

## El fantasma etnológico del arte contemporáneo

Nicolás Sánchez Durá

Nicolás Sánchez Durá es profesor de Filosofía en la Universitat de València. Ha sido comisario de exposiciones de arte contemporáneo (IVAM, Museo de Bellas Artes de Santander; Universitat de València, Círculo de Bellas Artes de Madrid, etc.). Ha publicado numerosos trabajos en revistas especializadas y volúmenes colectivos. Editor de *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía* (Universitat de València, 2000) y coeditor (junto con J. Marrades) de *Mirar con cuidado. Filosofía y escepticismo* (Pretextos, 1994) y (junto con J. B. Linares) de *Ensayos de filosofía de la cultura* (Biblioteca Nueva, 2002). Es, asimismo, autor de *¿El artista como etnógrafo? El caso Gauguin, tan cerca, tan lejos* (Eutopías, 1998).

Abro un prestigioso periódico y encuentro la crónica de una exposición del Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam llamada *Unpacking Europe*. La crítica, de título «Europa vista desde fuera», afirma que su tema es «una muestra multimedia que aborda el eurocentrismo y la hegemonía europea desde fuera, a través de los ojos de los “otros”». En los estantes de mi librería encuentro el grueso catálogo de una magnífica exposición sobre el arte brasileño de 1920 a 1950 que tuvo lugar en el IVAM (temporada 2000-2001). El comisario la subtítulo *De la antropofagia a Brasilia* y su texto de presentación reza «Tupí or not tupí», haciéndose eco del movimiento moderno brasileño que reivindicó a los tupinamba, supuestos antropófagos de la bahía de Río de Janeiro que no sobrevivieron al siglo XVI. Además, prologa su texto con una cita de Oswald de Andrade de 1950: «precisamos desvespuciar y descolombizar América y descabralizar el Brasil (la gran fecha de los antropófagos: 11 de octubre, esto es, el último día de América sin Colón)».

Me paseo por Jávea, pueblo de la costa de Alicante que recibe en verano turismo del eufemísticamente llamado «de calidad». Es uno de los pueblos más bellos del litoral. Desde hace nueve veranos, un grupo local, *De Reiüll*, con el patrocinio del Ayuntamiento y de la Generalitat Valenciana, convoca *Llocs Lliures*. En esa convocatoria diferentes artistas presentan «intervenciones» en el centro histórico y un jurado de expertos selecciona una decena de ellas que acabarán instalándose en calles y plazas. El pasado año encuentro estas dos.

Una dispone en la plaza central –junto al mercado y a la magnífica iglesia de piedra tosca– siete mesas de ping-pong; un cartel escrito por la artista invita a los habitantes del pueblo a pedir las paletas en el Ayuntamiento y a jugar, a apropiarse de ese espacio público. La instalación se titula «Territori Públic/Territorio Público» (fig. 1). La otra instalación consiste en una cortina de plástico roja que cuelga de un arco de piedra sobre las escaleras que dan acceso a la calle mayor desde la plaza. Sobre la cortina hay dibujado un gran grifo goteando cuya última gota es el punto de la *i* de la palabra *aigua*, también dibujada sobre la cortina. Detrás, en una pared, hay colgado un gran tablero del juego del Monopoly (fig. 2).

Estos cuatro ejemplos de actividad artística auspiciada por instituciones públicas, muestran hasta qué punto gran parte del arte de hoy está ligado al discurso etnográfico. Podríamos recordar otras exposiciones de títulos explícitamente etnográficos, como aquella al cuidado de Dan Cameron en el Museo Reina Sofía, *Lo crudo y lo cocido*.

En los dos primeros casos la relación con la antropología es obvia, también en éste último; en cuanto a las dos instalaciones, la relación quizá no sea tan obvia. Pero también lo están. Pues las instalaciones de este tipo, llamadas *site-specific works*, tienen una analogía evidente con el famoso *field-work* (trabajo de campo), santo y seña de la etnografía desde Malinowski. De hecho, mucho del arte actual tiene la voluntad de ligarse al discurso antropológico en su dimensión etnográfica, incluso de analogarse con él. Especialmente las prácticas artísticas que se autoconciben como alternativas de los géneros artísticos canónicos (pintura, escultura, fotografía, etc.).

Ha sido Hal Foster en un breve artículo llamado «L'artiste ethnographe, ou la “fin de l'Histoire” signifie-t-elle le retour à l'anthropologie?»<sup>①</sup>, el que afirma que hoy existe un paradigma rela-

① En el catálogo de la exposición *Face à l'Histoire*. París. 1997.



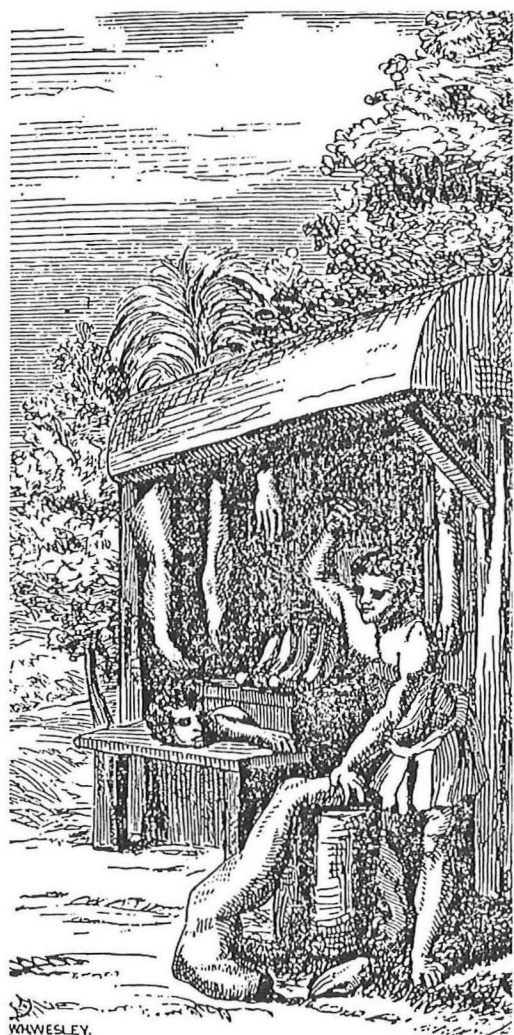
5



6



7



WHWESLEY.

8

cionado con el que propuso Walter Benjamin —«El artista en cuanto productor»— ante el Instituto para el Estudio del Fascismo del París de 1934. Allí, Benjamin llamaba al artista a situarse junto al proletariado, pero no ocupando el lugar imposible de un benefactor o de un patrono ideológico, sino para transformar los medios de la producción artística, para transformar el aparato productor y distribuidor de la cultura burguesa. Pues bien, el paradigma actual, que Foster analoga con el de Benjamin, sigue enfrentándose a lo que aquél se enfrentaba, a saber: la institución burguesa de la autonomía del arte y los conceptos relacionados de su definición y de la audiencia. Sin embargo, ahora habría cambiado el sujeto al cual se asocia, o se propone debe asociarse, el artista. Si antes era el proletariado, ahora es el otro étnico o el subordinado cultural con el que el artista se compromete y por el cual lucha. Con todo, en este nuevo paradigma —que Foster llama «cuasi-antropológico»— perviven algunas asunciones o presupuestos del propuesto por Benjamin.

En primer lugar, se asume que el ámbito de la transformación artística es el ámbito de la transformación política y, aún más, que este ámbito se localiza siempre allende, en el campo del otro (ahora el otro étnico, el oprimido postcolonial, o subordinado cultural). En segundo lugar, que el otro se localiza siempre fuera y que esta alteridad es crucial en la subversión de la cultura dominante de las sociedades de referencia de los artistas, o en su caso de las sociedades histórica y políticamente dominadoras. Por último, se presupone que si al artista no se le percibe como social y culturalmente *otro* por su propia comunidad, no tiene más que un acceso limitado a esa alteridad transformadora; mientras que si se le percibe como un otro, extraño y extrañado, tiene un acceso directo a la misma. Para resumir, podría decirse que este paradigma cuasi antropológico del arte tiene como supuestos: *a*) una asunción realista consistente en conservar la noción de un sujeto de la historia, *b*) definir su posición en términos de verdad y *c*) entender esta verdad en términos de la alteridad étnica o cultural. Pero Foster señala algo más: que esta presuposición realista se mezcla a menudo, todavía hoy, con una fantasía primitivista consistente en considerar que el otro tiene un acceso prístino y privilegiado a procesos psíquicos y formas sociales para los cuales el blanco burgués, o el varón dominador, o cualquiera de las variaciones que puedan hacerse con estos términos, estarían especialmente incapacitados.

