



David Freedberg
Columbia University

Traducido por Lucía Abolafia y Marta Salinas

Este trabajo comienza con la hipótesis de que, en mayor o menor grado, los historiadores de arte también han de ser antropólogos. Las tareas fundamentales de la historia del arte se resumen en dos: por una parte, la producción y el consumo, y por otra, el tráfico de obras de arte en las distintas sociedades. Estas tareas se basan en el ensayo y en las prácticas, ya sean en el estudio o en el mercado. Y por supuesto, están relacionadas con el principio de la estética, la función y el uso dados a las obras de arte, así como con la relación que se establece entre las obras de arte y otras imágenes que circulan dentro de una sociedad o bien, entre las que provienen de fuera. Llama poderosamente la atención el gran número de imágenes y obras que no pueden ser calificadas como arte si nos ceñimos a los nuevos cánones que acompañan a la cultura visual que nos invade en este momento. Pero continuaremos con esto más adelante. Nunca he tenido mucha simpatía por las teorías, dominantes e insistentes, que proclaman la autonomía del arte, por lo que prefiero dejar este tema a los filósofos. Aunque en un principio me opuse de manera férrea al análisis formal, particularmente en su vertiente más tradicional, con el tiempo he llegado a ser mucho más comprensivo con él, especialmente cuando ayuda a examinar la relación entre la apariencia de las imágenes y la forma en la que los espectadores responden a ellas.

I

La pregunta acerca de lo que la antropología tiene que ofrecer hoy a la historia del arte, si hay alguna respuesta, es bastante compleja. La antropología ha estado sumida durante mucho tiempo en un estado de crisis, mucho más incluso que la historia del arte. No hay ninguna duda de que los profesionales de la antropología siempre han tenido mucho más claros los problemas fundamentales a los que tenían que

* Publicado originalmente en: David Freedberg, "Antropología e storia dell'arte: la fine delle discipline?", *Ricerche di Storia dell'arte*, 94, 2008, pp. 5-18. Esta traducción se ha realizado a partir del original del autor, a quien agradecemos sinceramente su ayuda y colaboración.

Revista Sans Solçil - Estudios de la Imagen, Vol 5, Nº 1, 2013, pp. 30-47.

enfrentarse que los historiadores de arte¹. De hecho, la antropología apenas había empezado a dar sus primeros pasos cuando su objeto de estudio, lo primitivo (o mejor dicho las culturas primitivas), parecía desvanecerse ante sus ojos.

Ya en 1881, el etnólogo berlinés Adolph Bastian, muy admirado por Aby Warburg, escribió: “Para nosotros, las sociedades primitivas (*Naturvölker*) son efímeras... En el preciso instante en el que son conocidas por nosotros se las condena”², mientras que en 1921, el propio Malinowski reconoció que “Tristemente, la etnología se encuentra en decadencia, por no decir en una posición nefasta, puesto que ya en el momento en que comenzó a establecer su ámbito de estudio, a forjar sus propias herramientas, a prepararse para trabajar en sus tareas asignadas, el material de su estudio se desvanecía con una rapidez irremediable”.³

La mayor parte de los antropólogos del siglo XX se esforzaron por reconciliar sus propias imágenes de lo “primitivo” con las realidades políticas e históricas de la gente con la que trabajaban. La llegada de la independencia de las colonias ha sido siempre un punto de inflexión. La conciencia de la realidad colonial y poscolonial del objeto de estudio cambió la disciplina, desafiando la percepción de mundos intemporales, así como las nociones de sujetos ahistóricos cuyas vidas estaban circunscritas por la tradición y por la cultura.

1 “Podría decirse que la Antropología ha estado en crisis tanto como se pueda recordar”, escribió Anna Grimshaw y Keith Hart en *Anthropology and the Crisis of the Intellectuals*, Prickly Pear Pamphlet Núm. 1, Prickly Pear Press, 1993, 2ª ed., 1996, p. 122.

2 Como aparece reflejado en la influyente obra de Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Objects*, New York: Columbia University Press, 1983, p. 122

3 Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, Nueva York; E.P. Dutton, 1961, p. XV. Tanto este fragmento como el anterior de Bastian, al igual que un gran número de antropólogos con similares ideas, se citan en James Clifford, “On Ethnographic Allegory”, en James Clifford y George Marcus, eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley y Londres: California University Press, 1986, p. 112.

Los antropólogos insistían en la creciente necesidad de destacar la cultura como un proceso; los sujetos eran considerados agentes comprometidos de forma muy activa en los procesos de significación y resignificación de la sociedad y la historia.

Sin embargo, a pesar de todo, la metodología más importante e ilustrativa en la antropología siguió siendo el trabajo de campo y la observación activa. Ya Sherry Ortner señaló veinte años antes que “el empeño en percibir los otros sistemas desde el mismo fundamento es la base, quizá la única, de la contribución original de la antropología a las ciencias humanas”⁴. Por supuesto, a menudo el trabajo de campo se filmaba con una cámara fija o estática, pero en general, la evidencia proporcionada por este tipo de técnicas, fue marginal para el proyecto de la antropología del siglo XX⁵. Las preocupaciones en torno al trabajo de campo fueron en una dirección totalmente distinta. La afirmación de Ortner llegó en un momento de inédito énfasis en la acción, la práctica y sobre todo en las formas de participación implicadas incluso por los trabajos de campo clásicos. Todo ello conllevó una renovación y un mayor refinamiento incluso de la autoconciencia sobre la posición del observador y de las formas de su narrativa.⁶ Rápidamente

4 Sherry Ortner, “Theory in Anthropology since the Sixties”, *Comparative Studies in Society and History*, 26 (1986), p. 143.

5 Véase Elizabeth Edwards, ed., *Anthropology and Photography*, New Haven and London: Yale University Press, 1997; David MacDougall, *Transcultural Cinema*, ed. L. Taylor, Princeton: Princeton University Press, 1998; Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001; al igual que el trabajo de Ernesto de Martino (muy bien comentado en Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*. Nuova edizione riveduta e ampliata, Milan: FrancoAngeli, 2003) y la maravillosa aportación de Giancarlo Scoditti de su trabajo en el arte de Kitawa (Giancarlo Scoditti, *Kitawa, Il Suono e il colore della memoria*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003).

6 Pero incluso en este momento de transición, muchas de las antiguas alegorías al trabajo simbólico, como las de Geertzian o Turnerian, recuerdan a (cf., por ejemplo, Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1970; Victor Turner, *The Forest of Symbols, Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1970; y *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974); al igual

surgió el amplio debate de la traducción, la traducción de tu cultura, con todas sus peculiaridades, individualidades y distinciones a la mía, la traducción de los términos de esa cultura a esta, y así sucesivamente.

Por supuesto, muchos de los mejores y tempranos etnólogos eran conscientes de las tensiones existentes entre las reivindicaciones que reclamaban la objetividad y la inevitable subjetividad de sus informes. La tensión entre objetividad y subjetividad, entre ciencia y no-ciencia, no es nueva, pero se zanjó con el franco reconocimiento de una inevitable dicotomía política entre observado y observador, y entre colonizado y colonizador.

Bajo las presiones que ejercían las nociones de fuerza y poder de Foucault, las nociones derridianas en torno a la deconstrucción y las ideas de Jameson acerca del postmodernismo, el estatus del observador fue refundado de manera mucho más crítica. La imposibilidad de no ser etnocéntricos fue discutida incansablemente.

Finalmente, al igual que en otros campos de las humanidades y las ciencias sociales, se cultivó una conciencia crítica alrededor del acto de escribir. A pesar de que Gregory Bateson ya sugirió en la década de 1930 que los observadores debían ser conscientes de la forma en la que describen sus objetos⁷, no fue hasta finales de la década de los 60 cuando una serie de dudas crecientes forjaron una nueva concepción de la escritura antropológica -algo que ya había anticipado el propio Bateson-. Estas dudas se basaban en el conocimiento cada vez más patente de que 1) los informantes a menudo personalizaban sus declaraciones para amoldar sus ideas a las de sus observadores, es decir, decían lo que pensaban que los observadores querían oír o solo mencionaban aquello que querían que escucharan

que hicieron varios acercamientos a los que practican la Ecología cultural, o la Economía política, el Estructuralismo (ya sean marxistas o no) e incluso las distintas variedades del post-estructuralismo. Para más información útil y reveladora de estos acercamientos, véase Ortner, 1986, pp. 126-166.

