



¿Quiénes dictan la regla en el arte?

De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente*

Lourdes Méndez Pérez

24

Resumen

Para mostrar que el desafío del mutuo reconocimiento entre artes y artistas occidentales y no occidentales es fundamentalmente político y requiere, ante todo, reconocer al Otro antes "primitivo" y hoy "étnico" el poder de dictar la regla en el arte, hay que examinar las desiguales posiciones de poder y de legitimidad que ocupan especialistas occidentales y no occidentales en el mundializado campo del arte. Este texto explora esa problemática prestando atención, en primer lugar, a cómo –vía colonización– se difundieron e impusieron a nivel mundial las ideas sobre lo "primitivo" y las eurocéntricas categorías de "arte", "artista" y "obra de arte", y sus consecuencias para los creadores y creadoras no occidentales y sus obras. Acto seguido, se examinan los principales lugares comunes del discurso posmoderno sobre el arte y su validez para esgrimirlos como argumentos capaces de hacer frente al desafío del mutuo reconocimiento en un campo del arte hoy mundializado.

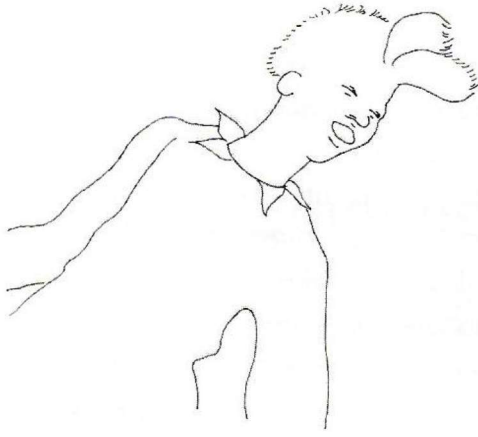
Abstract

In order to show that the challenge of mutual recognition between Western and non Western arts and artists is fundamentally a political one that requires, above all, the recognition that the Other, who used to be considered "primitive" and is now "ethnic", has the power to dictate the rule in art, it is necessary to examine the unequal positions of power and legitimacy that are the object of study of both Western and non Western specialists in the globalized field of art. The article explores this set of problems by paying attention, in the first place, to how –by means of colonization– the ideas regarding what is "primitive" and the Eurocentric categories of art, artist and work of art, have spread out, imposing themselves worldwide, together with the consequences they have on non Western creators and their works. Immediately thereafter, the main commonplace ideas of postmodern discourse on art and its validity are examined, in order to use them as arguments that are in a position to face up to the challenge of mutual recognition in today's globalized field of art.

Aun a riesgo de sorprender, para contestar a la pregunta formulada en el título empezaré refiriéndome a un proceso judicial: el del escultor Constantin Brancusi contra los Estados Unidos de América (Heinich ,1996; Edelman, 2001). El proceso tuvo lugar en 1928 y lo motivó el siguiente hecho. Cuando el primero de octubre de 1926 llegó al puerto de Nueva York el barco que contenía la obra de Brancusi *Oiseau dans l' espace* (*Pájaro en el espacio*) para su exposición en la galería Brunner, los inspectores de aduana decidieron no exonerarla de impuestos porque, según ellos, no era una obra de arte si no un objeto utilitario. Solo expondré aquí, puesto que remiten a cuestiones de calado para el tema del mutuo reconocimiento, los argumentos esgrimidos por el abogado que representó a los Estados Unidos para defender que, en efecto, *Oiseau dans l' espace* no era una obra de arte. En un primer momento, el abogado se preguntó dos cosas: “si esa obra podría haber sido fabricada por un obrero, y si [su realización] requería poseer ‘competencia artística’ ” (Edelman 2001: 83). Para él, tal y como sus preguntas dejan entrever, el problema era el siguiente: “o bien un hábil metalúrgico hubiera podido fundirla, pulirla, etc., y entonces era el resultado de un simple saber hacer —y por lo tanto no era original— o bien solo un artista hubiera podido fabricarla, en cuyo caso era original” (: 83). Haciendo suyos los criterios dominantes en las artes plásticas occidentales de aquella época, el abogado afirmó que *Oiseau dans l' espace* no podía ser una obra de arte: 1) porque podría haberla realizado cualquier hábil artesano carente de competencia artística y sin intencionalidad estética; 2) porque Brancusi no era un artista o, si lo era, era un artista marginal, ya que solo él creaba obras semejantes, y, mejor aun, porque si era un artista era un mal artista ya que demostraba ser incapaz de realizar una obra figurativa; y 3) porque el objeto no se parecía en nada a un pájaro, es decir, no lo representaba miméticamente. El proceso de Brancusi contra los Estados Unidos de América tuvo lugar en un momento histórico en el que numerosos artistas occidentales estaban cuestionando los cánones artísticos