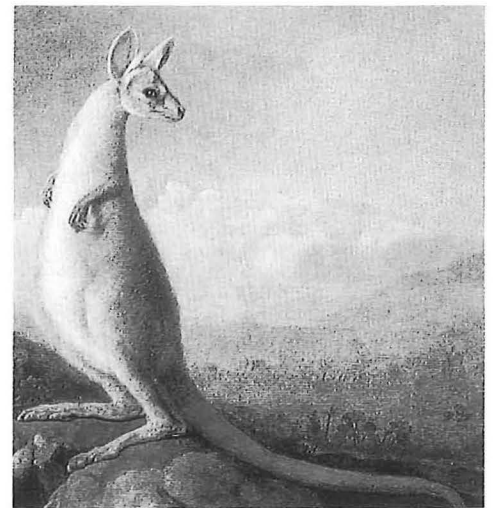
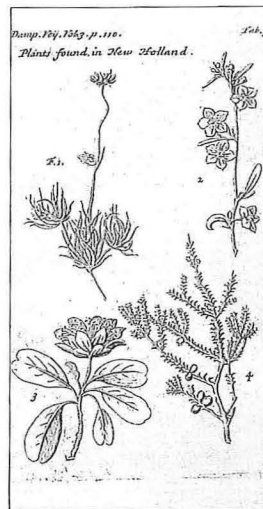
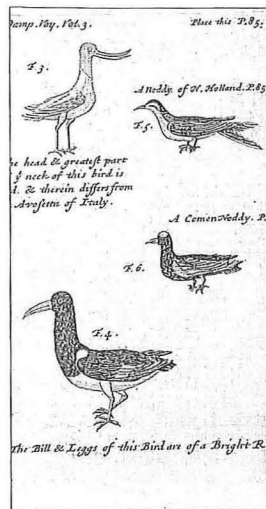
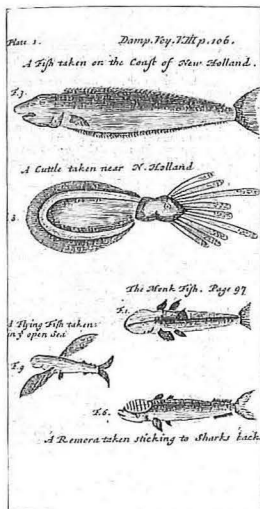
En cuanto a las razones de esta «suerte de envidia antropológica (que) consume a muchos artistas contemporáneos», Foster se refiere a las características que actualmente reviste la antropología: ciencia de la alteridad, que tiene a la cultura como objeto temático, cuyos estudios son contextuales, árbitra de la interdisciplinariedad, a la vez que disciplina autocrítica que permite tanto una reflexión sobre el centro cuanto un cierto romanticismo de los márgenes. El caso es que estas características del discurso antropológico parecen adecuarse a mucho del arte contemporáneo tal y como éste se autocomprende. Ahora bien, si tal es el punto al que hemos llegado me gustaría señalar algunos de los elementos de su genealogía. En último lugar, abordaré la cuestión de si dicho paradigma cuasi antropológico ha sido productivo o no; puesto que si hablamos de paradigmas la pregunta por los resultados se impone.

Desde luego, la relación de las representaciones artísticas con la fantasía primitivista viene de antiguo y no es exclusiva del arte moderno y contemporáneo. De la enorme cantidad de ejemplos quizá uno de los casos más relevantes —pocas veces unas imágenes contribuyeron tanto a fijar una idea— es el de los primeros grabados que se conservan del nuevo mundo.

Me refiero a las xilografías de 1505 y 1509 que ilustran los dos textos de Américo Vesputio, *Mundus Novus* y el *Quatuor Navigationes* (figs. 3 y 4). Allí los pobladores de la más tarde llamada América aparecen como caníbales que o bien descuartizan cuerpos que penden de ganchos de un habitáculo semejante a una carnicería europea de la época, o bien la comen con desvergüenza; con

tanta desvergüenza como la que exhiben al defecar, amarse y excitarse en público, o las mujeres solicitar promiscuamente al cristiano representado mientras que otra taimadamente pretende asesinarlo por la espalda. Por cierto, que en estas representaciones, como en otras posteriores, las mujeres aparecen como las más caníbales entre los caníbales, a la vez que las más libidinosas. Lo cual se muestra de nuevo en los grabados del famoso libro del marinero de Essen, Hans Staden, sobre los tupinamba de Brasil, entre los que estuvo cautivo, desaparecidos poco después de la colonización y mucho más tarde reivindicados, como dije, por los artistas de vanguardia brasileños (fig. 5).

Si ahora volvemos la vista hacia el Pacífico Sur, ámbito privilegiado de lo exótico en el siglo XVIII a partir de los viajes de Bouganville y del capitán Cook, encontramos otras muestras de una relación del arte con el incipiente discurso etnográfico. Pues el capitán James Cook embarcó no sólo a Sydney Parkinson como dibujante asociado al botánico Solander, sino también al pintor paisajista Buchan y aun al pintor y retratista William Hodges. Y así, el cuadro *Nueva Visita a Tahití* de William Hodges disparará para siempre aquí las fantasías lascivas de los que nunca estuvieron allí



9

10

(fig 6). La historia, desde luego, es más larga y mucho más compleja. Según los ámbitos de lo exótico, hasta llegar al África negra subsahariana, pasto preferido del arte de las vanguardias del siglo XX, las representaciones varían. Aunque bien es cierto que pueden encontrarse ciertas constantes y trazarse algunas cadenas de imágenes: podemos ver en la representación del supuesto canibalismo negro del XIX el mismo habitáculo o expendedoría de carne humana que aquél del primer grabado de 1505 que acompañaba el libro de Américo Vesputio, después repetido en un grabado de Lorenz Bries en el que los caníbales, con cabeza de perro, son una síntesis del precedente mítico de los cinocéfalos transmitido por Plinio el Viejo (fig. 7). Nada hay, pues, en el posterior grabado africano de descripción y sí de cadena de representaciones que se citan unas a otras (fig. 8).

Podemos extraer alguna conclusión de estos ejemplos. En primer lugar, la fidelidad de las imágenes, ya sean grabados, dibujos o pinturas, es mucho mayor si se trata de zoología y botánica que si se trata de las poblaciones de las tierras descubiertas o colonizadas. No hay más que comparar estas últimas con las láminas sobre la flora y la fauna australiana del anónimo dibujante que acompañó a William Dampier, aquel bucanero al que le fue encomendada una expedición científica a Australia de la que dio cuenta en su libro *Viaje a Nueva Holanda* de 1703 (fig. 9). O compararlas con la primera imagen de un canguro pintado por George Stubbs (1771-72) a partir de los bocetos de Par-

kinson y ayudándose de una piel que el *Endeavour* llevó de regreso a casa (fig. 10). Sin embargo, cuando se trata de poblaciones las representaciones llegan incluso a poner en duda su humanidad.

En segundo lugar, las representaciones humanas, como es sabido, oscilan entre el polo malevolente –los otros como bárbaros salvajes, abismo de horror– y otro benevolente absolutamente opuesto: el buen salvaje reconciliado con la naturaleza ejemplo de un estadio prepolítico modelo de virtudes morales. En ambos casos la malformación de la representación corresponde a intereses políticos del autor o del que auspicia la representación. Tanto da que sean los indios de la Española solamente representados como caníbales a partir de una edición del XVIII del diario de Colón donde el grabado identifica resistencia indígena con canibalismo, como de la versión idílica que da Montaigne de los caníbales en su ensayo *De los caníbales*, precisamente a partir de las descripciones y grabados de los tupinamba que había dado Jean de Léry en su *Histoire d'un voyage en terre de Brésil de 1578*. Pues en el caso de Montaigne –y también en el del joven Léry que acabó siendo pastor de la Iglesia reformada– lo que le lleva a hacer de los tupinamba un dechado de per-



11



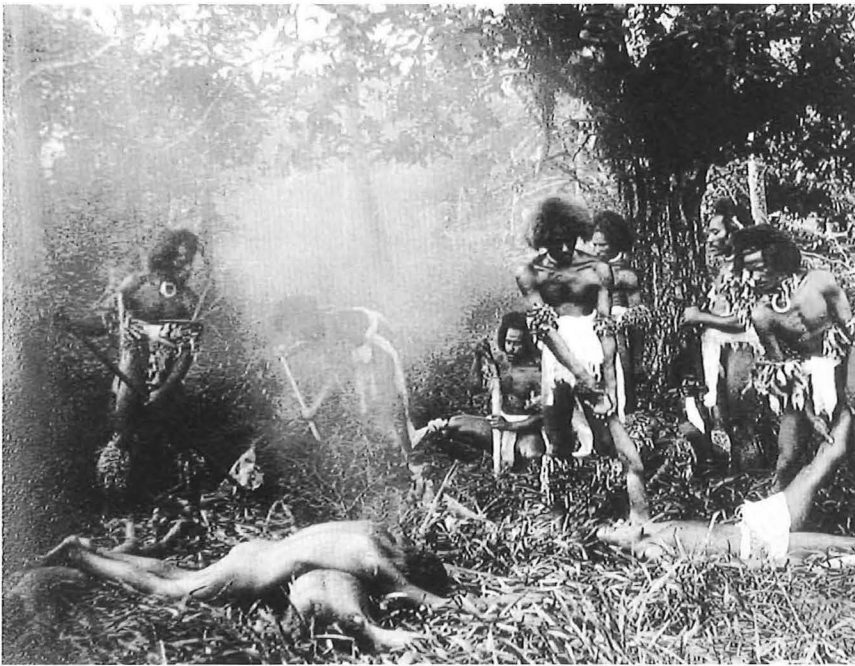
12

fecciones, de naturalidad espontánea, de equidad y coraje, de inteligencia y probidad, de racionalidad social y económica, es su deseo de proponer un ideal que esos caníbales supuestamente encarnan. Ideal al que los europeos de su tiempo, enzarzados en todos los horrores y brutalidades de las guerras de religión, deberían aspirar. Esa es la razón, en definitiva, de que se les absuelva del crimen de canibalismo, uno de los preferidos junto al adulterio, la sodomía o el incesto por cuya atribución se determinaba la infrahumanidad de quienes los cometían, justificándose por ende su esclavitud natural o tutelaje religioso y civilizatorio. Significativamente, los grabados que acompañaban al libro de Léry, cuando tratan de representar los tipos y familias tupinamba, no contienen ninguna censura moral y sí cierta glorificación corporal de acuerdo con su vida natural tan celebrada por Montaigne (fig. 11).