⁷ Gregory Bateson, *Naven: A Survey of the Problems suggested by a composite picture of a Culture of New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, Stanford: Stanford University Press, 1936.

los observadores; 2) los observadores seleccionaban lo que querían investigar dentro del conjunto de material disponible; 3) los observadores inevitablemente hacían sus investigaciones utilizando sus propios términos (pseudo-objetivistas o no), y; 4) sus escritos estaban influenciados por otros géneros -el pastoral y algunas otras nociones residuales asociadas con lo primitivo, lo salvaje o lo ideal, entre otras-.

El paso a una noción de la etnografía como ficción en vez de reflejo del hecho puro no fue difícil, principalmente porque Hayden White comenzó a predicar la misma doctrina para la historia.⁸ Los escritos antropológicos no podían ofrecer ninguna afirmación, al parecer, real u objetiva, puesto que esta era inevitable e irrevocablemente retórica y gobernada por tropos de algún tipo.⁹ El último trabajo de Clifford Geertz proporcionó munición extra para la llamada antropología interpretativa.¹⁰ Según dicho autor, y el concepto de descripción densa que promulgó, las culturas llegaron a ser vistas como textos (perdiendo, en el proceso, los imborrables elementos de materialidad y materialización física entre culturas). Al explorar nuevas formas de análisis, los antropólogos miraron a su propio trabajo no como una representación de hechos sino como una alegoría: “definitivamente, no hay forma de separar el hecho en sí de la alegoría

⁸ Más notablemente en Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century France*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press 1973, y *Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978, y *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1987.

⁹ Deconstrucción forzada a la reconsideración de la retórica del escrito antropológico, y de que la visión de Hayden White sobre la selectividad y la artificialidad necesaria del escrito histórico ofrecen su apoyo a la inventiva consciente de la forma en que ambas historias sobre uno mismo y sobre otros fueron aunadas.

¹⁰ Véase no solo en *The Interpretation of Cultures* of 1970 (al igual que en la nota 8, y también en los ensayos *Available Light. Anthropological Reflections on Philosophical Topics*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

en la interpretación cultural”.¹¹ En pocas palabras, la principal preocupación de la antropología reciente ha consistido en los estilos de razonamiento y no en la razón misma, como señaló anteriormente Ian Hacking.¹²

Por todas estas razones, algunos de los grandes héroes fueron defenestrados. Las obras de Malinowski, Evans Pritchard y Radcliffe-Brown fueron redefinidas como un tipo de narraciones vinculadas con sus contextos coloniales específicos. Sus pretensiones de objetividad fueron tratadas con una buena dosis de escepticismo, poniendo en duda todo el proyecto epistemológico. Y de este modo la etnografía, especialmente en Estados Unidos y bajo la más obvia influencia de escritores como James Clifford, al cual he mencionado anteriormente, se ha convertido recientemente en una metadisciplina, es decir, en una disciplina que trata, y a veces casi únicamente, sobre sí misma. No podemos encontrar mejor testimonio de ello que la antología de 1986 *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, editada por Clifford y George Marcus.¹³

El objeto de buena parte de la escritura antropológica, particularmente en países de habla inglesa, ya no es el Otro, sino ella misma (aunque por supuesto a veces el sí mismo funciona como el Otro en una de las paradojas más favorecidas por los postmodernistas). Es escribir sobre escribir. El peligro es que se convierte en una historia sobre sí misma, renunciando abiertamente a su intención de ser considerada como una ciencia, o posicionándose en la idea de que la misma noción de una ciencia objetiva es ilusoria. Ha pasado de lo universal a las reconstrucciones de lo particular; de los temas generales a historias individuales y anécdotas. Lo que era una disciplina de tendencia expansiva adquirió un carácter más provinciano y autorreferencial.

11 James Clifford en Clifford and Marcus (véase nota 2) , p. 119

12 Ian Hacking, “Language Truth and Reason”, en Martin Hollis and Steven Lukes, eds., *Rationality and Relativism*, Oxford: Oxford University Press, 1982, pp. 49-65.

13 Véase nota 4.

Eran muchos los que defendían la crisis de la antropología en unos u otros términos, pero había otros para los que la crisis no era tan grave. No es menos cierto que la emergencia de nuevos paradigmas puede ser vista como un cierto rejuvenecimiento creativo dentro de la disciplina. La antropología, como tantas otras áreas de investigación, consideró algunos temas relativos al cuerpo y a la corporalidad como un aspecto crucial del análisis de la agencia y de la respuesta.

A partir de la década de los ochenta, el creciente interés antropológico en la fenomenología -gracias al impacto de escritores como Michael Jackson y Thomas Csordas- contribuyó de gran manera a la revitalización del campo.¹⁴ La fenomenología también dio un giro predecible, en parte por la presión de las corrientes feministas cada vez más inclinadas al enfoque de género¹⁵, haciendo emerger, de un lado, la dialéctica fundamental entre los cuerpos constituidos según un rol histórico y social; y del otro, el cuerpo universal que, por supuesto, se identificó con el cuerpo masculino hegemónico. Pero con esta identificación se perdieron muchos matices. Las posibilidades de comprender la manera en la que los cuerpos construidos socialmente podían ser delimitados por procesos biológicos más generales se desvanecieron ya que un acercamiento parecía excluir a los demás. Sin embargo, empezaron a aparecer nuevas voces en contra del extremismo de estas posturas. En su excepcional trabajo sobre las dimensiones biológicas y culturales en la adquisición de habilidades prácticas, Tim Ingold ha contribuido notablemente al desarrollo de las posibilidades de combinación de las epistemologías culturales y biológicas. Él lo ha conseguido gracias a una magnífica capacidad de entendimiento de las relaciones entre los humanos como

14 Véase, por ejemplo, Thomas J. Csordas, “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”, *Ethos*, 18, Núm. 1 (1990), pp. 5-47; Thomas J. Csordas, ed. *Embodiment and experience: the existential ground of culture and self*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994; Michael Jackson, ed., *Things as they are. New Directions in Phenomenological Anthropology*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

15 Existe gran cantidad de obras al respecto; véase, entre otras, el gran y representativo trabajo de Emily Martin, Henrietta Moore, Donna Haraway, y, más recientemente, Mariella Pandolfi.

organismos que pertenecen a sistemas basados en las realidades ecológicas y como personas que pertenecen a sistemas basados en las relaciones sociales. Al hacer esto, consiguió hacer recordar a sus lectores que tomar en consideración las bases biológicas del comportamiento humano no excluía (o por lo menos no debía hacerlo), el papel de la agencia, la intencionalidad y la imaginación.¹⁶ Asimismo, en su trabajo en torno a la antropología de la memoria, Carlo Severi ofrecía una sutil reevaluación de las bases biológicas de las imágenes y de la capacidad para crearlas. Carlo Severi comprendió así la importancia de una implicación empática con las imágenes y el papel del cuerpo en el conocimiento social de la figuración.¹⁷ Además, la reincorporación gradual de la emoción al proceso corporal ha sido uno de los principales logros de los trabajos antropológicos de los últimos años.

II

En comparación con la antropología, la crisis en la historia del arte parece ser, a primera vista -aunque quizás sólo a primera vista-, mucho menos aguda. Definitivamente, es más un malestar que una crisis; pero aún así, es un malestar profundo. Aún no se ha defenestrado a los grandes héroes, al contrario, algunos incluso han regresado de entre los muertos. Y pienso no solo en figuras que habrían sido hechas trizas por el nuevo modelo antropológico como las de Alois Riegl y Aby Warburg, sino también figuras menos reconocidas como Max Dvorak, Adolph Goldschmidt, Franz Wickhoff, Otto Pacht o Pierre Francastel, e incluso otras algo sospechosas como Hans Sedlmayer.¹⁸ Es cierto que el gran Erwin Panofsky ha sufrido algunos ataques por sus teorías demasiado

16 Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling, and Skill*, London and New York: Routledge, 2000.

17 Carlo Severi, *Il Percorso e la Voce. Un Antropologia della Memoria*, Turin: Einaudi, 2004.

18 Sería necesario remarcar que muchos de ellos provienen del mundo intelectual alemán y austriaco, aunque por supuesto, también hay un considerable número de italianos -especialmente Roberto Longhi- quien también ha resurgido como una de las principales figuras (a pesar de que en Italia, nunca se le ha olvidado).

prooccidentales, de tendencia liberal y progresista, con una gran confianza en los modelos epistemológicos de Occidente; y así, mientras su visión de la perspectiva ha sido tachada como demasiado naturalística, su iconografía ha sido considerada demasiado agotadora. Pero generalmente -y con razón- está bien considerado, a pesar de todos sus supuestos fallos. De hecho muchos de los grandes hombres, lejos de ser desprestigiados, han sido de hecho revitalizados.