tradicionales, hecho que sin duda influyó en que los jueces decidieran que “había que extender la noción de obra de arte más allá de las fronteras tradicionales, incluyendo formas de arte recientes” (Heinich 1996: 670). Para el Derecho, *Oiseau dans l' espace* era una obra de arte y ese veredicto benefició a Brancusi y a aquellos artistas occidentales que, inspirándose en objetos africanos y oceánicos, fueron los artífices de las primeras vanguardias. Si bien es cierto que el veredicto judicial de 1928 supuso la victoria del arte moderno europeo y de la figura del artista moderno, no es menos cierto que sus efectos no se dejaron sentir sobre la evaluación de las formas de expresión artística de las culturas que, en ese periodo histórico, la antropología calificaba como “primitivas”. Y no lo hizo porque, ante los ojos de los especialistas occidentales, los únicos que dictaban la regla en el arte, las obras “primitivas” no eran percibidas como “de arte”, ni sus creadores como “artistas”. Para dichos especialistas, mientras que en Occidente había artistas, obras de arte, innovación y movimientos artísticos que se sucedían en el tiempo de forma cada vez más vertiginosa, en las sociedades “primitivas”, marcadas por una temporalidad lenta y en la que los cambios, incluidos los estilísticos, eran apenas apreciables, había tradición, folclore, hábiles artesanos y objetos que, al haber sido fabricados sin intencionalidad estética, no podían considerarse como obras de arte.

Para mostrar que el desafío del mutuo reconocimiento entre artes y artistas occidentales y no occidentales es fundamentalmente político, hay que examinar las desiguales posiciones de poder que en el campo del arte (Bourdieu, 1977) ocupan especialistas occidentales, y no occidentales, y tener en cuenta la historicidad de dicho campo y sus claves estructurales. Para lograr mi objetivo, primero expondré cómo, por la vía de la colonización, se difundieron e impusieron a nivel mundial las ideas sobre lo “primitivo” y las eurocéntricas categorías de “arte”, “artista” y “obra de arte”, y qué consecuencias tuvieron para los creadores y creadoras indígenas y sus obras. Acto seguido, exa-



minaré los principales lugares comunes¹ del discurso posmoderno sobre el arte y me adentraré en el análisis del hoy mundializado campo del arte, entendiéndolo como “un lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran constantemente el valor de las obras y la creencia en ese valor” (Bourdieu, 1977: 7). Esta forma de concebir el campo del arte ayuda a no perder de vista que las desiguales posiciones de poder que en él ocupan especialistas occidentales y no occidentales son deudoras de un pasado colonial que se prolonga en nuestro poscolonial presente y a comprender cómo esas posiciones condicionan la posibilidad de que se les reconozca a los artistas no occidentales de ambos sexos el poder de dictar la regla en el arte.

Excluyendo del campo del arte al Otro “primitivo” o “mujer”

Para acotar las tensiones y conflictos que actualmente atraviesan el campo del arte, es indispensable revisar los efectos de la colonización sobre las formas de expresión artística de quienes la antropología calificó, sucesivamente, como “salvajes”, “bárbaros” y “primitivos”. Y es indispensable hacerlo por tres motivos de distinto calado: 1) porque las clasificaciones primitivistas que difundió la colonización no conciernen a toda la población de América del Sur o Central (o de otros continentes colonizados), sino a sus grupos indígenas autóctonos; 2) porque pueden compartirlas, por ejem-