Sería interesante detenerse en las diferentes representaciones del supuesto canibalismo de antillanos y brasileños, siempre grabados, unos anónimos, otros de Lorenz Bries o Sebastián Munster; desde las sucesivas y tardías publicaciones de los textos de Colón, pasando por las ediciones de Vespuccio, Pedro Martir de Angleria, André Thevet (fig. 12), Theodore de Bry o Jean de Léry. Dife-

rencias cuya base es que se considere el canibalismo bien sea como práctica nutritiva, bien como forma honorable de venganza frente a sus enemigos que sí se consideraran propiamente bestiales, como era el caso de los Ouetacas, supuestos feroces comedores de carne humana *cruda* enemigos de los tupinamba. En definitiva, de lo que se trata es de la toma de partido católica o protestante, dado que las disputas acerca de las palabras de Cristo en la última cena, «Hoc est corpus meum» tienen como centro el significado de ese «Hoc». Pues de que se tomen en sentido literal (católicos) o figurado (calvinistas y reformados) se deriva o no la eventual vigencia del milagro de la transubstanciación y, al cabo, un cierto canibalismo sacro.

De manera que en el caso de las representaciones malevolentes se desfigura la diferencia cultural sobre la base del exceso y la monstruosidad, mientras que en el caso de la representaciones benevolentes es la analogía –de hecho Montaigne asimila a los tupinamba con la madurez de la Grecia clásica–, es la analogía digo, la que domestica las diferencias culturales. Analogía que puede adquirir diferentes formas según los intereses ideológicos, políticos y teológicos del autor. Ya que



estamos con los caníbales, ni la supuesta objetividad de la fotografía se salva de esta ley. Es el caso de la copia de Andrew en las islas Fiji (1890), donde la escena caníbal es ahora un *tableau vivant* o *déjeuner sur l'herbe*, según convenciones pictoricistas con fines justificatorios del colonialismo (fig. 13).

Todo ello es cosa del pasado, aunque no tan del pasado, como veremos. Sólo he querido señalar que la relación del arte con la alteridad cultural viene de lejos. Aunque también he querido indicar que algo de lo descrito pervivirá hasta nuestros días en el paradigma cuasi antropológico del arte contemporáneo del que hablaba Foster. Entre otros aspectos la fantasía primitivista, si bien ahora desprovista por completo de ambivalencia.

13

Ciertamente, hay que distinguir entre el interés que trata lo extraño como curiosidad exótica y aquel interés que pone a los otros y sus formas de vida en relación con nosotros y las nuestras. Al decir de Boas, uno de los padres de la moderna antropología cultural, sólo se establecieron los fundamentos de la antropología cuando devino objeto de investigación la relación de las costumbres ajenas con nuestra civilización.

No obstante, debe subrayarse que tal actitud fue formándose de múltiples maneras, contradictoriamente, y el ejemplo del canibalismo muestra cómo la alteridad cultural, en función de su uso, resulta totalmente desfigurada aunque no en un único sentido. Ya que este caso muestra que una misma forma de vida se pone en relación con nosotros desde muy diferentes intereses, y en función de éstos la representación del otro, incluso en este caso extremo, es una u otra. Vamos a ver cómo en el caso del arte contemporáneo esa puesta en relación de los otros con nosotros no garantiza el éxito de la comprensión.

*Paul Gauguin, esplendor inaugural de la fantasía primitivista*

En cuanto a la genealogía del paradigma cuasi antropológico del arte, no cabe duda de que uno de los que más ha contribuido a fraguarlo es Gauguin, que se deno-

minó a sí mismo «artista salvaje». Gauguin ② es especialmente relevante tanto por su tremenda influencia entre una constelación muy diversa de artistas cuanto por su relación con la crítica. Más allá de Francia, es sorprendente su temprana recepción, en unos casos meramente plástica, en otros ideológica, las más de las veces ambos aspectos a la vez: su concepción del color, sus figuras formadas por superficies planas de color recortadas por límites precisos, su antirrealismo y su supuesta rebeldía salvaje desde donde aparentemente critica nuestra sociedad, se sitúan en los comienzos de los expresionistas alemanes (Pechstein, Macke, Nolde, Mueller...) y también en la de pintores nórdicos como Munch y Strindberg. El caso de Strindberg es revelador por lo que tiene de influencia, digamos, a contrario. Gauguin le pidió que escribiera un texto para el catálogo de la venta que organizó en el Hotel Drouot en 1895, antes de su segundo y último viaje al Pacífico Sur. Strindberg le escribió disculpándose porque «no puedo entender su arte y amarlo (no tengo ningún asidero para su arte, esta vez exclusivamente tahitiano)», y Gauguin, por su cuenta, incluyó dicha carta como texto del catálogo. No era para menos, pues el dramaturgo –y pintor– acaba escribiendo: «¿Qué es entonces Gauguin? Es simplemente Gauguin, el salvaje que odia una civilización molesta; una especie de Titán que, envidioso del creador, hace en sus ratos perdidos su propia pequeña creación (...) Buen viaje, maestro; sólo le pido que vuelva, y que nos encontremos. Quizá para entonces haya yo aprendido a entender mejor su pintura (...) porque yo empiezo a sentir una necesidad inmensa de convertirme en salvaje y crear un mundo nuevo» ③. En fin, Gauguin no sólo se convirtió en un símbolo y en un tipo de artista, sino que se le consideró como el iniciador de un movimiento que a la vez resume.

De la figuración de Gauguin como un salvaje converso, enfrentado a la «civilización occidental» y al aparato colonial francés, es responsable el mismo pintor. No sólo por lo que pintó en Tahití y más tarde en las islas Marquesas, sino por lo que escribió en su correspondencia y en sus libros *Noa-Noa* o *Avant et Après*. Pero la recepción amplia y rápida de su obra se debe principalmente a la imagen del pintor fraguada por críticos como Mirbeau, Charles Morice, Albert Aurier, su amigo Daniel de Monfreid y Victor Segalen. El caso de Segalen es especial pues, como oficial médico de la marina francesa, fue el primer viajero ilustrado de la metrópoli que llegó a la cabaña de Hivaoa tres meses después de la muerte del artista. Así, los dos relatos de Segalen, *Gauguin dans son dernier décor* y *Hommage à Gauguin*, circularon como un testimonio investido con la autoridad que confería el «haber estado allí». Son estos escritos de Segalen los que difunden la imagen de ese salvaje amigo y defensor de los salvajes. Recién llegado a Las Marquesas anota: «era amado por los indígenas que defendía contra los gendarmes, los misioneros, y todos esos materiales de la mortífera “civilización” (...) Informó a los últimos marquesianos que no se les podía obligar a ir a la escuela Fue, en alguna medida el último sostén de los antiguos cultos»; más aún, «Gauguin fue un monstruo. Es decir, no se le puede clasificar en ninguna de las categorías morales, intelectuales o sociales que bastan para definir a la mayoría de las individualidades».

Tal retrato es punto por punto falaz. No hay tiempo aquí para demostrarlo; en otro lugar me he detenido en mostrar la escisión entre la teoría con la que aderezó su práctica y la vida efectiva del artista ④. Esa fractura se debe principalmente a que la noción de identidad primitiva o salvaje que elabora no es más que una invención, una fabulación proyectiva en nada semejante a la mirada etnográfica tal como hoy se la concibe. Pues las descripciones de la vida autóctona, que el pintor hace, ya sea en sus cuadros y grabados ya en sus escritos, proceden señalando aquello de lo que carecen los pri-

② He analizado la construcción de la identidad primitiva en el seno de las vanguardias artísticas, comparando los marcos del Pacífico Sur y africano, en N. Sánchez Durá, «Gauguin, Conrad Leiris, un episodio en la invención de la identidad del primitivo», en Sanfélix, V. (ed.): *Las identidades del sujeto*. Pretextos, Valencia, 1997.