Sin embargo, la mayoría reconoce que la disciplina ha perdido el rumbo. Con el rechazo de los antiguos modelos de formalismo sin otro propósito que el interno,¹⁹ y con la convicción de que uno no puede estudiar historia del arte y dejar de lado obras no artísticas, la historia del arte pierde su centro. Antes incluso de haber sufrido las presiones por parte de nuevas disciplinas como la teoría cultural y la cultura visual, que adaptaron de hecho muchas estrategias y enfoques de la historia del arte estándar (a menudo incluso sin reconocerlas), la historia del arte ya rechazó los viejos paradigmas que se concentraban solamente en el arte culto, de un alto formalismo y sin objetivos, de los expertos tradicionales, a favor del análisis de los aspectos más generales de la cultura visual de un periodo en particular. De hecho, es difícil encontrar un historiador del arte que no atienda tanto al arte “alto” como al “bajo”, a pesar de las frecuentes acusaciones en sentido contrario.²⁰ Algunos de nosotros creemos en la autonomía del arte, casi todos reconocemos los aspectos instrumentales y funcionales del trabajo, y todos estudiamos el contexto, a veces hasta un punto exagerado e irrelevante. Todo el mundo, sobre todo en el campo de las humanidades, sabe de los peligros de escribir desde un punto de vista occidental y del siglo veinte. Los problemas del colonialismo, la distancia histórica y la globalización, todos han hecho su aparición en la actual historia del arte escrita.

Desde el momento en el que se afirmó que se había puesto fin a la historia después de la caída de los regímenes de Europa del Este, han sido numerosas las

19 El análisis formal y sin objetivos sólo es un refugio de la insuficiencia histórica o comparativa.

20 A pesar de que, por supuesto, es mucho más simple aclarar el arte mayor.

veces en las que se ha dicho que la historia del arte también había terminado. Ha habido numerosos anuncios en torno al final de la historia del arte, siendo uno de los más notables el de Hans Belting, que escribió un libro con este mismo título.²¹ Pero para él, el final de la historia del arte estaba relacionado con la supuesta muerte de la noción tradicional de arte en el mundo del arte contemporáneo, donde éste, al igual que en la formulación de Arthur Danto, ha alcanzado la condición de la filosofía y donde el único criterio de un trabajo artístico era su estatus filosófico.²² Los antiguos criterios históricos que establecían qué constituye el arte han desaparecido, la noción kantiana del desinterés como última prueba del arte y de la belleza se ha evaporado, y del mismo modo la tarea de la historia del arte, al menos cuando se aplicaba a las obras contemporáneas, se ha vuelto obsoleta e irrelevante. El postmodernismo había llevado a la historia del arte a su conclusión, con su recurso al *pastiche*, tal y como ocurrió en el caso de la escritura antropológica, y de este modo el arte no contaba ya con el tipo de historia trazable a través de una trayectoria inmediatamente reconocible. Pero todas estas hipótesis no gozaron de ninguna aceptación general. Esta disciplina no se ha sometido a las mismas críticas internas a las que se sometió la antropología, quizá porque sus problemas inherentes no son tan agudos como aquéllos que ya se han identificado en la antropología, o quizá porque es más conservadora por naturaleza.

21 Véase la nueva edición revisada: H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte? Ein Revision nach zehn Jahren*, Munich: Beck, 1995.

22 Véase Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1981, y *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986 (quien también reeditó el primer ensayo de Danto titulado “The End of Art” (publicado originalmente en Berel Lang, ed. *The Death of Art*, New York: Haven Press, 1984).

III

Pero la historia del arte tiene una capacidad de redimirse mucho mayor de la que entienden los críticos. Se sitúa en el centro de un elevado número de disciplinas. Mucho de lo que se trata en la antropología del arte actual es ya una práctica común entre los historiadores del arte, pues buena parte del terreno es compartido. Actualmente, la etnografía del arte y el mundo del arte son dos temas habituales tanto para la historia del arte, como para la antropología. Ambos campos están significativamente interesados por los patrocinadores, los museos, y el coleccionismo practicado desde siempre por la historia del arte. Y ambos se preguntan acerca de las relaciones entre lo alto y lo bajo, el centro y la periferia, la producción y el consumo, las representaciones artísticas tradicionales y contemporáneas (que a veces resulta ser la diferencia entre objetos funcionales vistos como poseedores de un cierto valor estético y los objetos no funcionales conscientes de su valía estética). Igualmente, ambos campos se interesan por el trabajo del artista en el estudio o en otros lugares de producción. Durante un largo periodo de tiempo, los historiadores de arte, al igual que algunos antropólogos como Fred Myers, Howard Morphy, George Marcus, o Susan Hiller entre otros, se han interesado por la manera en la que los objetos se mueven a través del espacio y del tiempo, entre los espacios ocupados por el artista hasta aquellos superpuestos ocupados por los mecenas, el mercado y los museos. Y tan solo unos pocos historiadores de arte posmodernos desconocen los peligros de malinterpretar el arte del otro, por haberse concentrado excesivamente en su propia cultura, o por no haberse empeñado en encontrar una forma de “buena etnografía”. Es difícil imaginar que este tipo de historiadores no sean conscientes del hecho de que no hay sujetos o interpretaciones “limpias” y que todos hemos sido y seremos una parte de una red de relaciones ya existentes de la que es muy difícil o casi imposible separarnos. En el ensayo introductorio a la antología *The Traffic in Culture*, George Marcus y Fred Myers critican “un mundo del arte muy determinado históricamente: la tradición contemporánea y occidental que comienza con el nacimiento del modernismo y un mercado del arte ya transformado y fuera del sistema de la Academia

dominante en la Francia del siglo XIX²³. No sabemos exactamente a lo que se refiere esta crítica pero los dos autores continúan afirmando, de forma absurda, que “este es un mundo que todavía se define, a pesar de los numerosos intentos de transformación postmodernista, por la creación de experiencias estéticas a través de la contemplación desinteresada de objetos que han sido apartados de asociaciones instrumentales”. Hay de hecho muy pocos historiadores del arte que consideren aún las obras sin tener en cuenta sus “asociaciones instrumentales”, y sería difícil determinar el actual mundo del arte en base a la “creación de la experiencia estética a través de la contemplación desinteresada”, aun cuando un proyecto de este tipo podría resultar interesante, e incluso admirable.

En resumen, los antropólogos del arte ya no pueden realizar ninguna afirmación de carácter distintivo a este respecto, salvo que se acepte la visión de que la historia del arte está ya fuertemente antropologizada. Profundicemos pues en ello.

Si la antropología se basa en el estudio de toda la gama de posibilidades visuales dentro de unos parámetros culturales específicos, por ende, la historia del arte también se consagra a este tipo de estudio hoy en día, o al menos así debería ser; si los antropólogos examinan los aspectos artesanales del trabajo de artista, de los mecanismos y materiales de producción, los historiadores del arte también; y lo mismo ocurre con la fetichización de los objetos en los museos, la distorsión de los significados resultante, el deseo de los artistas de trabajar para mecenas, o coleccionistas²⁴, las distancias tomadas respecto a las nociones de autonomía en general: todo está simplemente a la orden del día en la historia del arte. Michael Baxandall, uno de los historiadores de arte más puristas, fue pionero en un ingenioso pero históricamente responsable método para establecer con

23 George Marcus y Fred Meyers, eds. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley and London: University of California Press, 1995.

24 A pesar de que sólo unos pocos estudian el origen de la Historia, este aspecto *retardataire* de este campo tiene en la actualidad diversos usos: arrojar luz a las colecciones y sus prácticas, de la misma forma en que lo hacen los antropólogos hoy en día.

exactitud el modo en que las prácticas sociales informan a los hábitos cognitivos a través de los cuales las obras de arte son evaluadas en el contexto de determinadas culturas²⁵. Como muchos antropólogos, estaba preocupado por el modo en el que las formas pueden manifestar ciertas circunstancias, a pesar de que nunca fue tan explícito como algunos seguidores de Levi-Strauss al considerar las obras de arte, de algún modo, como una manifestación de la resolución de tensiones dentro de una sociedad.

