«atac» aquí resulta problemàtic. En cap dels casos, si més no per ara, no hi ha hagut cap intenció de fer mal a res ni a ningú. No hi ha voluntat de destruir res. Cap tela no ha resultat afectada. En aquest sentit, doncs, l'onada de protestes no pot equiparar-se a cap campanya de naturalesa iconoclasta. El propòsit no ha estat mai destruir les obres d'art, sinó aprofitar-se de l'atenció que acaparen per traslladar un missatge d'emergència climàtica. Aquesta onada d'accions de protesta, doncs, no comparteix res amb la destrucció dels **Budes Gegants de Bamiyan a l'Afganistan** que van emprendre els talibans en el seu moment, per exemple. Els talibans combatien la idolatria de déus falsos i creien que amb la destrucció dels símbols es destruïa també la possibilitat del culte erroni. Així mateix, aquestes accions de protesta tampoc no tenen res a veure amb l'onada de destrucció o el retirament d'estàtues públiques de personatges històrics que es va desencadenar l'estiu del 2020, arran de la mort de George Floyd a mans de la policia als EUA. L'objectiu, en aquest cas, també consistia a captar l'atenció mediàtica.

Però, primàriament, era un cas més de la sempiterna lluita per l'espai públic —aquest lloc imaginari en el qual una societat traça formes i possibilitats de trobada entre la gent— i per dominar el relat històric que necessàriament l'acompanya. De cop, aquelles escultures de Colom, de Jefferson Davis (expresident dels Estats Confederats), del general Lee, del rei belga Leopold II o d'Antonio López ja no resultaven tolerables. Alguns hi van veure connexions amb l'anomenada cultura *woke*, però les similituds amb les accions dels talibans a l'Afganistan també resultaven elementals. En totes les revolucions s'esdevenen processos de reconstrucció de l'imaginari col·lectiu a partir de la destrucció de l'art associat a l'Antic Règim. Tal vegada en sigui un dels senyals més clars —el fum, diríem, no pas el toc.

Ara bé, les accions de protesta dels activistes climàtics queden lluny d'aquests dos tipus de protesta: no les guia ni la ràbia, ni l'esperit revolucionari. De fet, contràriament al que hi ha implícit en les accions dels talibans i dels seguidors del *Black Lives Matter*, els activistes reconeixen plenament la veritat, el valor o la vigència d'unes obres d'art que no haurien de desaparèixer mai. La seva acció no constitueix cap negació de les obres d'art com a tals, sinó una afirmació plena de la seva vàlua artística. No qüestionen el lloc o la funció que realitzen en el règim social vigent. L'«atac» no s'explica per un odi o un rebuig insuportable, sinó per un amor i un reconeixement autèntics. Justament, per això, paradoxalment, l'ataquen. ¿Com és possible, doncs, que constitueixi una acció de protesta? Una part important de la indignació —anava a dir «incomprensió»— que han originat aquests atacs gira al voltant d'aquesta perplexitat. ¿Per què protestar atacant una cosa estimada que no té res a veure amb el que és l'objecte de protesta? ¿Per què, en comptes d'atacar pintures, no es limiten a atacar gasolineres o seus de petrolieres? ¿Per quin motiu hauríem de

respondre positivament davant d'un aparent intent de destrucció d'un objecte que no solament apreciem sinó que vinculem constitutivament a la nostra civilització?

No és la primera vegada que unes obres d'art són objecte d'un atac vandàlic. De fet, en un sentit estrictament etimològic, gairebé humorístic, només les obres d'art poden ser objecte d'atacs vandàlics. Va ser el clergue Henri Jean-Baptiste Grégoire (1750-1831), un dels protagonistes de la Revolució Francesa, més conegut com l'Abbé Grégoire, qui va encunyar l'expressió «vandalisme» per tal de denunciar els atacs que els seus correligionaris cometien contra algunes de les obres d'art atresorades pels nobles i els monarques francesos. A través d'una sèrie d'informes, Grégoire va demanar a la Convenció Nacional que les obres d'art i els objectes culturals en general fossin protegits per l'Estat a través, per exemple, de la creació de museus. Era imperdonable que els revolucionaris actuessin de la mateixa manera que els vàndals a Roma. El Louvre, recordem-ho, va obrir les portes com a museu el 1793 amb milers de peces confiscades a la noblesa.