③ Reproducido en Gauguin, *Avant et Après*, La Table Ronde. París. 1994.

④ N. Sánchez Durá, *¿El artista como etnógrafo? El caso Gauguin, tan lejos, tan cerca*, Eutopías, Episteme, Valencia, 1999.

mitivos respecto de los civilizados, según lo que Todorov ha llamado el principio igualitarista, el principio minimalista y el principio naturalista. Y esas descripciones en negativo –que no negativas en cuanto a la valoración de los así descritos– siguen la pauta de oponer la simplicidad a la complejidad, la naturaleza a la técnica, el origen al progreso, el salvajismo al carácter social y la espontaneidad a la ilustración. De manera que, según el principio igualitarista, desde el punto de vista económico, estos primitivos no tienen «ni tuyo ni mío»; según el principio minimalista, su economía es de subsistencia porque no ambicionan lo superfluo; por fin, según el principio naturalista, el vivir en conformidad con la naturaleza se identifica con un comportamiento espontáneo no sometido a reglas, es decir: el vivir de acuerdo con las características físicas de la especie, «bajo las leyes del instinto».

Pero nos concierne aquí en mayor medida cómo entiende Gauguin el arte de *sus* salvajes. Según las declaraciones del pintor a Jules Huret para *L'Echo de Paris*, se iba «para estar tranquilo, para librarme de la influencia de la civilización. Sólo quiero hacer un arte simple, muy simple; para esto, necesito adentrarme en la naturaleza virgen, no ver más que salvajes, vivir su vida, sin otra preocupación que la de reproducir, como lo haría un niño, las creaciones de mi cerebro valiéndome sólo de instrumentos primitivos, los únicos buenos, los únicos verdaderos». La cita indica cómo la verdad y la bondad se localizan globalmente en el otro, y cabe recordar que Foster señalaba como asunciones del paradigma cuasi antropológico el definir su posición en términos de verdad y entender esta verdad en términos de la alteridad étnica o subordinación cultural. Pero la cita también revela que el correlato de esa asunción es un determinado entendimiento de lo artístico. Paradójicamente, ese principio de la supuesta simplicidad de lo primitivo comporta una conceptualización del arte y una crítica al «retinianismo» que conectan a Gauguin, vía ciertas interpretaciones de Duchamp, con otro momento álgido de la genealogía del fantasma etnológico del arte contemporáneo. Me refiero al arte conceptual tal y cómo lo entiende Kosuth desde los tiempos de *Art and Language*. Pero sigamos de momento con Gauguin.

Buen lugar para ver tal conceptualización y crítica a todo realismo es *Le Symbolisme en Peinture*, del joven crítico y poeta Albert Aurier. Ciertamente es un texto no de un pintor, sino de un crítico, pero su intención es hacer la apología de Gauguin y éste siempre estimó a Aurier y nunca lo desmintió, al contrario de lo que hizo con muchos otros. Además, las opiniones de Gauguin en su último escrito *Avant et Après* coinciden con las de Aurier, que había muerto antes de que el artista hubiera vuelto de su primer viaje. El manifiesto del crítico se abre con una fuerte descarga contra la pintura impresionista cuya base es considerarla una variedad del realismo, todo lo «afinado» y «espiritualizado» que se quiera, pero realismo, pues el impresionismo sigue preso del principio de la mimesis. Sin embargo, Aurier piensa que el objetivo último de todas las artes no reside en «la representación de objetos», sino que «consiste en expresar las Ideas, traduciéndolas a un lenguaje especial». Para el artista, los objetos «sólo pueden aparecésele como signos», como «las letras de un inmenso abecedario que únicamente el genio sabe descifrar», sin olvidar que «todo signo, por indispensable que parezca, no es nada en sí mismo y que la idea sola lo es todo». Todo ello, al decir de Aurier, redundaba en «una necesaria simplificación en la escritura del signo» y en el carácter «decorativo» de la pintura. Este último aspecto nos deja perplejos, pues nada puede ser hoy más peyorativo que considerar decorativa una obra de arte. Sin embargo, cuando Aurier y Gauguin definen el carácter decorativo de la pintura lo hacen sobre la base de una concepción que quiere alejar la pintura del realismo y del principio de la mimesis.

La pintura debe ser, según Aurier, ideísta (debe expresar una idea), simbolista (expresará esa idea mediante unas formas), sintética (utilizará esas formas o signos según un modelo de compren-



sión general) y subjetiva (pues los objetos del mundo no deben considerarse más que en cuanto signo de la idea percibida por el sujeto). De todo ello concluye el deseable carácter decorativo de la pintura, porque «la pintura decorativa propiamente dicha, tal como la entendieron los egipcios, y muy probablemente los griegos y los primitivos» reúne, al parecer de Aurier, las cuatro características que he enumerado. De manera que la pintura naturalista y su formato, el cuadro de caballete pintado *au plein air* o *sur le motif*, «no es más que un refinamiento absurdo utilizado para satisfacer la fantasía o el espíritu comercial de las civilizaciones decadentes. En las sociedades primitivas, los ensayos pictóricos no pudieron ser sino decorativos». Con todo, cabe subrayar que lo distintivo del primitivismo es la noción de simplicidad, aquel «arte simple, muy simple» al que aspiraba Gauguin antes de partir. Aurier había dicho que la pintura simbolista debe considerar los objetos como signos y ello redundaba en «una necesaria simplificación en la escritura del signo». Incluso afirma que la pintura simbolista puede ser reducida, en último término, «a la fórmula del arte simple, espontáneo y primordial». Arte éste «verdadero y absoluto (...) idéntico al arte primitivo, al arte tal y como lo inventaron los genios instintivos de los primeros tiempos de la humanidad». Vemos, pues, cómo a las descripciones de la vida de los supuestos primitivos corresponde un arte tan bueno y verdadero como aquella vida, resumiéndose ambos en el rasgo de la simplicidad.

Bien, he aquí lo anunciado: la crítica al realismo ligada a la crítica de la civilización decadente, mientras que verdad y bondad se sitúan globalmente en la alteridad cultural. Como dije, esta deseada conceptualización del arte, en los albores de las tempranas vanguardias, conecta con otro de los momentos álgidos de la fragua del fantasma etnológico del arte contemporáneo. Después de detenernos en ese momento será más verosímil por qué hablé de aquellas dos instalaciones, la de las mesas de ping-pong y la de la cortina con su grifo, del pueblecito de Jávea.

### *Joseph Kosuth y la deseada disolución del arte en la antropología*

Joseph Kosuth escribe en 1974 (*Notes on an «Anthropologized» Art*) y en 1975 *The artist as anthropologist*. Pero desde su primerizo *Art after*

*Philosophy* de 1965, o el posterior *Painting versus art versus culture (or why you can paint if you want to, but it probably won't matter)* (1971) ©, hay una línea del todo coherente. Para Kosuth es Duchamp quien acredita al arte su identidad propia al separarlo de la «apariencia» y ligarlo a la «concepción». De manera que, después de Duchamp, «todo arte es conceptual (en naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente». Ello supone un movimiento caracterizado en dos direcciones: por una parte, considerar irrelevantes las cualidades sensibles de las obras y, por otra, una impugnación de la tradición artística, de forma que la historia del arte anterior a Duchamp queda reducida a «curiosidades». Incluso llega a afirmar que los cuadros de Cézanne o de Van Gogh valen ahora tan poco como sus paletas: unos y otras no son más que fetiches para coleccionistas, mercancías. Después de semejante recomienzo radical, ser artista significa cuestionar la naturaleza del arte. De forma que si un artista practica la escultura o la pintura, por aceptar la división de géneros propia de la tradición europea no cuestiona la naturaleza del arte y, por tanto, peca de formalismo.

No obstante, hay para Kosuth un momento crucial del formalismo. La pintura anterior a Duchamp era culpable de producir «el efecto ventana» creador de escenarios ficcionales portadores de órdenes sociales, mitos históricos, sueños religiosos o viajes interiores personales. Sin embargo, la famosa bandera de Jasper Jones, o las primeras pinturas de Frank Stella, plantean dos cuestiones que apuntan en otro sentido. La bandera suscita la duda de si esa pintura representa una bandera o es ella misma una bandera dentro de la habitación en la que estoy contemplándola. Los cuadros de Stella no sólo no

© Todos reeditados en J. Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*. The MIT Press. Cambridge y Londres, 1991. Todas las citas se refieren a esta edición.

son una ventana a otro mundo, sino que plantean una pregunta de mayor repercusión: ¿por qué seguir fabricando objetos con materiales limitados y culturalmente grávidos?, ¿por qué no elegir a partir de ahora cualquier material? Con la obra de ambos, escribe Kosuth, «empezó el proceso de mirar al exterior, de hacer el contexto importante. Comencé a reparar en que el quid del arte era examinar su contexto y que en ese proceso uno estaría investigando el significado y, en último término, la realidad. Un punto importante, pues, acerca del llamado *minimal-art* es que no era ni pintura, ni escultura, sino simplemente arte. Esta última parada de la trayectoria formalista no nos ofreció ningún otro lugar donde mirar sino al exterior: primero lo físico, después los contextos social, filosófico, cultural, institucional y político –todos ellos devinieron por necesidad el foco de atención de nuestra obra».