plo, un español y un colombiano, y aplicarlas con los mismos resultados a los grupos indígenas que viven en Colombia y a sus formas de expresión artística; y 3) porque, en la actualidad, numerosos grupos indígenas de todo el mundo luchan “por su pervivencia y por el mantenimiento de su identidad, aferrándose tanto a rasgos de sus culturas ancestrales como adoptando componentes de la civilización occidental, surgiendo así una realidad nueva y distinta” (Sánchez Montañés, 1986:320). Por eso es conveniente recordar que la conquista española de la hoy denominada América Latina condensa los rasgos esenciales de la historia de las colonizaciones: conversión de las poblaciones indígenas autóctonas al cristianismo, violencia sexual, expropiación de riquezas y desarrollo de la táctica del “divide y vencerás” para enfrentarse con la resistencia organizada con la que a veces se encontraron (Todorov, 1982). Sin embargo, a pesar de esto, y a pesar de que a finales del siglo xv países como Portugal y España ya habían iniciado la era de los grandes descubrimientos geográficos y la posterior conquista y colonización de los territorios y poblaciones “descubiertos”, fue la expansión colonial sin precedentes vivida por la Europa del siglo xix la que propició la configuración de un sistema de ideas sobre lo “primitivo” que irá constituyéndose como visión, saber y representación autorizada sobre el Otro “primitivo”. Como no se trata aquí de ahondar en la historia de las colonizaciones (Ferro, 1994), si no de apuntar sus efectos sobre las formas de expresión artística autóctonas y sobre sus creadores de ambos sexos, voy a detenerme en los contenidos de ese sistema de ideas que Occidente elaboró sobre lo “primitivo”.

Como discurso cultural sobre el Otro, el primitivismo es un hecho histórico occidental que prescinde para su constitución del diálogo con ese Otro “descubierto” por Occidente. Imagen fantasmagórica del Hombre Civilizado, el Hombre Primitivo será para los occidentales la encarnación de todo aquello que ellos habían dejado atrás a lo largo del proceso de civilización. *Grosso modo*, el primitivismo remite a dos elementos

que configuraron históricamente las relaciones entre Europa y los continentes colonizados por, entre otros, España, Francia, Gran Bretaña o Portugal. Esos dos elementos fueron que dichos países, y Europa en su conjunto, adquirieron sobre los continentes colonizados y sobre sus poblaciones “unos conocimientos sistemáticos y crecientes [...] que fueron reforzados por el choque colonial y por el interés por todo lo extraño e inusual que explotaban las nuevas ciencias, como eran la etnología, la anatomía comparada, la filosofía y la historia [...]. [Y] que Europa mantuvo siempre una posición de fuerza, por no decir de dominio” (Said, 1990: 63) sobre dichos continentes y sus poblaciones indígenas autóctonas. En lo que al campo del arte se refiere, a ese dominio material e ideal ejercido por los países colonizadores hay que añadirle que, en ese mismo siglo XIX, el pensamiento occidental acuña las categorías de “salvaje”, “bárbaro” y “primitivo” y también una que aquí interesa particularmente: la de “gran artista”.

Si a partir del Renacimiento, en diferentes países de Europa occidental, empieza a diferenciarse entre artistas y artesanos, y entre los tipos de obras que producen, durante el Romanticismo empezará a concebirse al “gran artista” como a “un creador especie de alter deus sustraído a las normas comunes; la representación carismática del artista, [será] moneda corriente tanto entre los artistas como entre el público” (Moulin, 1992: 251). Esa concepción no se agotará con el Romanticismo sino que se actualizará constantemente de tal modo que, frente a la figura del “artista”, la del “gran artista” se seguirá recreando y llegará a afectar al valor estético y económico atribuido a las obras hasta tal punto que “a partir del siglo XIX [...] la determinación de la autoría [constituirá] la base de la valoración económica de las obras del arte occidental” (Chadwick, 1992: 15). Como consecuencia de esa distinción entre “artistas” y “grandes artistas”, estos últimos serán entendidos como “genios”, sus obras serán pensadas como únicas, permanentes e innovadoras, y su valor estético y económico será interpretado como fruto de la veracidad de