Pocos historiadores del arte dudan ya de la importancia del *connoisseurship* (aunque el término y sus asociaciones bien merecen un análisis antropológico); y todos reconocen la disponibilidad de los términos de la distinción estética y cualitativa en las sociedades no occidentales. Muchos historiadores del arte estudian todo el abanico de imágenes de culturas particulares, de una forma que, en principio, no dista demasiado de las reclamadas por los estudiosos de la “cultura visual”; pero estos últimos lo hacen mejor, puesto que o bien son mejores historiadores, o bien mejores sociólogos. Cuando alguien como Fred Meyers habla sobre el arte aborigen moderno, lo hace de forma similar a como lo harían los historiadores del arte, aunque, con un poco de suerte, estos últimos discutirían sobre los significados de las obras de una manera más completa, pero probablemente no de nuestros días. Así pues, ¿podríamos decir que la antropología del arte se ha incorporado a la historia del arte, o en cambio la propia historia del arte, tal y como siempre la hemos conocido, ha llegado a su fin?

IV

Hay tan solo dos claros aspectos que diferencian la historia del arte contemporánea y la antropología del arte contemporánea. El primero es que la mayor parte de los historiadores del arte no se comprometen con el trabajo de campo de la misma manera en la que lo hacen los antropólogos (también es

25 Especialmente en M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford: Clarendon Press, 1972; y *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, London and New Haven: Yale University Press, 1980.

cierto que no es tan evidente que estudiosos que son principalmente historiadores se vean implicados en actividades de trabajo de campo, aunque es ciertamente imaginable), **el segundo es que los historiadores del arte están menos predispuestos a realizar el análisis del discurso en el que se embarcan.** Esto puede ir ciertamente en detrimento de la historia del arte, pero al mismo tiempo, no ha propiciado una etiología del discurso y la investigación sólida y original, como la que encontramos en la antropología de hoy en día.

Por lo demás está claro que ha habido una confluencia de ambas disciplinas. Y es precisamente en esta unión donde podemos ver su final. Ya no existen como disciplinas completamente autónomas. Esto quizá no sea algo malo, pero no parece que la antropología del arte moderna tenga algo que ofrecer que no sea una réplica de las meta-discusiones que se generan dentro del campo de la antropología, o de lo que ya ha sido practicado, a menudo con mayores habilidades lingüísticas e históricas, en el campo de la historia del arte. Es cierto que ha habido muy pocas propuestas metodológicas fuertes e importantes en la antropología del arte, aunque también es cierto que vivimos en una época en la que el pensamiento débil *-il pensiero debole-* está demasiado de moda. Una excepción notable ha sido la fuerte posición de Alfred Gell a favor de la posibilidad de que los objetos artísticos tengan una agencia social teóricamente equivalente a la de las personas, una posición que ha ganado un apoyo considerable en los últimos años en ambos campos²⁶. Aunque sea de manera menos reivindicativa, el trabajo de Francesco Faeta ofrece también una crítica importante a la relación entre lo que él define como visión natural por un lado, y el inevitable culturalizado sabor de la percepción por el otro (tiendo a pensar que la percepción pueda, en algún sentido analítico útil, preceder a la cultura; pero esa cuestión la dejaremos para otra ocasión).²⁷ Finalmente, Giancarlo Scoditti, en su prolífico estudio de la estética Nowau, ha sido uno de los pocos antropólogos que ha intentado hacer justicia a las teorías de

26 Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

27 Véase la obra citada en la nota 7 para un examen más exhaustivo y crítico de este problema.

la imagen que forman la base de la estética de una cultura oral.²⁸

Seguidamente, plantearé al menos una manera en la que la historia del arte podría seguir el ejemplo de la antropología del arte para su propio beneficio. Pero mientras tanto está claro que la historia del arte ha perdido el rumbo, hecho que la ha incapacitado para posicionarse a la delantera con respecto al nuevo campo de la cultura visual. No obstante, todos los elementos para un acercamiento constructivo ya existen. Hay muy pocos historiadores de arte -aunque sí que podemos encontrar algunos- a los que les gustaría continuar con la idea de que la historia del arte es sencillamente la historia de los objetos considerados como tal a través de la historia. En el fondo, mantener esta premisa significaría ignorar todo los tipos de pinturas, esculturas y objetos decorativos que se han producido a la par del arte “mayor”, y que nos ofrecen elementos clave para comprender el estatus del arte y de sus imágenes en la sociedad. Es bastante obvio que numerosos trabajos con fines funcionales, rituales o decorativos que no son necesariamente considerados “arte”, sí que son designados como tal y estudiados por los historiadores de arte, incluso cuando la categoría es anacrónica o inaplicable. Hay, por lo tanto, un problema disciplinario creciente, planteado no solo por estudiosos de cultura visual -que a menudo se sienten más cerca de los antropólogos del arte que de los historiadores del arte- sino por el hecho de que cada vez más y más estudiosos pertenecientes a otros campos, como por ejemplo la historia, están más comprometidos con lo que podríamos llamar **una historia del arte informada antropológicamente.** En los últimos meses he escuchado a numerosos candidatos para algunos puestos en nuestro Departamento de Historia en Columbia. Hablaban sobre la historia del coleccionismo, la historia del cuerpo en los talleres, la historia de las prácticas artesanales y las herramientas, y así un largo etcétera. Según mi opinión, bajo estas circunstancias institucionales y disciplinares, se podría argumentar incluso que aquellos que se autodenominan historiadores de arte también deberían incorporarse a los Departamentos de Historia, o de Antropología en todo caso. Una disposición de este tipo se podría argumentar), e incluso podría dar también

28 Véase nota 7.

algún espacio para aquellos que deseen preocuparse por el arte mayor, al fin y al cabo ¿el arte mayor no forma también parte de la historia?



Pedro Pablo Rubens, *Danza de los aldeanos*, c. 1636-1640, óleo sobre tabla, 73 x 106 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

¿Y por tanto, a dónde debe dirigirse la historia del arte si no se quiere llegar a su final? Debe, en primer lugar, **hacerse más fuerte antropológicamente hablando; y con ello, situarse al frente de lo que creo sería uno de los mayores retos intelectuales de nuestra época, aunar la disciplina antropológica, en el sentido más amplio, con algunos de los más recientes campos científicos, a los que la antropología se ha resistido durante mucho tiempo y los cuales a su vez se han resistido durante**

mucho tiempo a cualquier tipo de antropología. También en este sentido, debería encabezar la revitalización de la disciplina de la antropología en sí misma. Esta actitud receptiva hacia otros campos ofrece la esperanza de una reintegración de las disciplinas, en un momento en el que la fragmentación de la vida académica ha obstaculizado de manera muy fuerte el desarrollo del potencial intelectual de los campos de forma individualizada.

V

Fijémonos brevemente en cómo los historiadores de arte tradicionales, y otros más actuales, observarían *La Danza de los Aldeanos* de Rubens que se expone en el Prado²⁹. Podrían:

1- Ofrecer un análisis formal de la obra en términos de composición, color, relación de unas figuras con las otras, o de las figuras con el paisaje, etcétera; en otras palabras, un estudio puramente estético, pero por lo demás sin rumbo, de un tipo que prevaleció en su momento. Este tipo de análisis ofrece a lo sumo una posibilidad de conocimiento sobre el estatus ontológico de la obra; pero ni siquiera esto puede garantizarse.

2- Discutir sobre la titularidad original y la historia posterior de la obra.

3- Discutir los problemas de la práctica de taller y el grado relativo de implicación en la realización de la obra, es decir, si fue realizada únicamente por la mano de Rubens, por sus aprendices, o si es simplemente una falsificación; bien del siglo diecisiete o del diecinueve.

4- Podrían dar cuenta de las relaciones que pueden observar entre dicha obra y otros trabajos y pinturas relacionadas con el baile realizados por Rubens (como

²⁹ No voy a hablar aquí de las muchas posibilidades relacionadas con aquéllos que examinan más o menos de forma científica la condición física de la obra, pero sí precisar las posibilidades para los historiadores de arte (aunque por supuesto deberían trabajar junto con especialistas de las condiciones físicas de la obra).

por ejemplo, *El Jardín del Amor*, o *La Kermesse flamenca*).

5- Darían buena cuenta de la relación con otras obras, primero con las de su época, luego con la pintura flamenca anterior, y más tarde con la italiana, española y alemana. Buscarían hasta encontrar fuentes visuales y referencias, discutirían la manera en la que esta obra las adaptó, y analizarían las razones de esas adaptaciones, tanto estéticas como sociales e incluso personales.

6- Discutirían la relación con los grabados posteriores y la posible relevancia de los textos en tales grabados.

7- Asimismo, también investigarían las fuentes clásicas de la obra, en textos o puramente inventadas, una actividad particularmente habitual en el caso de los estudiosos de Rubens.

8- Evaluarían la relación entre una obra de danza como esta, en relación, por ejemplo, con el punto de vista Albertiano de las figuras danzando, como indicadores externos de la emoción interna.