Ahora bien, Kosuth piensa, cometiendo una falacia de *non sequitur*, que el colapso del «antiguo lenguaje de la pintura» comporta el colapso del orden social, cultural, económico y político del cual formaba parte aquel orden pictórico. De manera que el arte conceptual es un nuevo «paradigma» –suyo es el término– que va más allá del minimalismo de los sesenta. Si éste apelaba a la «estructura lógica innata» de la civilización occidental, por contra el arte conceptual consiste en revelar progresivamente esa lógica, sus contradicciones sociales y, en esa vía, desmantelar la «estructura mítica del arte» tal como aparece en las instituciones. Por ello, nuestro artista-filósofo establece el siguiente programa: «discutir la relación entre *artmaking* y significado, además de la interdependencia entre los dos. La cuestión central es que la obra creativa del artista en su hacer-arte no consiste en producir otro objeto en un mundo mercantilizado lleno de objetos, sino el tener un efecto, en cuanto hacedor o productor, en el significado del arte. Y, por tanto, el papel del artista puede ser visto como inherentemente político, puesto que nuestra realidad social está mediada por asunciones culturales».

Llegados a este punto no es sorprendente la conclusión que Kosuth alcanza. Formulada todavía en términos de una nueva forma de arte que rivaliza con el formalismo –y que aún conserva la vigencia de las categorías de arte, artista y obra–, su autocomprensión radicalmente antihistórica, su subrayado constante del contexto político, social e institucional como aquello a lo que apunta la obra, todo ello redundando en la disolución pura y simple de lo artístico. Por ello, en *Painting versus art, versus culture* afirma: «lo que nos concierne ha significado efectivamente que en muchos casos ese arte conceptual ha tenido que abandonar la propia categoría de arte y simplemente funciona en el nivel de la cultura». Y, en efecto, tal cosa es lo que nos encontramos en plenitud en *The Artist as Anthropologist* de 1975.

En primer lugar, la consecuencia de disolver lo artístico en el indistinto «nivel de lo cultural» es proponer una analogía entre las tareas de la antropología y las de ese arte disuelto en crítica cultural. No obstante, esta nueva especie de artista póstumo goza de una ventaja frente al antropólogo. Pues el antropólogo es un extraño en la cultura que estudia y, por tanto, cualquiera que sea el efecto que su trabajo tenga sobre la comunidad estudiada tiene el carácter «de un acto de la naturaleza» (queriendo significar Kosuth con esta desafortunada expresión que dichos efectos tienen el carácter de lo impuesto desde el exterior, de lo inapelable por parte de los sujetos afectados). Por contra, los efectos del trabajo del artista-en-tanto-antropólogo son «sociales» dado que éste opera entre sus semejantes. O dicho de otra manera: el antropólogo es un científico social y por tanto no está comprometido con la sociedad que estudia. Mientras que el artista-en-tanto-antropólogo, por mucho que haya encontrado sus herramientas en la tarea del antropólogo *tout court*, tiene la ventaja de estar implicado; esto es: afecta la cultura a la que pertenece, a la vez que aprende de ella. En cualquier caso, ambos persiguen la fluidez cultural (es interesante que utilice un término conversacional: *cultural fluency*).

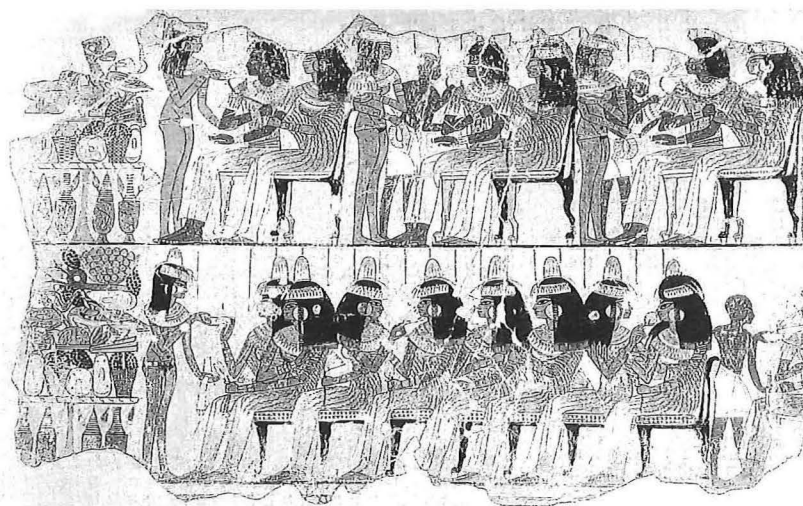
Kosuth entiende toda su actividad como una praxis cuyo objetivo es cartografiar la asunción de la cultura propia. Por ello, una vez disuelto el arte en esa función de crítica cultural, el artista debe ser políticamente consciente y su trabajo una tarea política. Pero no al modo del POP político (piénsese en Estampa Popular, el Equipo Crónica, el Equipo Realidad, Eduardo Arroyo, Erro o Spadari en Italia, o León Golub y Jerry Kearns en América). Ya que, para Kosuth, «el arte de protesta no es artísticamente radical, sino más bien una llamada mediática, ad hoc y expresionista, al liberalismo (pues es olvidadizo de la autorreflexión filosófica e histórica de la relación entre el artista y el concepto de arte en esta sociedad)». Por el contrario, el trabajo político del artista-en-tanto-antropólogo trata de arrojar luz en el «agujero negro» que subyace al arte; es decir, debe tratar de «deconstruir» el conjunto de abstracciones que constituyen el arte difunto y la cultura a la que pertenece.

Parte, así, de concebir la cultura como una abstracción de la experiencia y el arte consiste, a su vez, en experimentar de forma generalísima esa abstracción. Ahora bien, tal consideración no tiene un carácter neutro sino que supone una valoración negativa. Sería largo explicitarlo aquí, pero su punto de vista –teñido de concepciones antropológicas primitivistas y algo arcádicas– es grosso modo como sigue: nuestras formas culturales civilizadas crecen sobre el olvido de los condicionantes de la arbitrariedad de las fuerzas naturales. Por contra, en el caso de las sociedades primitivas, cada experiencia está mediada por las relaciones de los hombres con el entorno natural. Es esa relación con la naturaleza lo que mantiene la paz de la vida y le da sentido. Pero nuestras formas culturales, cada vez más abstractas y complicadas, no sólo tienen una capacidad tremenda de perpetuación y de réplica, sino que al ser ya tan distantes de las fuerzas de la naturaleza crecen fuera de todo control («a enculturated world wich is running out of control precisely because it does operate independent of nature»).

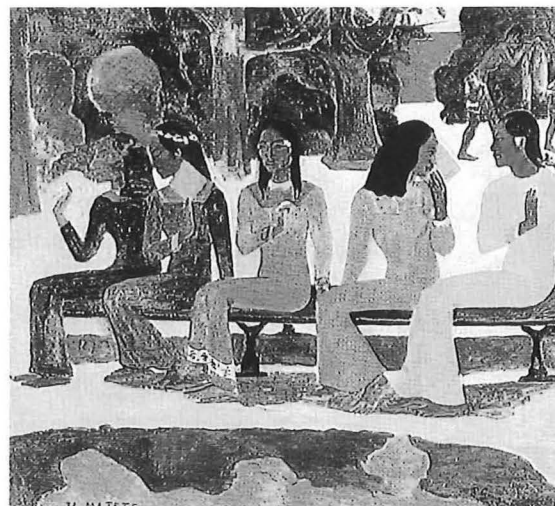
Desde luego, este punto de vista primitivista, en alguna medida deudor del mito del buen salvaje –compartido con Gauguin, aunque le pese a Kosuth– no le lleva a proponer un regreso a una suerte de hombre natural, pero sí a cernir más el objetivo político del tipo de crítica propio del artista-en-tanto-antropólogo: comprender la cultura haciendo explícita su naturaleza implícita. Desde el punto de vista de trazar el proceso de formación del fantasma etnológico del arte contemporáneo es reveladora la cita que cierra *El artista en tanto antropólogo*: «uno podría describir el arte primitivo como la cultura hecha implícita. El paradigma Modernista (en arte, se entiende) es la cultura hecha explícita e intemporal-objetiva. La situación postmoderna y paramarxista en la que se encuentra el artista-en-tanto-antropólogo es un mundo en el que uno se da cuenta de que el explícito arte objetivo significa (en el sentido de Sapir,) una cultura espuria. El arte implícito es un arte de vivida subjetividad, pero llegados a este punto, irreal y culturalmente perdido en nuestra era tecnológica.»

