

EXTENSIONES Y DESPLAZAMIENTOS : ANTROPOLOGÍA VS. ARTE . TEORÍA CULTURAL VS. CRÍTICA

Anna María Guasch

Estamos inmersos en la época del capitalismo global, multifuncional o tardío y su ideología multicultural, y muchas son las cosas que han cambiado desde que el mundo estaba dividido en estructuras binarias (lo civilizado y lo primitivo, lo crudo y lo cocido, el centro y la periferia, la cultura y la subcultura) y dominado por una mirada etnocéntrica y por una sociedad altamente jerarquizada, basada en el “monoculturalismo” y en la homogeneización fundamentalista.

Por supuesto que esta intervención mía no me permite hacer una genealogía de esta ideología multicultural, que tiene a uno de sus precedentes en el reconocimiento de la política de las diferencias en el marco del posestructuralismo (el texto *La différence* [1984] del filósofo Jean-Francois Lyotard traslada ya las micro-aporías de la deconstrucción derridiana al mundo de las diferencias, así como importantes hitos en el discurso poscolonial y en el discurso multicultural¹⁶, tanto en versión *mainstream* como periférica (con el nombre de pluralismo y heterogeneidad cultural). Una ideología, la multicultural que, a principios de los años noventa, prometía un nuevo mundo lleno de “integración y armonía cultural”¹⁷ pero que cada día está más recusada. Sirvan a modo de ejemplo las palabras de Paul Ricoeur cuando en su crítica al

¹⁶ Decir al respecto que no todo el multiculturalismo es idéntico y, tal como afirma Néstor García Canclini, habría que distinguir entre un multiculturalismo conservador (aquí el separatismo entre las etnias de halla subordinado a la hegemonía de los WASP), otro liberal (igualdad natural y equivalencia cognitiva entre razas) y otro liberal de izquierdas. Néstor García Canclini, “El malestar de los estudios culturales”, Revista *Fractal*. <http://www.fractal.com.mx>

¹⁷ Según afirmaciones de Jean Fischer, en “Editor’s Note”, *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Jean Fischer, (ed.), Londres, Kala Press, 1994, p.X.

multiculturalismo norteamericano cree que el énfasis se debería poner más sobre la política de reconocimiento que sobre la identidad¹⁸, y las de Slavoj Žižek cuando afirma: “El multiculturalismo es una forma de racismo negada, invertida, ‘un racismo con distancia’. Respeto la identidad del Otro, concibiendo a éste como una comunidad auténtica, cerrada, hacia la cual el multiculturalista habitante de las metrópolis mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada.”¹⁹

Pero lo cierto es que ante un mundo que cabalga entre el concepto de “aldea global” de Marshall McLuhan (que resumía en plena era moderna la utopía de una patria universal aunque sin respeto por las diferencias) y el concepto de “sociedad del espectáculo” de Guy Debord, como metáfora ambos de los pros y contras de la globalización, ante un mundo caracterizado por la ruptura de bordes, de fronteras, de márgenes, por la movilidad sin restricciones de información y capital y por las tecnologías blandas de control, muchos son los cambios operados en los procesos creativos y, en especial, receptivos en nuestro entorno artístico contemporáneo, implicando en ello a artistas, críticos, teóricos, historiadores, curadores, directores de museo y responsables de políticas culturales.

Y de todo ello nos gustaría hablar en el marco de este Simposio, y hacerlo amparados un tanto por el legado “inacabado” del filósofo-historiador-crítico cultural Michel Foucault, un legado muy conectado con el modelo de “posmodernidad crítica”, la posmodernidad de las “estrategias de la democracia”, una posmodernidad de múltiples perspectivas que circulan entre culturas y subculturas, comunidades y estilos de vida y que pone énfasis en las relaciones conocimiento/lenguaje/poder (construir el poder a partir de la cultura). Ante un mundo multicultural y multidimensional en plena era de la globalización, todo marco de análisis – sugeriría el legado de Foucault²⁰ - debería interrelacionar lo social, cultural y político con las creaciones artísticas.