9- Examinarían la relación entre dicha imagen y otras donde se aprecian danzas, ya sean del siglo XVII o anteriores, dentro o fuera de Flandes (por ejemplo, Bruegel o los hermanos Beham)

10- Después, centrándose en el aspecto social de la historia del arte, considerarían la importancia de la pintura para el propio artista, en otras palabras, indagarían en el significado personal de la obra para el artista, no en un sentido metafísico, sino psicológico, obtenido por ejemplo, de nuestro conocimiento de otras pinturas de Rubens de la época, de que al menos una de las figuras representa a su joven esposa Helena; y cómo ambos se retiraron al campo tras una larga vida de actividad política, sabedores de que Rubens pintó, estudió y admiró a los campesinos; y que el campo adquirió la riqueza del horaciano *beatus ille*; y, por otra parte, los agricultores se abrían camino en tiempos de gran austeridad, también para la economía urbana; y finalmente que, como ya he mencionado en alguna otra

ocasión³⁰, parecía existir una fuerte competición entre los hombres por captar la atención de las mujeres que intentaban huir de ellos; ¿qué repercusión puede haber tenido todo esto para el propio Rubens, visto en su propio contexto, como algo vivido

11- Los estudiosos tendrán en cuenta la importancia del sujeto para posibles compradores de la obra (aunque sabemos que en este caso y tal y como ocurrió con varias de las últimas obras de Rubens, esta pintura la mantuvo en su casa, por lo que puede ser que la pintara para él mismo)

12- Considerarán la relevancia de la pintura en la sociedad de esa época: una obra que muestra a unos campesinos -si eso es lo que son- bailando. Michael Baxandall, por ejemplo, buscaría en tratados de baile, de música, textos sobre rivalidad amorosa, libros contemporáneos sobre la gente del campo y los deberes morales para con ellos, así como muchas otras fuentes.

13- Es más, ¿cómo podemos estar seguros de la clase social de las personas que bailan en el cuadro? ¿Son campesinos o no? ¿Qué pistas se nos ofrecen para encontrar una respuesta? ¿Su ropa? ¿El tipo de baile? Uno puede imaginar toda la búsqueda histórica y social que se necesitaría para contestar preguntas como esta, una búsqueda recurrente en la historia del arte, desde escritores marxistas como Friedrich Antal³¹ a literatos no marxistas como Neil McGregor, que ya puso de relieve preguntas similares con respecto a los hermanos Le Nain en Francia³², o

30 David Freedberg, "La 'Danza de los aldeanos' de Rubens en el Prado", en *Historias Mortales. La vida cotidiana en el arte*, Madrid, Prado, 2004, pp. 128-142.

31 Explicado en profundidad en Friedrich Antal, *Florentine Painting and Its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries*, London: Routledge and Kegan Paul, 1948.

32 Neil McGregor, "The Le Nain Brothers and Changes in French Rural Life", *Art History*, 2/4 (1979), pp. 401-412.

Svetlana Alpers, que ha escrito largo y tendido sobre este cuadro en particular³³.

14- Los estudiosos también investigarán la manera en la que esta pintura refleja o contribuye a conocer el papel del baile en el Flandes del siglo XVII.

Los enfoques principales frente a una imagen se pueden dividir en seis categorías diferentes: la primera es aquella relacionada con la autenticidad y la atribución del objeto (teniendo en cuenta diferentes consideraciones, incluyendo la documental y la social); la segunda es la relacionada con la procedencia; la tercera con el acercamiento formalista; la cuarta con los significados personales y el contenido creativo; la quinta, con el contexto social; y la sexta, quizás la más abandonada pero a la que me he dedicado durante años, las respuestas psicológicas (la más difícil de todas).

Todos estos acercamientos son muy importantes pero, me preocupa, y creo que no soy el único, la manera en la que nos hemos alejado de la imagen en sí, influenciados una vez más por un cierto tipo de vulgar post-marxismo, y ciertamente, por los estudios visuales. Si los historiadores de arte tienen algo diferente que ofrecer, eso es precisamente la facilidad con la que le damos sentido a los efectos visuales particulares de la imagen, así como su relación con otras imágenes de la misma época, o de otras épocas, o del mismo género, o de otros géneros, etcétera. Sin embargo, la historia del arte de nuestros días se caracteriza por la vuelta a temas como los talleres prácticos, el patrocinio y el coleccionismo, la museología y, en general, todo lo relacionado con la exposición y la accesibilidad al público. Estas y otras cuestiones quizás nos vuelven a aproximar al campo de la antropología. Efectivamente, al enumerar las diferentes maneras de acercarse a la pintura *La Danza de los Aldeanos* de Rubens no la he considerado como una obra con un gran valor de mercado, ni he tenido presente su función extra-estética, y no he hablado, después de todo, de una pintura de temática religiosa que pueda constituir el elemento central de un ritual o de alguna otra forma de devoción.

VI

33 Svetlana Alpers, *The Making of Rubens*, London and New Haven: Yale University Press, 1965.

Entonces, ¿qué más se puede hacer o que más se debería hacer? Para los historiadores de arte que buscan la manera de hacer justicia a la interpretación social de una imagen, creo que existe un gran número de posibilidades en la antropología que no han sido completamente explotadas todavía y que pueden aumentar las posibilidades para mejorar el encanto y el rigor de la historia del arte³⁴. Durante el proceso, la historia del arte podrá reclamar algunas de sus competencias más tradicionales, como el análisis formal, pero siempre con un efecto mucho más útil.

Recuerdo especialmente el trabajo sobre los maoríes hecho hace unos 30 años por Michael Jackson³⁵ que versaba sobre el arte tradicional, y otro más reciente de Nick Thomas sobre un artista contemporáneo³⁶. En su libro *Aspects of Symbolism and Composition in Maori Art* de 1972, Jackson sugería que una de las formas clásicas de la escultura maorí, el *pare*, o la elaboración de dinteles combinados con figuras humanas, como la *manaia*, con forma de lagartija, y las fácilmente reconocibles espirales del arte Maorí, podrían ser interpretadas según el pensamiento de Lévi-Strauss que defiende que las tensiones y las contradicciones de la vida social “tienden a una resolución en la mitología y el arte”³⁷. Siempre me ha parecido que esta idea ha sido formulada desde un punto de vista optimista y sin tener en cuenta la realidad social o artística. Francamente, parece que se trata de una ilusión. Cuando Thomas analizó la obra de Jackson discrepó con esta teoría ya que las obras no son siempre resultado de la resolución de un conflicto social, sino que en muchos casos tan solo lo reflejan. Al analizar el trabajo del contemporáneo

34 Aparte de las posibilidades anteriormente mencionadas, la obra también podría ser analizada como un símbolo social del tipo de Geertz y Turner.

35 M. Jackson, “Aspects of Symbolism and Composition in Maori Art”, *Bijdragen tot Taal- Land- en Volkenkunde* 128 (1972), pp. 33-80.

36 N. Thomas, “A Second Reflection: Presence and Opposition in Contemporary Maori Art”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 1, No. 1, March 1995, pp. 23-46.

37 Jackson, 1972, p. 35.

artista maorí Robert Jahnke, él subrayó la idea de que el dinamismo visible en su trabajo y en el de muchos otros artistas maoríes deriva precisamente de “cambios sociales radicales, imposiciones e innovaciones: cada vez hay menos tierras sin dueño, surgen nuevas relaciones de intercambio, se asumen nuevas formas de violencia y emerge la resistencia al mesianismo”³⁸. En otras palabras: “no se puede entender el arte como mero instrumento mediador o reconciliador en relaciones problemáticas que ya existen, sino como una obra que presenta y produce aquello que es problemático”³⁹. Esta trayectoria se complementa perfectamente con el paso, familiar para los historiadores del arte, de los aspectos más liberadores del arte en la situación poscolonial. Sin embargo, lo que puede resultar más relevante de todo esto, desde un punto de vista disciplinar, es la manera en la que Jackson y Thomas sugieren una serie de medidas prácticas para que el análisis formal se pueda usar como herramienta para examinar, o simplemente para dejar al descubierto, las tensiones sociales y las dicotomías en la sociedad en la que se produjeron las obras analizadas. T.J. Clark, y en menor medida, historiadores de arte como Giulio Carlo Argan, pertenecen al pequeño grupo de historiadores que han intentado ponerlo en práctica con un cierto grado de coherencia.