Entre Gauguin y Kosuth se sitúa el periodo clásico de las vanguardias artísticas. Analizar las relaciones de semejanza y las diferencias entre movimientos y autores nos llevaría demasiado lejos. Que tales escuelas y artistas contribuyeron a fraguar el fantasma etnológico del arte contemporáneo está fuera de duda. En dicho periodo, notablemente en Francia, puede observarse una peculiar hibridación de vanguardias artísticas y antropología, pues en las primeras décadas del siglo las biografías y obras de ciertos artistas se cruzan y entrecruzan en un contexto donde, a la vez que se afirman tales movimientos vanguardistas, se fundan las principales instituciones académicas que darían lugar a la etnología universitaria francesa. Si en 1924 se publica el primer manifiesto surrealista, en 1925 Paul Rivet, Lévy-Bruhl y Marcel Mauss fundan el Instituto de Etnología con el fin

de preparar trabajadores de campo y publicar estudios etnográficos. Michel Leiris estuvo activamente presente en los dos campos. Si a él le debemos escritos críticos sobre Miró, Masson, Giacometti, Duchamp, Satie, Éluard, etc. —a la vez que una obra poética y ensayística, o la participación en multitud de «acciones» surrealistas de la primera época— también le debemos una voluminosa obra etnográfica en la que destaca *L'Afrique Fantôme*, resultado de su viaje como secretario archivista e investigador en sociología religiosa en la famosa misión Dakar-Djibuti, que atravesó África desde el Atlántico hasta el mar Rojo (1931-33). Dirigida por Marcel Griaule, discípulo de Mauss que acabaría ocupando la primera cátedra de etnología de la Sorbona, la misión aportó fotografías, grabaciones, documentos y 3500 objetos destinados al museo del Trocadero que pronto se convertiría en el Museo del Hombre. Quizá el lugar donde Leiris conoció a Griaule sea suficientemente expresivo de la hibridación entre etnografía y vanguardias que se dio en aquellos años: la redacción de la revista *Documents*, cuyo subtítulo rezaba *Doctrines, archéologie, Beaux Arts, Ethnographie*, de la cual Leiris era secretario de redacción.



14



15

Desde el ámbito de la antropología mal llamada postmoderna se ha afirmado incluso —James Clifford en *Dilemas de la cultura*— que en aquel periodo etnografía y surrealismo no son «dos tradiciones claramente distinguibles». Con todo, no estoy de acuerdo: no hay más que leer algún texto de Marcel Mauss o de Lévy-Bruhl, por un lado, y de Breton o Aragon, por otro, para ver que responden a reglas de composición y a cánones completamente diferentes. Hay alguna excepción y Michel Leiris es una de ellas. Si en un primer momento participó de la fantasía primitivista, su escrito *El etnólogo ante el colonialismo* (1950) y, de otra manera, su monumental *L'Afrique Fantôme*, fueron lugares pioneros donde se critica el concepto de *primitivo* aún vigente incluso en la antropología social de la época. Ciertamente, tal fantasía primitivista no tiene hoy la pujanza que tuvo en tiempos del fauvismo, de DADA, del cubismo, del expresionismo alemán, del surrealismo o del movimiento moderno brasileño que reivindicaba el supuesto canibalismo tupinamba. No obstante, en este punto hay un aspecto crucial que todos, hoy y ayer, comparten: que el otro, ya sea pensado como alteridad étnica o subordinado cultural, está en la verdad y constituye una instancia crítica desde donde situarse en la acción política. En cualquier caso, si me he centrado en Gauguin y Kosuth es porque su obra artística y sus escritos han tenido una recepción e influencia determinante —uno en el arranque de las vanguardias y el otro en su final— que habitualmente no es tenida en cuenta cuando se trata de la cuestión que nos ocupa.

*Qué ha sido de  
todo aquello*

Hora es de preguntarse críticamente por los resultados del paradigma cuasi antropológico del que hablaba Foster. En el caso de Gauguin, si bien habla constantemente de librarse de la influencia de la civilización, de un arte muy simple y de valerse de instrumentos primitivos, su práctica efectiva dista mucho de ajustarse a tales prescripciones. Es a nuestra historia del arte a la que él se adscribe y con la que constantemente se mide, concibiendo su obra como una renovación de esa tradición. De hecho, es uno de los que contribuirá a fraguar el que resulta ser uno de sus postulados metateóricos por excelencia; a saber, que aquella se caracteriza, y debe caracterizarse, por un constante impugnarse en cuanto tradición. Así, *Los Girasoles* (Tahití 1901) se inscribe en el género del bodegón y hace eco con la obra de su amigo Van Gogh. Llegó incluso a importar semillas de girasol, puesto que esta planta no existía en Tahití. Es significativo que en todas sus casas del Pacífico siempre hubiera colgadas reproducciones de los maestros; hasta las «primitivísimas» Marquesas se llevó reproducciones de Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Rembrandt, Rafael, Miguel Ángel y Holbein. *Te arii*



16



17

*vahine* (La mujer regia), por ejemplo, está pintada a partir de *Diana descansando* de Cranach (cuadro del que tiene una fotografía) y de la *Olympia* de Manet (que había copiado). En fin, uno de los primeros cuadros que pinta en Tahití, que parece una mera descripción de una escena cotidiana en Papeete, *Ta Matete* (El Mercado), está pintado a partir de una fotografía de una pintura egipcia que el pintor tenía consigo (figs. 14 y 15).

En segundo lugar, hoy son conocidas parte de las fotografías, muchas de ellas de los fotógrafos oficiales de la colonia, que Gauguin utilizó para pintar sus cuadros. Es el caso del retrato de su última amante en las Marquesas, *Tohotaua* (La joven con el abanico, 1902) (figs. 16 y 17).

Pero quizá el ejemplo más interesante es el del cuadro *Pape Moe* (Agua misteriosa, 1893) (fig. 18), escena arcádica que supuestamente representa la vida natural de aquellos buenos salvajes. Gauguin la pintó a partir de la foto de Charles Spitz *Vegetación de los mares del sur* (fig. 19). Con todo, lo relevante es que ni el cuadro, ni la foto de Spitz que le sirve de base, son testimonio etnográfico alguno, pues ambos son los eslabones de una cadena que tiene como anillo anterior un desnudo anónimo de 1890 en el que un joven atlético calza unas sandalias griegas o romanas (fig. 20). De hecho, a finales del XIX se recurría a las representaciones mitológicas para fotografiar el desnudo masculino adulto, considerado sexualmente demasiado explícito. Al cabo, en vez de encontrarnos con un testimonio de la vida tahitiana, nos topamos con una representación del mito de Narciso.

A primera vista, este uso de la fotografía parece incoherente con las afirmaciones de Gauguin acerca de la simplicidad buscada en los supuestos instrumentos de lo que llama «arte



18



19

primitivo». Sin embargo, tal incoherencia tiene su explicación en una premisa oculta acerca de las concepciones fantasiosas que tenía de esa supuesta mentalidad primitiva. En efecto, el pintor pensaba que era desaconsejable pintar del natural porque hacerlo abocaba a caer en el principio de la mimesis que rige todo realismo. A los jóvenes pintores aconseja correr la cortina mientras pintan su modelo: «es mejor pintar de memoria, así vuestra obra será vuestra, vuestra sensación, vuestra inteligencia y vuestra alma sobrevivirán entonces al ojo del amateur». Ello es así porque «el arte es abstracción»; o si preferimos las palabras de Aurier, porque el arte debía ser ideísta y subjetivo (en el sentido de que los objetos del mundo deben ser considerados sólo en cuanto signos de la idea). En *Avant et Après*, Gauguin afirma que la anécdota «cede el lugar a lo significativo y a lo general» y que «la pintura es el arte (...) que resolverá la antinomia del mundo sensible e intelectual», estableciendo así «el juego desinteresado de una vida cerebralmente sensitiva». Precisamente, estos aspectos son

los que fantasiosamente se atribuyen a la mentalidad primitiva, pues el salvaje, según esta opinión, procede del espíritu a la naturaleza, y sus representaciones de las cosas del mundo no son puramente visuales sino espirituales, de forma que organiza éste y aquéllos según un conocimiento simbólico de los mismos. De ahí el pintar a partir de fotografías: todo lo que aparte al pintor del realismo lo acerca al esquematismo simbólico de esta supuesta mentalidad primitiva. En cualquier caso, tal preocupación no tiene otro fin, como dije, que impugnar, renovándola y reinstaurándola, algo tan poco «primitivo» como es la tradición artística en la que se inscribe.

En cuanto a Kosuth, una manera de ver lo insostenible de sus puntos de vista es considerar su interpretación de Duchamp. Desde luego Duchamp afirmó que lo simplemente retiniano era algo que le irritaba, pero no estableció un corte tan radical con la tradición, un pretendido recomienzo ahistórico desde cero, como Kosuth defiende. En las conversaciones que mantuvo con Pierre Cabanne en 1966 afirma, al mismo tiempo y en varias ocasiones, que mientras no le interesa Cézanne o Manet, le apasionan Seurat y Matisse, artistas ambos cuya base insoslayable son aquellas cualidades sensibles de las que renegaba Kosuth apoyándose en su interpretación de Duchamp. En el mismo sentido, cuando se refiere a su obra *Le Grand Verre*, la perspectiva y el color son las razones que da para explicar su elección del vidrio como soporte. En cuanto al color, cuenta que al utilizar un grueso vidrio como paleta observó que éste impedía que los colores —por el lado que adherían al cristal—

envejecieran y amarillearan debido a la oxidación. De manera que adoptó el cristal como soporte ¡para conservar los colores puros y sin cambios! Respecto de la perspectiva, dice que *Le Grand Verre* constituye una rehabilitación de la misma, totalmente abandonada por la pintura de su tiempo. Ahora bien, el «efecto ventana» que produce el uso de la perspectiva está en la base de uno de los supuestos a partir de los cuales Kosuth negaba la pintura: el posibilitar escenarios ficcionales que contuvieran «otros mundos».