Como historiadora del arte (éste es el perfil en que me gustaría presentarme hoy aquí, aunque soy consciente de que este campo está algo erosionado o que al menos necesita abundantes dosis de “regeneración”), pienso que una de las prioridades de aquellos que nos hemos propuesto narrar o encontrar el “sentido” al arte contemporáneo en el ámbito académico, pero también en el de la crítica de arte, es parcelar el campo de trabajo, acotar lo conceptual, metodológica e ideológicamente (la clave para mí no está tanto en la metodología, sino en la ideología del “intelectual”, en el más amplio sentido del término).

¹⁸ P. Ricoeur, *La critique et la conviction: entretien avec F. Azouvi y M. Launay*, 1995. “En la noción de identidad hay solamente la idea de lo mismo, en tanto reconocimiento es un concepto que integra directamente la alteridad, que permite una dialéctica entre lo mismo y lo otro. La reivindicación de la identidad tiene siempre algo de violento respecto al otro. Al contrario, la búsqueda del reconocimiento implica la reciprocidad.”

¹⁹ Fredric Jameson y Slavoj Žižek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 172.

²⁰ Nos referimos entre otras, a las siguientes obras de Michel Foucault: *Les mots et les choses* (1966) y su primera formulación del paradigma “anti-humanista”, *L'Archéologie du savoir* (1969) que nos revela una historia llena de discontinuidades más allá de la teleología y los trascendentalismos que explica el presente desde análisis arqueológicos, y *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), en donde se examinan formas de control social en las sociedades modernas.

En este sentido, comparto la opinión de historiadores como Hervé Fischer, Hans Belting, Donald Preziosi, Victor Burgin²¹, quienes en los últimos años plantean abiertamente el fin de la historia del arte, el fin de las historias generales y universalistas, de la historia del arte entendida como una disciplina humanística, y me sitúo en el terreno de la “posthistoria”, una historia que en su desplazamiento hacia las historias sociales, las historias culturales, las etno-historias, las historias de género, los *queer studies* o las historias poscoloniales, se sitúa abiertamente en el terreno de los *Cultural Studies*, con todo lo que ello implica, una decantación hacia el término “cultura” por encima del de “arte”.

Y dentro de este campo, lo que quisiera destacar es el problema de la inter/indis/ o trans-disciplinareidad, un tema afincado en el debate cultural de hoy, un tema sensible a los nuevos movimientos sociales, o a lo que Deleuze llama “microgrupos” y que polarizar la opinión entre los defensores de un concepto autónomo y autorreferencial de arte (con dos grandes protagonistas, la obra y la historia) y los defensores de un concepto ampliado e inclusivo de cultura, más cercano a la teoría social crítica. En este caso, hablaríamos junto con D. Kellner de una segunda versión de la “teoría crítica” de la Escuela de Frankfurt, cuando reclamaba que se necesitaba una teoría de la sociedad para iluminar los fenómenos políticos, sociales y culturales, pero sin el componente marxista o claramente politizado de aquella²².

No me considero experta en Estudios Culturales, ni tampoco participo en las luchas académicas, luchas de poder, de hegemonía cultural (*cultural wars*) que tienen lugar en algunas universidades norteamericanas. Pero en ningún caso compartiría las opiniones de Rosalind Krauss cuando ve en el proyecto “interdisciplinario” de los *Visual Studies* (conexiones entre historia del arte, teoría del film, análisis de los medios y estudios culturales) y de los *Cultural Studies* un síntoma de falta de autonomía, de falta de disciplina en la historia del arte, un peligro de sucumbir a una reductora noción de identidad: “La interdisciplinareidad derivada de los *Visual Studies* puede comportar una pérdida de una cierta especialización o habilidad por parte de ciertos estudiosos académicos a la hora de dominar un determinado instrumental crítico propio de la disciplina de la historia del arte. Y esto es algo a lo que no puedo dejar de oponerme.”²³ Tampoco compartiría las opiniones de otro intelectual, en este caso, no sospechoso de defender un proyecto autoritario de cultura, Néstor García Canclini, cuando afirma que la situación actual de los Estudios Culturales se encuentra en un “estancamiento con inflación”: “Creo que el relativismo antropológico que se queda en un simple reconocimiento desjerarquizado de estas diferencias ha mostrado suficientes limitaciones como para que no nos instalemos en él (...).