L'interessant, en el cas que ens ocupa, és que no és la primera vegada que una acció de protesta adopta l'aspecte d'un atac justament perquè els atacants valoren enormement l'obra atacada. En aquest sentit, hi ha semblances molt notables entre les accions dels activistes climàtics i les *suffragettes* britàniques, per exemple. El març del 1914, Mary Richardson va entrar a la National Gallery de Londres i va clavar una sèrie de ganivetades a **La venus del mirall, de Velázquez**. Al cap de poc, el juliol d'aquell mateix any, una altra militant que es feia anomenar Anne Hunt va fer el mateix amb **un retrat de Thomas Carlyle pintat per l'artista John Everett Millais**. Segons sembla, la *suffragette* va triar el retrat de Carlyle a l'atzar. Resulta, tanmateix, temptador no veure-hi una xarxa de felices connexions de significació. L'escriptor Thomas Carlyle va ser un dels introductors de la literatura i del pensament germànics, principalment romàntic, al món anglosaxó. Va mantenir una llarga amistat amb Henry David Thoreau, referent ineludible de la doctrina de la desobediència civil moderna.

Carlyle sostenia la teoria que la Història la fan els Grans Homes. Va ser una dona desconeguda fins aleshores, tanmateix, qui va atacar el seu retrat. Durant el judici, Anne Hunt va fer unes declaracions desafiantes, però premonitòries: «Aquesta pintura tindrà un valor afegit i una gran importància històrica perquè ha estat honorada per l'atenció d'una militant». Efectivament, el 2018 la National Gallery va exposar el quadre al costat de les fotografies que s'havien pres després de l'atac que en constataren els danys. Feia vint anys que no s'exposava al públic.

Doncs bé, si ens fixem en el tipus de declaracions que han acompanyat les accions dels activistes climàtics i les que en el seu moment van fer les *suffragettes*, les ressonàncies són notòries. Els activistes de Letzte Generation que van atacar el quadre de Monet a Potsdam van escriure en un tuit: «¿Què té més valor, l'art o la vida? Monet estimava la natura. En els seus quadres en captava la fràgil bellesa. ¿Per què ens fa molta més por perjudicar una d'aquestes imatges (*Abbilder*) [de la naturalesa] que no pas la destrucció del nostre propi món?». Els que van atemptar contra el quadre La jove de la perla a la Haia cridaven: «¿Com us sentiu? ¿Com us sentiu quan veieu que una obra d'art preciosa és destruïda davant dels vostres propis ulls?». Més de cent anys abans, Mary Richardson havia fet la declaració següent:

He intentat destruir el quadre de la dona més bella en la història de la mitologia com un acte de protesta contra el Govern per destruir la Sra. Pankhurst [líder de les *suffragettes*, aleshores empresonada], la personalitat més bella de la història moderna. La justícia pertany a la bellesa tant com el color i el traç a la pintura. La Sra. Pankhurst intenta aconseguir justícia per a les dones i per aquest motiu està sent assassinada a poc a poc per un govern de polítics Iscariots. Si la meua acció genera indignació, que tothom recordi que aquesta indignació no és res més que hipocresia mentre es permeti la destrucció de la Sra. Pankhurst i d'altres dones belles que encara viuen, i que, fins que el públic no deixi de consentir la destrucció humana, totes les pedres que es llancin contra mi per la destrucció d'aquest quadre no seran sinó una prova de l'engany i la hipocresia artística, moral i política.