Creo que una clave para aclarar en qué pueda consistir la pintura retiniana objeto de rechazo es su reivindicación del pop y del surrealismo como movimientos antiretinianos. Desde Miró a De Chirico, pasando por Max Ernst todos interesan a Duchamp porque saben utilizar —dice— la parte retiniana de la pintura en favor de «una última intención». Así que pintura anti-



20

retiniana es aquella que no descansa en la mera visualidad, sino que está en relación con «otras cosas»: «todo se hacía conceptual, o sea, dependía de otras cosas, y no de la retina», afirma comentando *Le Grand Verre*. ¿Cuáles son esas cosas? Duchamp lo desvela cuando habla por primera vez de Courbet. Antes de Courbet, afirma, la pintura tenía otras funciones, podía ser religiosa, filosófica, moral, etc. No deja de ser irónico que lo que hace conceptual a la pintura y la aleja del retinismo sean esos otros mundos que a Kosuth tanto le molestaban.

Que Kosuth haya interpretado mal a Duchamp en este punto revela uno de los aspectos más débiles de su posición. Me refiero a su concepción radicalmente ahistórica que se expresa no sólo en afirmaciones generales, sino más circunstanciadas. Es el caso de su pretensión de escindir los significados de los materiales que manipula el artista, o su consideración idealista del lenguaje ordinario de una comunidad. En *Sobre las obras maestras* afirma: «puesto que tomo como premisa ini-

cial que los artistas trabajan fundamentalmente con el significado, no con los materiales, se sigue de ello que la elección de materiales es esencialmente arbitraria y externa a los vividos significados que aquellos proveen en el seno de un momento histórico y cultural particular». No es necesario insistir en la imposibilidad de ese ideal, casi fantasía omnipotente, de libérrima elección totalmente incondicionada. Además, no se entiende cómo, desde esa radical negación de la gravidez histórica del presente, Kosuth podría conseguir lo que pretende: por una parte, hacer al artista reflexivamente autoconsciente de la relación entre éste y el concepto de arte de su sociedad y, por otra, incorporar al espectador a la conversación impugnadora de la naturaleza del arte. Ahora bien, donde se muestra claramente la debilidad de su punto de vista ahistórico es cuando afirma –como alternativa a esos materiales indeseables cargados de historia–, que «elijo el lenguaje como el “material” de mi obra porque me pareció la única posibilidad con potencial para ser un no-material neutral». Para colmo de la ironía, ese tipo de afirmaciones las hace apelando a la autoridad de Wittgenstein.

No cabe exponer aquí la minuciosa crítica que Wittgenstein realiza de semejante consideración del lenguaje en las *Investigaciones filosóficas*. Señalemos, sin embargo, algo fundamental para las pretensiones de Kosuth: el lenguaje es considerado en este segundo periodo wittgensteiniano como un ilimitado plexo de prácticas significantes cuya condición de posibilidad es la concordancia de los sujetos en el seguimiento del sistema de reglas que rigen y determinan lo que puede ser, y no puede ser, dicho con sentido. Por ello, se considera el lenguaje un inmenso hecho de experiencia, pues el lenguaje es conducta pública, social e históricamente determinada. Ahora bien, identificar en absoluto algo como artístico, por muy póstumamente artístico que sea, excluye la radical negación histórica que Kosuth defiende. Pues tal negación, de llevarse realmente a cabo y no ser una mera cuestión de dicto, excluiría en absoluto la posibilidad misma de identificar su práctica como perteneciente al ámbito, aunque impugnado, del arte. Tal identificación sería imposible si la práctica de Kosuth no guardara relaciones de semejanza, no digo de identidad estricta –o por decirlo con Wittgenstein: si no tuviera aires de familia– con las obras paradigmáticas de nuestra historia del arte. Lo irónico del asunto es que ni siquiera la impugnación de la tradición significa *eo ipso* la exclusión de uno o de algo de la misma. Pues uno de los postulados de tal tradición es el deber de ser crítico con la tradición misma. El problema no es tanto que interprete de manera torcida las autoridades a las que apela, ya sea Duchamp o Wittgenstein; lo grave es que podría considerarse todo su proyecto una tremenda incoherencia perlocucionaria. Es decir: pretende afirmar el fin del arte como momento final del proceso de cuestionamiento de su naturaleza; pero, a la vez que afirma tal cosa, pretende erigir tal proceso y su término en su propia producción artística.

No cabe duda de que el camino para comprender cabalmente formas de vida distantes ha sido largo e inacabado. Incluso en el ámbito de la antropología el debate está sobredeterminado por los intereses contrapuestos de los diversos autores. O dicho de otra manera: esa puesta en relación de lo ajeno con nosotros –que Boas señalaba como condición de la actitud antropológica– ni antes ni ahora garantiza el éxito de la comprensión cultural. Un caso revelador es la reciente polémica entre Marshall Sahlins y Obeyesekere sobre cómo entender la muerte del capitán Cook. Sahlins la explica recurriendo a lo que dice ser la particularidad cultural de aquellos hawainos: si lo acogen hospitalariamente la primera vez, y lo matan sañudamente cuando de forma imprevista regresa, es porque en ambas ocasiones interpretaron a Cook desde su estructura religiosa. En la primera ocasión, llegó en el momento y la manera oportunos para que fuera identificado como el dios de la fertilidad Lono, en el tiempo de la ceremonia del Makahiki, cuando se celebraba el renacimiento de la naturaleza y el rey permanecía inactivo. Sin embargo, el segundo desem-



barco de Cook se dio en el periodo de guerras, cuando el rey era activo y prevalecía el dios de la virilidad Ku. Si Cook, que había sido interpretado como Lono, volvía en el momento y en la forma inadecuados, debía ser masacrado para que su vuelta no supusiera un desorden cosmológico donde quedaban vulneradas todas las relaciones sociales y sus signos. Este tipo de explicación le parece a Obeyesekere inaceptable por ofensiva para los nativos. Defiende que tales explicaciones no son más que la pervivencia del mito conquistador, imperialista y colonial del dios europeo. Un dios en el que nunca creyeron los nativos y que no era sino una proyección eurocéntrica de la superioridad técnica de quienes lo inventaron con finalidades de dominio. Pero peor aún es atribuir a los hawaianos de la época una mentalidad fija de la que no pudieran escapar reflexivamente. Para Obeyesekere aquellos nativos eran tan racionalistas, pragmáticos y calculadores como nosotros o, cuando menos, como los marinos ingleses de la época. Lo paradójico de esta polémica es el juego de espejos: Obeyesekere, antropólogo de Sri Lanka que se complace en presentarse como «nativo» y representar a todo «nativo» de toda época, juega aquí el papel del universalista ilustrado que acentúa lo común; mientras que Sahlins —«blanco occidental», «observador extranjero»—, es el relativizador que agudiza los contrastes y subraya la particularidad cultural. Los intereses de Obeyesekere son explícitos. Una defensa anticolonial que entiende los estudios de Sahlins como una pervivencia del afán de dominio aunque ahora por otros medios: si ayer los hawaianos fueron conquistados y explotados, hoy se les arrebató académicamente su voz. Ese punto de vista, obviamente, no garantiza ninguna ventaja interpretativa sobre Sahlins.

En cualquier caso, la conclusión de tales polémicas no debe ser un escepticismo pirrónico acerca de la comprensión cultural. Ahora bien, parece aconsejable la prudencia de un escepticismo metodológico, siquiera sea para moderar las pretensiones de las autodenominadas ciencias sociales. Con todo, en el debate académico los argumentos han ido sofisticándose y son cada vez mayores las precisiones metodológicas. Por ello es injustificable el concepto bastante tosco y obsoleto que de la antropología tiene Kosuth. Un concepto deudor más del desarrollo de la disciplina ligado al periodo clásico, y a las categorías de exotismo y primitivismo, que de los desarrollos a partir de los años setenta que el artista desconoce. Sea como fuere, su proyecto de disolver el arte en crítica político-cultural practicada por artistas-en-tanto-antropólogos, ha sido el discurso subyacente —en ocasiones inadvertido— de multitud de *site-specific works* que no son más que parodias de trabajos de campo. En el peor de los casos, bajo una apariencia de impugnación política resultan ser legitimaciones indirectas de las situaciones políticas pretendidamente cuestionadas.