²¹ Nos referimos a los siguientes textos: Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, París, Balland, 1981; Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, y Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1989.

²² Douglas Kellner, *Media Culture*, Routledge, Londres, 1995, p. 49.

²³ Entrevista de Ana María Guasch con Rosalind Krauss, *Lápiz*, 176, octubre 2001, pp. 74 – 75.

Precisamente desarrollar políticas ciudadanas que se basen en una ética transcultural, sostenida por un saber que combine el reconocimiento de diferentes estilos sociales con reglas racionales de convivencia multiétnica y supranacional”²⁴.

Sólo estando un poco atentos a lo que nos deparan las últimas grandes manifestaciones y exposiciones internacionales (bienales, Documenta), uno se da cuenta que las obras de arte ya no se pueden explicar desde el binomio forma-contenido, ni tan siquiera desde una mera aproximación sociológica o de teoría económica ni tampoco desde la mera institución arte (estudio, galería, museo), sino desde complejos espacios dialógicos entre movimientos sociales, desarrollos teóricos y disciplinas diversas: literatura, historia social, teoría fílmica, feminismo, psicoanálisis, teoría fílmica.

Y es que desde esta perspectiva que cobra pleno sentido hablar de un nuevo modelo de crítico-teórico-historiador (en las antípodas del filólogo, del erudito, del formalista, del positivista), así como de un nuevo modelo de curador y éste es otro tema, el de la metodología de curaduría, muy apasionante, que sólo apuntaremos. La figura del curador de exposiciones como principal actor de la comedia del arte, como “divino artista”, o incluso como usurpador, como decía Bernhard Fibicher²⁵, figura que predominó a lo largo de la década de los ochenta, parece ahora querer incorporar los atributos de otro modelo de intelectual: no tanto del cartógrafo, como reclamaba Ivo Mesquita en la exposición *Cartografías* de 1993, sino el del teórico cultural que, no contento con ofrecer un espectáculo visual de naturaleza formal-estética, no quiere renunciar a expresar su compromiso crítico con las problemáticas de la sociedad contemporánea, al tiempo que hace un discurso de libertad frente a las tiranías de los estilos, de las nacionalidades, de los nacionalismos, del mercado y de las cronologías, es decir, frente al arte, la política y la historia.

Sólo hace falta constatar en este sentido el profundo abismo que en sólo cinco años se produjo en el campo del arte, comparando la Documenta IX de Kassel de 1992 con la Documenta X de 1997 y sobre todo con la 2ª Biennial de Johannesburgo del mismo año. Así, si Jan Hoet²⁶ sostenía que el arte necesita de los ojos, del intelecto, del cuerpo, de los deseos, al tiempo que defendía un arte vinculado a la experiencia del cuerpo del artista, cinco años después el mismo escenario del arte contemplaba un notable giro protagonizado por Catherine David, al tiempo que Okwui Enwezor en *Trade Routes. History and Geography* (Johannesburg) apostaba por las “estrategias estéticas” de los artistas que para él formaban una tribu de intérpretes de algunas de las metáforas que escenificaban actos de interpretación. Para Enwezor eran ante todo individuos que hablaban de cultura en una época en que la cultura era una noción asediada y recusada y de historia, en un

²⁴ N. García Canclini, “El malestar en los estudios culturales”, *art. cit.*

²⁵ Bernhard Fibicher, “Les faiseurs d’exposition”, en *L’art exposé. Quelques réflexions sur l’exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses ideologies*, Cantz, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Sion, pp. 271 – 278.

²⁶ Jan Hoet, “An Introduction”, *Documenta IX*, Kassel, 1992, vol. 1, pp. 17 – 20.

momento en que la historia ya no estaba sometida a la noción de autoridad. ¿Cuál era el “cutting edge” de la bienal, se preguntaba Enwezor? El grado en que los artistas plantean cuestiones duraderas, operando en elevados niveles de investigaciones en los procesos filosóficos, políticos, fenomenológicos y sociales de nuestro tiempo²⁷.