En su obra original, Jackson realizaba un cuidado análisis formal de las obras en sí mismas para mostrar la manera en la que encarnaban esta resolución de las tensiones sociales dentro de la sociedad en la que se producían. Thomas apuntó que “desde la perspectiva de una antropología post-estructural, la fuerza de la idea original de Lévi-Strauss y la consiguiente aplicación de Jackson no radicaban en un análisis seductor de las oposiciones y su resolución (una de las estrategias metodológicas más potentes del estructuralismo), sino en el dinamismo que se establece cuando los trabajos de los mitos y las formas artísticas avanzan hacia la resolución de esas contradicciones”.⁴⁰ Esto no quiere decir, continúa, que las

contradicciones se resuelvan. Jackson se dio cuenta de que las relaciones que quería identificar no eran estáticas, sino “dinámicas y emocionalmente muy poderosas”, resultado de las tensiones continuas a las que el hombre es sometido como sujeto social, las cuales derivaban de las contradicciones intelectuales que toda vida humana es capaz de crear.⁴¹ Y es aquí donde Nick Thomas no estaba de acuerdo. Como casi todos sus contemporáneos, rechazaba la idea de “toda vida humana”; para él, las tensiones no eran universales, como sí que eran para Jackson y Lévi-Strauss, ya que eran específicas e históricas. Y aquí me gustaría afrontar el problema de esta dicotomía entre lo histórico y lo local de un lado, y lo general y humano de otro. Es un tema bastante arriesgado y cargado de ideología. Sin embargo, creo que tiene un valor crucial en el futuro de la historia del arte y de la antropología. No es sólo cuestión de que una disciplina fructifique o vivifique a la otra.⁴²

En gran parte de mi trabajo, especialmente en *El Poder de las Imágenes*⁴³, he intentado demostrar que las prácticas que consideramos occidentales también se pueden encontrar en otros lugares y que algunas prácticas que creemos primitivas son la base de nuestras relaciones con las imágenes. **He intentado constantemente evidenciar que las imágenes tienen funciones que no son puramente estéticas, sino que tienen que ser instrumentalizadas y ritualizadas de manera que se relacionen o no con su estatus estético. Estas funciones se pasan a menudo** por alto debido a nuestra carrera precipitada hacia la estesis. En su compleja oposición a la noción occidental de la epistemología, basada en el principio de que es una práctica

41 Jackson, 1972, p. 72.

42 Es interesante cómo ha ido en esta doble dirección. Resulta un recurso frecuente de la antropología, especialmente ahora entre los estudiantes de la cultura visual; pero también por los seguidores de Clifford Geertz, hasta historiadores del arte consagrados, como en el trabajo de Clifford Geertz “Art as a Cultural System”, *Modern Language Notes*, 91, No. 6, Comparative Literature (Dec. 1976), pp. 1473-1499, especialmente pp. 1481-1488.

43 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London: Chicago University Press, 1989.

38 Ibid., p. 25

39 Ibid.

40 Thomas, 1995.

social distintiva articulada de forma diferente en la Europa del siglo XVII, Paul Rabinow quiso dar importancia a aquellos dominios que se consideran universales, “haciéndolos parecer en la medida de lo posible como históricamente peculiares, y para mostrar cómo sus reivindicaciones de la verdad están ligadas a las prácticas sociales”. En su insistencia de que “necesitamos una nueva epistemología del otro”, Rabinow advirtió que “debemos estar atentos a nuestra práctica histórica de proyectar nuestras prácticas culturales a los otros”. “Necesitamos antropologizar occidente, y mostrar lo exótica que ha sido su constitución de la realidad”.

Este era uno de los objetivos principales en *El Poder de las Imágenes*, pero al mismo tiempo, me movía otro pensamiento, algo que Edmund Leach explicó así en el último artículo que escribí:

“Para mí, el problema central de la antropología académica de finales del siglo XX no es tanto si debemos analizar nuestra información como si fuéramos científicos o poetas, sino si podemos convencernos completamente a nosotros mismos, así como a nuestros compañeros que no se dediquen a la antropología, que todos los hombres y todas las mujeres, pasado, presente y futuro, están en igualdad de condiciones, y que la distinción entre lo salvaje y lo civilizado que se utilizó para construir todo lo que sabemos de antropología tradicional, debe ser tirada a la basura”.⁴⁴

Esta opinión no está demasiado de moda hoy en día. Sin embargo, fue la posición ideológica fundamental que adopté en el libro *El Poder de las Imágenes*. Como era de esperar debido a sus intenciones liberales, fue acusada de ser demasiado universal y bastante insensible con el contexto -aunque a través de sus argumentos insistí justamente en la importancia de la historia, la idiosincrasia y las particularidades sociales e individuales-. Sí que creo que reconocer una afinidad con los usuarios de arte más “primitivos” -hablaré en plural porque quizá comparto estas ideas con Leach- así como con algunos de los principios fundamentales del comportamiento que relacionan a las personas de todo el globo nos permite estar

⁴⁴ En *Cambridge Anthropology*, Vol. 13, No. 3, 1989-90, pp. 47-69.

atentos tanto a las posibilidades locales como a las globales.

Creo que esta es una posición que tiene que ser tomada en cuenta desde una perspectiva hermenéutica y heurística, incluso más allá del fuerte punto de vista moral de Leach. ¿Cómo se puede llegar a una posición en la que la postura occidental pueda ser tan exótica como otras, y cómo se podrían salvar esas disciplinas? De alguna manera, no se puede hacer. Seguramente, si hay algún tipo de esperanza para la antropología y la historia del arte, debería encontrarse si se rehucieran por completo, de forma radical o, quizás, darnos por vencidos y comenzar desde cero una nueva disciplina. En el ensayo titulado *Jeunes Chercheurs* (que es también el epígrafe de la colección de ensayos de Clifford y Marcus, titulada *Writing culture*, Roland Barthes señaló que “*L’interdisciplinaire, dont on parle beaucoup, ne consiste pas à confronter des disciplines déjà constituées (dont, en fait, aucune ne consent à s’abandonner). Pour faire l’interdisciplinaire, il ne suffit pas de prendre un “sujet” (au thème) et de convoquer autres deux ou trois sciences. L’interdisciplinaire consiste à créer un objet nouveau, qui n’appartient à personne*”⁴⁵.

Esta afirmación me parece correcta, exceptuando que considero que las disciplinas en sí deberían ser reanimadas sin necesidad de rechazar las actividades ya existentes (y al menos en historia del arte habría mucho que contar al respecto), sino siendo mucho más abiertos a posibilidades que se sitúan al otro lado de nuestros confines disciplinarios.

VII

Aquellos que conozcan mi trabajo ya sabrán hacia dónde me dirijo. Ha llegado el momento de derribar el muro entre ciencias y humanidades, entre realidad y ficción, entre retórica y proposicionalidad. No pretendo que los humanistas se conviertan en científicos, o viceversa. Pero quizás no exista ninguna otra área

⁴⁵ Roland Barthes, “Jeunes chercheurs”, en *Communications* 19 (1972); y reeditado en *Le Bruissement de la Langue: essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984, pp. 106-7.

donde la forma en que el estudio de las disciplinas y la excesiva protección de sus parámetros hayan sido más retardatarios que en el rechazo a repensar la relación entre biología y ciencia por una parte, y por otra parte, todas aquellas disciplinas que implican las manifestaciones culturales del hombre, desde la etnografía hasta la historia. La verdad es que el paradigma relativamente rígido que contempla que todos los hechos se construyen desde de un punto de vista histórico o social no ha sido de gran utilidad. A pesar de que muchos de estos hechos puedan ciertamente haber sido contruidos, o “compuestos”, como diría Hayden White. Es absolutamente necesario para la salud de nuestras disciplinas -y para el conjunto de toda nuestra vida académica- que las barreras desaparezcan. No quiero decir con esto que los historiadores deban volver a la antigua idea de hacer su disciplina más científica; quiero decir que aquellos de nosotros que estamos más inclinados a hacerlo o que somos capaces de dar este paso tenemos que tener en cuenta la posibilidad de que la ciencia tenga algo útil que decirnos sobre los comportamientos de los actores en la historia, como ya sugirieron Marcel Mauss, Henri Bergson e incluso el *habitus* de Pierre Bourdieu. Estoy seguro de que ya ha llegado el momento de pensar en la creación de aquello que Barthes llamaba ‘un nuevo objeto que no pertenece a nadie’, es decir, la posibilidad de un nuevo objeto que vaya más allá de las disciplinas. Al hacer eso también podemos aprender de otros campos y, a la vez, respetar la integridad de cada disciplina. Entonces, ¿cómo sería este nuevo objeto?