*De la fantasía a la  
parodia: el otro en casa*

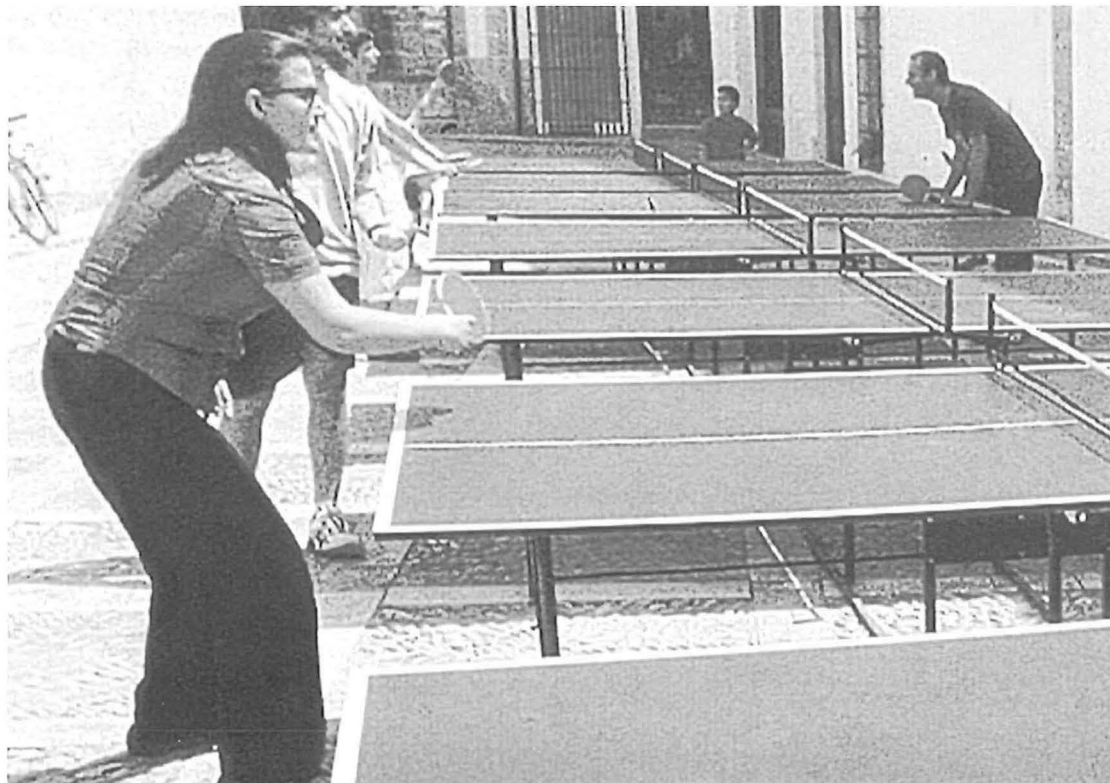
Volvamos ahora a aquellas instalaciones del pequeño pueblo de Jávea. Convocar por medio de una instalación llamada «territorio público» a que las gentes del pueblo se apropien de su plaza mayor es, cuando menos, desconcertante. En su iglesia se han bautizado, casado y practicado los ritos funerarios. En el mercado contiguo, los pescadores y agricultores venden sus productos que los vecinos compran. En las fiestas, no hay procesión o festejo que por allí no pase y el Ayuntamiento, se supone que elegido democráticamente, tiene en ella su sede. Cuando leemos en el catálogo la declaración de intenciones de la artista, hay lugar para la perplejidad: «Mi intención ha sido trasladar el protagonismo al propio transeúnte de los espacios practicables de Jávea. Y así, el Lugar Libre (Lloc Lliure) se ha convertido en Territorio Público». El caso es que una de las fotos de la instalación del catálogo está tan trucada como aquella de Andrew de los caníbales de las islas Fiji. Los que vemos en primer plano jugar animosamente al ping-pong no son despreocupados vecinos que se apropian de un

espacio que les estaba vedado, sino la propia artista y el responsable de la convocatoria municipal de Llocs Lliures, persona relevante en la gestión artística de la Dirección General de Promoción Cultural de la Generalitat Valenciana (fig. 21). Cabe preguntarse si en vez de una apropiación pública, no se trata más bien de la ocupación de una plaza pública por el sistema del arte. (Lo dicho no implica ningún juicio sobre la convocatoria misma y otras obras que en ella se hayan presentado.)

La otra instalación de la cortina roja con su grifo goteante, es todavía más sorprendente. Todos los vecinos de Jávea sufren en sus carnes la salinización de los acuíferos que hace del agua contaminada un veneno para todos. La irritación es tal que plataformas ciudadanas han realizado protestas entre las que se incluye el boicot al pago de las facturas de las dos empresas de aguas desde hace tiempo no potables. La carencia de agua en gran parte del litoral de Alicante responde a factores complejos relacionados con el tipo de desarrollo urbanístico y económico, también con la estructura social y minifundista anterior a ese desarrollo. Desde luego, el responsable político en primera instancia de semejante situación es el incompetente Ayuntamiento de Jávea, embarcado en una enloquecida concesión de licencias de construcción cuando es incapaz de asegurar los servicios colectivos. Todo ello es tan sabido y experimentado que no hace falta cortina roja alguna que nos lo recuerde. Pero es que, además, la artista propone un esquema explicativo que en nada ayuda a comprender cuál es el juego. Pues si el tablero de Monopoly alude a la especulación urbanística, las fotos de dos excavadoras y la inscripción «pasaron las hordas y dejamos que cegaran nuestros pozos con sal», supone una concepción en extremo simplista donde el capital inmobiliario dominaría a un «nosotros» íntegro, simple y puro.

No es este el lugar para un análisis cabal de la escasez de agua. Pero tal análisis debería necesariamente incorporar que los intereses de los que la sufren son contradictorios, que la enajenación interminable de suelo se debe también a la venta de pequeñas parcelas y campos pagados a precios astronómicos; que al calor del turismo y de la conversión de la zona en residencia de un número altísimo de jubilados europeos, la construcción ha supuesto un notable incremento del empleo, del comercio, de pequeñas empresas familiares subsidiarias y del sector servicios. En definitiva, lo que está en juego son diversos modelos no sólo de desarrollo local, sino diferentes concepciones del ocio. Pues bajo el eufemismo de «turismo de calidad», o bajo el rótulo

21



de «preservación del patrimonio paisajístico», se esconden también diferencias de clase. Hay gentes que consideran Benidorm una metáfora del infierno, pero hay muchas más que no pueden sino pasar sus vacaciones en lugares como ese. De manera que el *site-specific* de la cortina no sólo no ilumina de ninguna manera imprevista una experiencia vital de los vecinos, sino que la oscurece aún más. Pues, si tenemos en cuenta que el responsable político del entuerto es el mismo Ayuntamiento cuya Concejalía de Cultura ampara esa instalación, ésta sugiere una preocupación del consistorio que más le valdría demostrar en la gestión directa, y no simbólica, de sus caudalosos recursos económicos.

Recuérdese ahora que tanto Gauguin como Kosuth utilizaban como argumento crítico el considerar las obras precedentes como fetiches para coleccionistas, el arte como mera mercancía. A estas alturas sabemos con certeza que ni uno ni otro escaparon ni del mercado, ni del museo. Tampoco escapan al circuito general de mercancías estas instalaciones concebidas como un trabajo de campo donde se da voz a los sin voz, como intervenciones de crítica político-cultural. Cabe recordar ahora el breve escrito de los años sesenta de Edoardo Sanguinetti, *De la Vanguardia*, publicado en *Ideología e Linguaggio*. Distinguía allí el momento heroico-patético y el momento cínico de las vanguardias. En el primer momento, se aspira a un producto artístico incontaminado que escape al juego de la oferta y la demanda, mientras que el momento cínico aspira a introducir en el consumo artístico una mercancía capaz de vencer, audazmente, la competencia debilitada de productores-artistas menos libres de prejuicios. Ambos momentos son estructuralmente una y la misma cosa. Sanguinetti escribe a partir de lo dicho por Walter Benjamin en *Angelus Novus*: «las rivalidades personales entre poetas son naturalmente de fecha antiquísima. Pero aquí (por el arte romántico burgués ejemplificado en Baudelaire) se trata de una transposición de tales rivalidades a la esfera de la competencia en el público mercado. Es este mercado, y no la protección de un príncipe, lo que se pretende alcanzar». Bien, parecería que hemos vuelto por una pirueta a la sociedad estamental. Se trata de nuevo no del público mercado —o sólo derivadamente—, sino del favor del príncipe moderno que adquiere la forma de las múltiples instancias de gestión cultural del Estado que subvencionan prácticas de otra forma imposibles. Los extraños, ya sean los de allende o entre nosotros, son a menudo ficciones fracasadas en tal escenografía.



Ramón Acín  
Cartel para anunciar su  
exposición en Huesca, 1932

CRUCULOSCENSFHUES  
CAEXPONDPRARANOMA  
CINOBRASSFGUANDAGU  
INCENADEMAYO DE 1932