También otro de los curadores venidos, según nuestro punto de vista, a “teórico cultural”, Harald Szeemann, nos daba en la Bienal de Venecia de 2001 otro ejemplo de desplazamiento, en este caso de la antropología *versus* el arte²⁸. Szeemann ofreció una exposición entendida como platea, como plataforma, como un escenario de la vida desde la cual ofrecer su particular y comprometida mirada sobre el arte actual, con un posicionamiento que se decantaba sesgadamente hacia lo antropológico y privilegiaba lo ético sobre lo estético. No resultó extraño que Szeemann presentara a Joseph Beuys, del que se mostró la emblemática instalación *Das ende des 20. Jahrhunderts* (El fin del arte del siglo XX, de 1982 – 83), como el eje pivotal de la muestra, como único y paradigmático modelo, desplazando así a un segundo plano a otro modelo que parecía quedar arrinconado al siglo pasado, el “modelo Duchamp”. Aparte de Beuys y, prescindiendo de todo referente teórico, temático, argumental o literario, es decir, de la “exposición de tesis”, Szeemann confirió todo su protagonismo a la libertad y creatividad de los artistas, “los nuevos artistas sociales”, artistas que hacían de su arte una extensión mínima de la vida, artistas con “vocación humanitaria”, que manifestaban sin ambages su interés y compromiso por la existencia y condición humanas.

Estamos sin duda asistiendo a un “giro etnográfico”²⁹ en el arte contemporáneo que potencia un trabajo horizontal, sincrónico, de tema en tema, de debate en debate político y que viene a suplantarse el paradigma histórico basado en un eje “vertical” con una activación diacrónica (pasado-futuro). Giro que nos llevaría a hablar de un nuevo modelo de creador, el artista como etnógrafo, habitante de una metacultura transnacional que participa de un complejo proceso de globalización-diferenciación en las antípodas de la homologación propia de la jerarquizada internacionalización (o de su versión posmoderna y poscolonial, el llamado *New Internationalism*) y en las antípodas también del localismo periférico o folklórico.

²⁷ Véase Okwui Enwezor, “Introduction. Travel Notes: Living, Working, and Travelling in a Restless World”, en *Trade Routes. History and Geography*, 2nd Johannesburg Biennale, 1997, pp. 7 – 9.

²⁸ Harald Szeemann, “La grande narrazione fuori del tempo dell’esistenza del suo tempo”, *49 Esposizione Internazionale d’Arte. Platea dell’Umanità / Plateau of Humankind / Plateau der Menschheit / Plateau de l’Humanité*, Venecia, Electa, La Biennale di Venezia, 2001, pp. XVI – XVII.

²⁹ Nos referimos a un concepto expandido de etnografía, de la etnografía como un campo crítico-cultural, tal como deriva de las teorías de James Clifford Geertz, “Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social”, en C. Geertz, J. Clifford y otros, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 63 – 77.

Y en este punto es cuando pienso que uno de los aspectos más interesantes que derivan de los Estudios Culturales es su desplazamiento hacia este “giro etnográfico”, tal como lo demuestran las trayectorias de algunos artistas que, más allá de la “búsqueda estética” o incluso de la “relevancia política” (en este modelo queda también arrinconado el “autor como productor” propuesto por Walter Benjamin en 1934), plantean abiertamente las relaciones entre la gente y los espacios dados, algo que en su definición es el objeto de la antropología en su aspecto más etnográfico, más descriptivo: “El ideal etnográfico – plantea el antropólogo francés Marc Augé – es redescubrir el inicial movimiento por donde los ocupantes de un espacio dado piensan sus interrelaciones inscribiéndolas en el espacio o, en otras palabras, simbolizándolas”³⁰

Y en esta tercer vía, la etnográfica, el lenguaje y el estilo habrían sido reemplazados por el interés por el hombre y sus relaciones con el espacio y con las cosas, no en un plano abstracto sino específico y localizado. De ahí el concepto de *site specificity* o de una “vuelta a lo local”, a lugares entendidos como “zonas de contacto”, zonas para la contestación y actividad colaborativa en contextos de compleja conectividad. El artista se desentiende del tiempo histórico, de los recorridos diacrónicos, temporales y elige un espacio, un *site*³¹, entra a su cultura, aprende su idioma, concibe y presenta su proyecto, mapeando el sitio sin apenas dialéctica con el otro eje, el vertical³².