Volvamos a la obra de Rubens *La Danza de los Aldeanos* del Prado. ¿Qué más podríamos añadir a lo que ya he dicho sobre la pintura? ¿Queda alguna laguna analítica? Sinceramente creo que si queda un área de la historia del arte que no ha sido suficientemente estudiada es la que trata la percepción del cuerpo y sus movimientos (y la de las emociones que resultan de la incorporación de las técnicas de expresión del cuerpo en movimiento). A primera vista, parece absurdo hacer hincapié en este área. ¿No habla ahora todo el mundo del cuerpo, sobre todo al referirse a Rubens? ¿Acaso no somos más conscientes que nunca de todo lo relacionado con el cuerpo en la pintura, de la manera en la que nuestros

propios cuerpos son invocados, de las diferencias entre los cuerpos masculinos y femeninos, ya sea entre los protagonistas de la pintura o de aquellos que la observan? Después de todo, seguro que recordamos que Aby Warburg escribió su disertación, que desarrolló en algunos de sus escritos posteriores⁴⁶, sobre la relación entre el movimiento de los cuerpos y las emociones que se esfuerzan en expresar, mientras que otros autores, desde Maurice Merleau-Ponty hasta Michael Fried y David Rosand han escrito, de manera elocuente y sobre todo convincente, del papel del cuerpo en la percepción.⁴⁷ Sin embargo, se puede ahondar en esta cuestión mucho más de lo que se ha hecho. Ahora poseemos una cantidad de información mucho más considerable de la manera en que percibimos el cuerpo y, sobre todo, el cuerpo en movimiento, la manera en la que nuestros propios cuerpos reaccionan cuando perciben otros cuerpos y de las emociones que consecuentemente se generan.

46 Aby Warburg, *Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling": Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienische Frührenaissance*, Hamburg and Leipzig: Leopold Voss, 1893. Para una mejor y bien comentada colección de más obras acerca de este tema, véase Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, traducido por David Brett y una introducción de Kurt W. Forster, Los Angeles: The Getty Research Institute, 1999. Para más información general y útil tratamiento respecto a este tema, a la luz del muy comentado estudio de la danza de la serpiente Holpi, véase Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris: Macula, 1998, con una excelente introducción de Georges Didi-Huberman. Véase también David Freedberg, “Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide”, en: Claudia Cieri Via and Pietro Montani, eds., *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, Turin: Nino Aragno, 2004, pp. 569-611, con más referencias bibliográficas útiles, y Claudia Cieri Via, “Aby Warburg e la danza come ‘atto puro delle metamorfosi’”, in *Quaderni Warburg Italia* 2-3 (2004-5), pp. 63-132.

47 La Fenomenología de Merleau Ponty depende de ello; véase , *La phenomenologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945. Los textos centrales de Michael Fried a este respecto son *Courbet's Realism*, Chicago and London: Chicago University Press, 1990, y *Menzel's Realism, Art and Embodiment in Nineteenth Century Berlin*, New Haven and London, Yale University Press, 2002; mientras que David Rosand ha escrito de forma significativa sobre la implicación del cuerpo, tanto de artista como espectador, en *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Una cantidad considerable de literatura antropológica versa sobre la importancia de la encarnación en la experiencia, es decir, de la importancia de las respuestas encarnadas para los sujetos de la investigación,⁴⁸ pero es posible ir más allá e intentar comprender las implicaciones emocionales de la encarnación, así como de las respuestas corporales ante la observación del movimiento y llegar incluso más lejos⁴⁹. El mejor trabajo en este sentido es sin duda el de Georges Didi-Huberman, siempre comprometido con la antropología del cuerpo en sus análisis de obras de arte a pesar de haber enfocado sus estudios en obras de arte de temática religiosa, donde las implicaciones de la corporeidad y la encarnación se manifiestan de manera más accesible⁵⁰. Pero volvamos a nuestro tema secular.

Concentrémonos, por ejemplo, en las pocas figuras que aparecen en el margen derecho de la pintura de Rubens. Creo que nadie se equivocaría al decir que buena parte de la atracción de esta pintura, independientemente del modo en que definamos esta atracción, reside en los movimientos de los bailarines y en cómo los percibimos. Tardaríamos mucho tiempo en examinarlos todos y en analizar sus efectos, pero los lectores quizás quieran centrarse, como ya indiqué en otro trabajo, en cómo cada figura, en vez de prestar atención a su pareja, focaliza su atención en la pareja de la persona que está a su lado.⁵¹ Hay un cierto libertinaje

48 Cf. en particular la obra de Thomas Csordas, Michal Jackson y Tim Ingold (entre otros), tal y como aparece en las notas 17 y 19.

49 La antropología del movimiento, y de la danza en particular, han empezado a engrosar las obras antropológicas. Véase, por nombrar dos ejemplos, Jane C. Desmond, ed., *Meaning in Motion*, Durham N.C. and London: Duke University Press, 1997, y, unos años más tarde, produciendo un acercamiento, con una ligera diferencia pero a la vez idiosincrática, sobre la danza, Drid Williams, *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*, Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2004.

50 En la vasta bibliografía actual, su última colección de ensayos ofrece un buen ejemplo Georges Didi-Huberman, *L'Image Ouverte, Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, Paris: Gallimard, 2007.

51 Véase nota 33.

en este aspecto y las direcciones de las miradas de los campesinos, una vez que comenzamos a percibirlos, dirigen nuestra atención a los movimientos de los cuerpos de los bailarines y creo que también, sin miedo a equivocarnos, hacia el deseo de las figuras individuales expresado a través de dichos movimientos. Pero no es esto de lo que quiero hablar ahora, por importante que sea.



Pedro Pablo Rubens, *La danza de los aldeanos*, detalle.

Centrémonos, como he dicho, en la pareja que se besa en la parte inferior derecha del cuadro. Cuando los observamos, ¿no sentimos de alguna forma en nuestros cuerpos y nuestros huesos una especie de emoción interna por intentar emular esos movimientos?, y ver si de alguna manera podemos reproducirlos, o si podemos besarnos y mover nuestro propio cuerpo tal y como lo hace la pareja, si podemos tirar de un brazo sobre nuestra cabeza, y girar el otro por detrás para tomar la mano de un tercero. Fijémonos en la figura que corre, en el margen derecho de la pintura, estirando su mano para cerrar el círculo de los danzantes. ¿No sentimos también parte de esa gestualidad de manera emulativa en nosotros mismos? Y como historiadores de

arte reconoceremos inmediatamente que la cabeza del joven que mira con tanta atención a la mujer que besa aparatosamente al hombre de su izquierda está tomada claramente del cuadro *Bacanal de los Andrios* de Tiziano (una clara inspiración para este cuadro). ¿No sentimos entonces que nuestras cabezas se mueven de una forma parecida?

Alguno de vosotros se resistirá a aceptar este tipo de lecturas, sobre todo ahora que las he señalado. Siempre recordaré cómo Ernst Gombrich solía criticar el antiguo y mal hábito de indicar cómo ha de moverse la mirada a través de un cuadro al aclarar que siempre que alguien le decía que sus ojos se movieran en

una dirección, él automáticamente miraría hacia otra. Pero Gombrich sólo quería poner las cosas difíciles ya que ahora sabemos -gracias a un nuevo e importante estudio crítico en el campo de la neurociencia- que este tipo de relación con un cuadro no es sólo cuestión de intuición. **Uno podría resolver el problema simplemente con un seguimiento de ojos para medir los movimientos sacádicos. Además, se ha demostrado de manera concluyente que siempre que apreciamos movimientos corporales como los que acabo de señalar -o por extensión, en la realidad- el área de la corteza somatosensorial se activa de la misma manera que lo haría si fuéramos nosotros mismos los que estamos realizando los movimientos. Los trabajos más recientes en el campo de la neurociencia cognitiva han demostrado que en el caso de las acciones que se realizan con un propósito -como por ejemplo, y volvemos a remitirnos al cuadro de Rubens, en el caso del campesino que quiere cerrar el círculo, y también en el caso de los movimientos bucales que se realizan con una finalidad, como la pareja que se besa- las neuronas espejo en la corteza premotora (movimientos con un fin) y el surco parietal del cerebro junto a la corteza motora (los movimientos bucales) se activan exactamente igual que si moviéramos nuestros cuerpos (y bocas) de la misma manera que observamos en el cuadro.**⁵²

Este descubrimiento de importancia capital que acabo de explicar con términos sencillos y más bien vulgares es sólo una de las múltiples maneras en las que el cerebro puede activarse de manera simulatoria, sobre todo a lo que movimientos y emociones se refiere. El descubrimiento de las neuronas espejo y el estudio de las bases neuronales es de gran importancia para comprender la historia del arte y las respuestas a sus objetos. A día de hoy, hay una abundante cantidad de literatura que versa sobre la activación de las mismas áreas del cerebro cuando observamos una respuesta emocional -por ejemplo, una de disgusto- y cuando experimentamos esa

52 Para una selección de las obras más relevantes sobre las neuronas espejo, véase David Freedberg and Vittorio Gallese, "Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience", *Trends in Cognitive Science*, May 2007, Vol. 11, No. 5, pp. 197-203.

misma respuesta nosotros mismos.⁵³ En otras palabras, ahora es posible entender el sustrato neural de lo que podemos denominar de manera general respuestas empáticas a actores vivos o bien a sus representaciones, ya sea a sus expresiones faciales, a sus acciones, gestos, o a cualquier otro movimiento físico.