Les reaccions que el públic va tenir contra les accions de les *suffragettes* foren molt semblants a les que han tingut lloc arran dels «atacs» dels activistes climàtics: indignació a la premsa i les xarxes, reforç de les mesures de protecció als museus, persecució policial i penal. En resum, l'analogia que les semblances ens permeten traçar resulta poderosa. Ara bé, entre un episodi i un altre hi ha una diferència fonamental, una diferència que converteix un i altre acte de protesta en accions totalment diferents. Perquè, si bé tots dos grups ataquen les obres d'art justament perquè les valoren enormement, com hem dit, els activistes climàtics no ataquen en realitat les obres, no els causen cap dany, sinó que tan sols ho fan veure. El fet és tremendament significatiu i determina la naturalesa de l'acció de protesta.

Com hem vist, el patró seguit pels activistes climàtics és pràcticament sempre el mateix. Ja sigui a París, Londres, Roma, Potsdam o Barcelona, han intentat captar l'atenció del públic llançant algun tipus de menjar (nata, puré de patata, salsa de tomata o melmelada) contra una obra d'art celebèrrima, gairebé sempre un quadre —una excepció és l'acció que va tenir lloc el 24 d'octubre en la qual dues persones van estampar un pastís a la cara de la figura de cera del rei britànic al Museu de Cera Madame Tussauds—. D'altra banda, en la majoria d'ocasions les persones que han perpetrat l'acció han intentat enganxar-se amb cola superadherent o bé al marc del quadre, o bé a la paret d'on penjava.

El que és crucial, però, és que no han destruït res, han fet veure que destruïen alguna cosa. Han jugat a la lògica del «com si». Han fet com si destruïssin una obra d'art estimada. El museu, d'alguna manera, ha esdevingut l'escenari perfecte per representar-hi un fet per si mateix valuós, també: la protesta justificada. Les accions s'han pensat en clau de protesta, certament. Han estat accions de protesta contra la inacció política i social davant del canvi climàtic, sens dubte. Però des del moment que no han estat sinó imatges o representacions (*Abbilder*) d'una destrucció, en comptes d'actes de destrucció, la protesta ha quedat transfigurada en una altra cosa. No ha estat una protesta merament, ha estat una protesta realitzada mitjançant la representació d'una protesta. Ha estat, en sentit estricte, doncs, una metaprotesta. El fet de llançar menjar, sovint un menjar carregat de significació, com ara quan es tira un warholià pot de salsa de tomata de la marca Heinz contra Els gira-sols de Van Gogh; l'acció d'embrutar allò que és més pur i que mereix la devoció més sincera; l'intent d'enganxar el propi cos a les obres d'art, com si un mateix hagués de patir la mateixa sort que l'objecte pretesament destruït... tot plegat cobra un fort aire de performance. El públic no té clar si és una forma artística de protestar o bé una acció de protesta en forma

artística. En qualsevol cas, però, i contràriament al que podria semblar a primera vista, les accions de protesta respecten al peu de la lletra el principi fonamental del fet museístic modern: el caràcter sagrat d'allò que s'exhibeix. L'aspecte *performanceti* —si em permeteu el neologisme— de les protestes no és sinó un tribut al poder centralizador d'aquest caràcter sagrat. Des de fa temps, potser des dels seus inicis, un museu és un espai paradoxalment secularitzat de culte i de reverència davant d'alguna cosa que es considera sagrada. Són contínues les acusacions de «sacrilegi» que la gent ha abocat a les xarxes socials contra els activistes. Però són acusacions equivocades. En realitat, les accions en qüestió constitueixen un homenatge reverent a l'obra d'art aparentment atacada i al museu en general.