Este giro es el que plantea Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) en el proyecto *On Translation* con el que lleva trabajando desde principios de los años 90 y que realiza en distintas ciudades y lugares, Nueva York, Bogotá, Helsinki, Madrid, Kassel, Budapest, Rotterdam³³, con un común denominador: abordar el problema de la comunicación (comunicación como sustituto del lenguaje) y, en último término, de la recepción de las “producciones culturales”. La traducción, la codificación, el cifrado y la interpretación en el territorio de la cultura global le sirven a Muntadas no únicamente para analizar el paso de una cultura a la otra, sino para cuestionar y explorar las relaciones con las instituciones, el poder, los media, el lugar y el contexto.

On Translation: The Audience presentada durante once meses en distintas instituciones culturales de la ciudad de Rotterdam, entre ellas el Witte de With Center for Contemporary Art, se materializó en forma de unas estructuras móviles semejantes a vallas publicitarias, cuyas imágenes cambiaban en cada uno de los lugares y que combinaban las características técnicas del medio publicitario, las funciones del

³⁰ Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato, Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

³¹ Sobre un ampliado concepto del *site*, véase también Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984. Certeau entiende el “lugar” como un ordenado y metódico sistema que se materializa en “prácticas espaciales”.

³² Son muchos los medios que utiliza Muntadas en cada uno de sus proyectos *On Translation*: dioramas (*The Pavilion*, Helsinki, 1995), sesión de video-conferencia (*The Transmission*, Atlanta-Madrid, 1996), el ciberespacio y los procesos telemáticos (*The Internet Project*, Documenta X, Kassel, 1997), elementos de escultura-mobiliario (*La mesa de negociaciones*, Madrid, 1998), el lenguaje de la publicidad en la calle y las vallas publicitarias móviles recorriendo diferentes lugares de la ciudad (*The Audience*, Rotterdam, 1998-1999) o instalaciones audiovisuales (*The Monuments*, Budapest, 1998 y *El aplauso*, Bogotá, 1999).

³³ Véase Bartomeu Marí, “Audiences and Translation”, en Muntadas. *On Translation: The Audience*, Rotterdam, Witte de With, 1999, p. 11.

sistema de transporte y las simbólicas del montaje iconográfico. Muntadas buscó así estimular una relación crítica entre el arte, el público que nunca era tratado como consumidor o simplemente como “número”, y el lugar, la institución cultural, hoy que tanto puede ser concebido como un templo de veneración, lugar de aprendizaje, mercado proveedor de espectáculo y entretenimiento, y lugar para las relaciones sociales o para los servicios educativos³⁴.

En todos los casos, lenguaje e imagen sirven para potenciar una comunicación simbólica entre los espacios y las audiencias y para fomentar las interrelaciones entre espacios, objetos e individuos en un nivel global superador del binomio local-universal. Es bajo esta perspectiva que habría que relacionar las obras de Muntada con el concepto de “no-lugar” (por oposición al concepto sociológico y antropológico de lugar), es decir, un lugar simbólico donde se forma la opinión pública o un espacio de circulación, comunicación y consumo, un concepto “identitario” de lugar que habla de identidades particulares en relación a hechos históricos y sociales de carácter local.

También me gustaría presentar uno de los últimos trabajos de Santiago Sierra (Madrid, 1967) centrado, como la casi totalidad de su trabajo, en abordar las relaciones económicas y de poder en el actual mundo diaspórico y poscolonial. En *Trans Sexual Express Barcelona 2001. A Classic for the Third Millenium*, Sierra presentó otra de sus “metáforas económicas”, la instalación-performance *Persona remunerada atada a un bloque de madera*, en la que su interés de servirse del cuerpo humano como único interlocutor para la obtención de remuneración salarial quedaba condicionada a las relaciones de “espacio” y “lugar”: el salario y las características étnicas del área socio-política en el que se realizaba la acción, en este caso de la ciudad de Barcelona.