Es sólo el principio del trabajo en este área⁵⁴ pero su potencial no debe ser subestimado. Si hay un área que ofrece alguna esperanza para la reintegración productiva de las disciplinas, es ésta. En el contexto del cuadro de Rubens, pienso que se puede ver claramente la importancia de un descubrimiento de este tipo para analizar la manera en la que observamos, por ejemplo, la miríada de cuadros con figuras de baile. Destaco las figuras de baile entre otras porque sugieren -mi idea es una conjetura- la posibilidad de valorar la relación entre el movimiento y la gran cantidad de estudios de las bases neuronales de las emociones negativas y también la que se establece entre el movimiento y las posibilidades del problema de las emociones positivas⁵⁵, mucho menos estudiadas. El descubrimiento de las correlaciones entre sensaciones de movimiento y sensaciones de emoción ayudan a comprender los sentimientos positivos que surgen cuando contemplamos cuadros como '*Una Danza para la Música de Tiempo*' de Poussin. No es sólo la intuición lo que causa respuestas como ésta y nos hace hablar de la sensación de ligereza que surge cuando sentimos una simpatía emulativa con estos delicados movimientos, como por ejemplo la manera en la que se levantan del suelo los pies de las figuras femeninas de la pintura de Poussin. A pesar de que la búsqueda se ha

53 Véase, por ejemplo, Bruno Wicker, Keyser C, Plailly J, Royet J.P., Gallese V, Rizzolatti G, 2003. "Both of us disgusted in *my* insula: the common neural basis of seeing and feeling disgust". *Neuron* 40 (3): 655-64. y David Freedberg, "Empatia, movimento ed emozione", in: G. Lucignani and A. Pinotti, eds., *Immagini della Mente*, Milan: Cortina, 2007.

54 Freedberg and Gallese, 2007.

55 Véase David Freedberg, «Choirs of Praise: Some Aspects of Action Understanding in Fifteenth Century Painting and Sculpture,» in D. Levine and J. Freiberg, eds., *Medieval Renaissance Baroque: A Cat's Cradle for Marilyn Aronberg Lavin*, New York: Italica Press, 2009, pp. 65-81.

centrado en las acciones que se hacen con una finalidad y con un cierto grado de sensaciones empáticas corporales⁵⁶, es necesario identificar exactamente cuáles son los procesos cerebrales, en zonas particulares del cerebro, que explican este tipo de simulaciones internas que se producen al contemplar un movimiento externo, o bien, el tipo de movimiento que habríamos hecho si nos hubiéramos encontrado nosotros en una situación determinada⁵⁷.

Tanto en el caso de Poussin, como en el de Rubens, nuestras reacciones no pueden por tanto basarse, de manera individual o conjunta, en la amenidad del color, la armonía de la composición, el encanto del paisaje, o la satisfacción con el conocimiento iconográfico. Tales factores pueden entrar en juego de manera inmediatamente posterior, literalmente tras unos milisegundos, y es probable que los reconozcamos en las formas de percepción cognitiva si cabe incluso canalizadas de forma más complejo a través de cortex prefrontal, un modo diferente al de las respuestas basadas en la activación de las neuronas espejo.

Mi finalidad no es continuar con los detalles neuronales. Lo único que quiero hacer es proponer una manera en la que la historia del arte y la antropología pueden combinarse con las neurociencias para producir al menos un nuevo y mejor acercamiento a los antiguos problemas mucho más concretos, y a la vez sugerir que los antiguos recelos hacia los que podrían ser llamados aspectos universales del comportamiento no están completamente justificados. Por supuesto no sugiero que todo el mundo responda de la misma manera a estas pinturas o a sus movimientos. Lo que sí propongo es que en las respuestas de aquellos que miran con atención una obra -y la atención es un tema que preocupa bastante a los dos campos- se encuentran correlaciones entre mente y cuerpo que pueden ahora

56 Como, por ejemplo, Christiaan Keysers, Wicker, B., Gazzola, V., Anton, J.-L., Fogassi, L., and Gallese, V. 2004. "A touching sight: SII:PV activation during the observation and experience of touch", *Neuron* 42: 336-346.

57 Tal y como se argumenta en profundidad en Freedberg, "Choirs of Praise", and "Empatia, movimento ed emozione".

argumentarse con bastante precisión, así como la posibilidad de descubrir las bases de nuestras respuestas empáticas a imágenes figurativas y no figurativas. También sabemos ahora cuáles son las áreas del cerebro especializadas, por ejemplo, en la percepción corporal (la zona extraestriada), el reconocimiento facial (zona facial fusiforme), zonas especializadas en las respuestas al paisaje y los lugares (la zona del hipocampo), así como un largo etcétera. Además, ahora que también tenemos información detallada sobre el funcionamiento de las zonas visuales en el lóbulo occipital del cerebro, podemos hablar con mayor claridad de los principios que relacionan el cuerpo, el comportamiento y la percepción del comportamiento de los otros, ya sea real o en pinturas. Gracias a los trabajos de Damásio y de otros neurólogos anteriores, hemos aprendido también la estrecha relación -por no decir inseparabilidad- entre el movimiento corporal y las emociones, o para expresarlo de otra manera, las emociones que surgen o se expresan a través de otro tipo de movimiento.

Poseemos también los principios de la relación entre movimientos corporales y empatía. Por lo tanto, el problema que debemos plantearnos es el siguiente: podemos -y de hecho debemos- estar de acuerdo con Marcel Mauss, por ejemplo, y exigir una etnografía del movimiento, pero lo que también necesitamos hacer, lo que podemos hacer ahora, es darnos cuenta de cómo las modificaciones inherentes a nuestros hábitos sociales y a la praxis social reflejan la constancia de la relación que se establece entre cerebro y cuerpo, así como las relaciones entre las diferentes partes del cerebro. Para el cuerpo es *mi* cuerpo y *el* cuerpo universal. Es mi cuerpo el que sufre un dolor, y no el tuyo. Es tu cuerpo atlético y no el mío tan torpe. Es mi dolor de cabeza y tu sensación de alegría y abandono. Pero, al final, a pesar de todas las diferencias entre tu cuerpo y el mío, entre los cuerpos de los hombres y de las mujeres, entre los cuerpos de la tribu de Yamomano y los cuerpos europeos, entre su aspecto y la ropa, entre la manera en la que miramos y la ropa que llevamos, y a pesar de las maneras de movernos en ambientes completamente diferentes, todos tenemos las mismas articulaciones, los mismos músculos y la misma maquinaria para controlarlos. Nada de esto niega que estas relaciones se

modifiquen por razones evolutivas, y que por ello sean a menudo se diferencien, o que ciertos defectos congénitos y lesiones cerebrales afecten a estas relaciones o incluso las impidan. No podemos negar la existencia de la plasticidad cortical. Sin embargo, es necesario recordar que lo que la nueva neurociencia del movimiento establece es precisamente las bases normativas de la relación entre movimientos corporales y la manera en que los percibimos. Es cierto que queremos examinar las diferentes formas en las que la automaticidad de las respuestas (como las que están implicadas en el descubrimiento de las neuronas espejo, o en la activación de áreas y circuitos del cerebro que participan directamente en las respuestas emocionales) se modifican por otros procesos cognitivos. Sin embargo, la pregunta seguramente deba ser esta: ¿Cómo podemos relacionar la etnografía del movimiento con las nuevas ciencias del movimiento, cómo se relaciona el movimiento con las emociones, y cuáles son las reglas que gobiernan las distintas posibilidades relacionadas con ello? Lo universal, creo, se debe percibir como un juego (por lo tanto, con reglas), en el que no siempre podemos pasar turno.