Una de les característiques d'allò sagrat, segons Mircea Eliade, és la seva potència, el seu poder. Tota hierofania —tota manifestació d'allò sagrat en el món natural— és una kratofània —una manifestació de poder—. Allò sagrat és, abans que res, expressió plena de realitat. Allò profà, en canvi, denota una manca d'ésser. Per això, el poder manté tradicionalment un vincle tan estret amb allò sagrat i, per això també, allò profà, allò que no acaba de ser, té tendència a acostar-se a allò sagrat i, per tant, també, al poder. ¿Què són, si no, les modes? El museu és un d'aquests espais privilegiats on s'exerceix millor la unió íntima entre allò sagrat de l'art i el poder que ostenta com a tal. La millor demostració del que dic és que tot el que succeeix en el museu esdevé museïtzable —sobretot des del moment que tot el que hi succeeix és enregistrat—. El museu funciona com a tal —i no com a mer repositori d'objectes preuats— principalment perquè en el seu interior es genera una força de sacralització dirigida cap als objectes considerats obres d'art. Un urinari deixa de ser un urinari en el moment que penja d'una paret en una exposició i ningú no pot orinar-hi —llevat, és clar, que faci una performance orinant-hi—. En aquest sentit, el risc que corren els activistes en simular que ataquen obres d'art per tal de cridar l'atenció sobre la urgència climàtica és incórrer en allò que justament denuncien: la hipocresia, una hipocresia específicament artística, anodina, innocent si voleu, però justament per aquest mateix motiu, atesa la gravetat extrema del problema que denuncien, hipocresia al cap i a la fi.

A aquestes altures no descobrirem res si diem que l'art contemporani exerceix el seu poder de sacralització a partir d'una aplicació sistemàtica del mecanisme o la lògica de l'autoreferència inclusiva. Qualsevol crítica o acció d'oposició a la tendència dominant acaba sent replicada, normalitzada, incorporada. Un exemple preciós d'això és l'acció de protesta o *performance* que va realitzar l'artista **Máximo Caminero** el febrer del 2014 quan va entrar al Pérez Art Museum de Miami, on s'exposaven una sèrie de gerres xineses antigues que l'artista Ai Weiwei havia transfigurat pintant-les de cap i de nou, va agafar-ne una i la va deixar caure a terra. Cada gerra estava valorada en un milió de dòlars. Cal recordar que una de les performances més famoses d'**Ai Weiwei** va ser la que va realitzar el 1995, «Ai Weiwei deixant caure una urna de la dinastia Han».

La democràcia contemporània utilitza el mateix mecanisme. Des de temps immemorials, el poder s'havia caracteritzat per la capacitat d'excloure allò que els actors que ostentaven la posició central consideraven indesitjable. La lògica del poder era una lògica d'oposició entre un centre uniforme amb un aforament limitat —l'acròpolis, la ciutadella— i una perifèria multiforme amb un aforament il·limitat. En l'actualitat, l'exercici més característic del poder es manifesta en la capacitat d'inclusió de la dissidència, en la tolerància inclusiva de la diferència i la crítica. Allà on el poder demostra potència i fonamenta la seva aura de

sacralitat, és en la capacitat d'abraçar la crítica. Ja no es tracta de mantenir a ratlla la perillosa perifèria, sinó d'incorporar-la i, d'aquesta manera, neutralitzar-la. El poder es manifesta dissolent les oposicions, no pas mantenint-les a través de murs i barreres. El poder es manifesta mitjançant indults i amnisties, no pas amb policies. El mur de Trump, les tanques de Melilla, la llei Corcuera no són sinó mostres de debilitat. Els activistes climàtics han fet veure que atemptaven contra alguna cosa sagrada; d'aquesta manera han volgut fer-nos creure que el seu ídol —la Natura— és més poderós que allò que destruïen —l'Art—, i que, per tant, mereix més atenció. El problema és que en «fer-ho veure», en «fer-nos-ho creure», en el fons, tan sols han acabat demostrant el contrari: la lògica de l'autoreferència els ha capturat i, en aquest sentit, ha desactivat la virtut del seu missatge, la fortalesa del seu ídol. Les *suffragettes* ho van entendre millor.

Joan Vergés Gifra, «Vàndals al museu». *La protesta i la queixa*, 109-123.