Ya en septiembre de 2000 Santiago Sierra había realizado en el centro de arte PS1 de Nueva York un primer performance-instalación-fotografía-video titulada *Person Remunerated for a Period of 360 Consecutive Hours*. Una pared de ladrillo cortaba en diagonal el segundo piso de PS1 y escondía una persona que había sido contratada por el artista para permanecer allí 15 días, 360 horas en total, sin tener ninguna otra instrucción u obligación. Los responsables del lugar pasaban comida por debajo de un estrecho orificio en la base de la pared. La persona no podía ser vista por el público, pero podía conversar con “el otro lado” a través de una pequeña apertura en la pared. ¿Y qué podía contemplar el público? Sólo una cosa tan abstracta como la venta del tiempo despojada de su sentido productivo y de su significación social.

La instalación de Barcelona fue más espectacular que la de Nueva York, ya que a las reflexiones económicas (una mujer – un travesti – cobraría por permanecer 4 horas diarias aislada y atada por el tobillo a un banco de madera el mismo salario que una prostituta del barrio Raval recibía por sus servicios, es decir 15.000 pesetas diarias) y éticas (“se pagaba a la mujer a cambio de su tiempo de la misma manera que se paga a las prostitutas por alquilar su cuerpo y a los intelectuales por poner su inteligencia al servicio de los otros”, según explicó una de las

³⁴ Mientras el “lugar antropológico” está formado, según Augé, por identidades individuales con referencias locales, el “no-lugar” se lleva a cabo viajando a través de lugares antropológicos, es decir, en un proceso de “desplazamiento”. Véase M. Augé, *op. cit.*, pp. 15 – 16.

curadoras, Rosa Martínez, en la presentación de la muestra), se buscó deliberadamente un componente estético y en último extremo simbólico. Las cuerdas que ataban el tobillo de la mujer a su banco salían de la habitación cerrada, inaccesible para el público (tras la primera semana, la habitación se abrió y el público podía contemplar el banco vacío, objetos residuales y una pantalla de TV) y se proyectaban por todo el espacio expositivo uniendo columnas y creando una malla aérea que implicaba espacios, personas y objetos en las mismas relaciones simbólicas.

En nuestro actual mundo dominado por lo que el propio M. Augé denomina sobremodernidad³⁵, una sobremodernidad regida por la figura del exceso, por una sobreabundancia de acontecimientos, muchos de ellos no previstos por economistas ni por sociólogos ni por historiadores, y también sobreabundancia de espacios o de “no lugares”, mal lo tendrá el crítico y el teórico que quiera acercarse él, que quiera actuar de “puente” y explicarlo a las audiencias si sólo lo hace con las alforjas del material específico, con las disciplinas del historiador, sin conocer la cultura lo bastante bien como para mapearla y narrarla.

Y es en este punto cuando hablaría directamente del teórico cultural, que no un antropólogo, ni un filósofo, ni un politólogo, ni un teólogo, sino un personaje interdisciplinar que constantemente se “desterritorializa”, que contempla una serie de “miradas al sesgo” (más allá de las visiones académicas frontales) y si me apuran, del crítico como intelectual. Y por intelectual, no entiendo ni un funcionario anónimo ni un burócrata cuidadoso, ni alguien que tenga como fin contentar a su audiencia, ni un predicador triste o un moralizador sino, como afirma Edward Said³⁶, un *amateur* o aficionado, miembro pensante de una sociedad, un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y a favor de un público, buscando persuadir, efectivamente pero no evitando en ningún momento suscitar perplejidad, y en último término socavar la autoridad, decirle la verdad al poder, no renunciando a toda posibilidad de cambio, un francotirador en suma, perturbador del *status quo*.

³⁵ M. Augé, *op. cit.*, p. 36.

³⁶ Véase Edward Said, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.