su autoría y de la genialidad de su creador. A medida que esa concepción del “gran artista” se legitima socio-culturalmente, empezamos a encontrar en la Historia del Arte referencias cada vez más numerosas y habitualmente mistificadas (Kris & Kurz, 1982) a sus biografías. El “gran artista” moderno será nombrado, ensalzado, y la persona a quien en vida se le concede ese estatus, se beneficiará de importantes privilegios sociales. Para Occidente el “gran artista” será, por definición, un genial varón occidental que crea obras visuales con fines puramente estéticos y utilizando lenguajes plásticos innovadores. En lo que concierne al arte occidental, ese credo sirvió para construir una figura arquetípica del “gran artista” moderno que excluía a las artistas (Nochlin, 1972); para distinguir entre las auténticas obras de arte, producto del “genio” de un “gran artista”, y las elaboradas por artistas a quienes dicho “genio” no se les reconoce; para ir reconstruyendo los criterios de “gusto estético” que los especialistas dicen utilizar en exclusiva a la hora de apreciar y valorar esas innovadoras obras de arte; y para que en cada país occidental se fuera configurando un campo del arte relativamente autónomo, con sus correspondientes especialistas e instituciones, y un mercado del arte que se irá progresivamente mundializando (Moulin 2003).

Así las cosas, de cara a los objetos con cualidades estéticas producidos en unas sociedades “primitivas” que a menudo carecían en sus lenguas vernáculas de las categorías de “arte”, “obra de arte” y “artista” (Maquet, 1986), el peso conjugado de la categoría de primitivo, del eurocentrismo de las categorías de “arte” y “obra de arte”, del eurocentrismo y androcentrismo de las categorías de “artista” y de “gran artista”, y de la distinción occidental entre arte y artesanía, y entre artistas y artesanos, condujo a los antropólogos a fijarse en los objetos producidos por los varones y a interpretarlos en función del rol que jugaban con ocasión de ritos y ceremonias. Para el saber antropológico, y salvo honrosas excepciones, en las sociedades “primitivas” las mujeres eran artesanas que producían objetos destinados a un uso doméstico y los varones eran artesanos, o



artesanos de lujo, que producían objetos que no habían sido concebidos con el único fin de ser contemplados, puesto que estaban destinados a un uso ritual o sunuario. Asumiendo una asentada creencia propia de la estética idealista según la cual lo que permite distinguir universalmente al “gran arte” de las artes aplicadas es tanto que el objeto haya sido creado con el único fin de ser contemplado, como su capacidad intrínseca de provocar emoción estética en quienes lo contemplan desinteresadamente, el saber antropológico fue colocando aquellos objetos indígenas que consideraba como dotados de cualidades estéticas en el ámbito de la cultura tradicional, y no en el campo del arte. A este tipo de interpretación que perduró hasta mediados de los sesenta del siglo xx (Price, 1993) y cuyo principal efecto fue el de excluir del campo del arte a creadores y creadoras indígenas, hay que añadir un factor que solo en apariencia es exclusivamente material. Los colonos que se asentaron en los territorios conquistados llevaron consigo nuevos materiales y herramientas que pasarán a formar parte de la cultura material de los grupos indígenas y que se distribuirán de forma sexuada entre sus miembros incidiendo en sus formas de expresión artística. El uso de esas nuevas herramientas y materiales requerirá que, de forma sexualmente diferenciada, mujeres y varones aprendan nuevas técnicas y desarrollen nuevos modelos de trabajo. En todos los continentes colonizados (Méndez, 1995), esa nueva realidad afec-

tará a sus formas de expresión artística tradicionales y hará posible la creación de nuevas obras. Esas nuevas obras, que podrían haber sido interpretadas como una renovación de estilos estéticos tradicionales, o como una manera de conjugar antiguas tradiciones, nuevos materiales, herramientas y conocimientos, o como la emergencia en dichas sociedades de un arte moderno y contemporáneo, serán habitualmente interpretadas como “falsas” o “inauténticas” por especialistas en antropología, que las entenderán como producto de la aculturación de las poblaciones autóctonas. Mientras que mediante esa interpretación dichos especialistas eliminan la posibilidad de inscribirlas entre aquellas que podrían engrosar la categoría de “cultura”, los especialistas en arte moderno y contemporáneo ni siquiera se fijan en ellas. Todo esto sucedió porque tanto antropólogos como especialistas en arte adoptaban y aplicaban acríticamente una tradición estética occidental que divide a los objetos en cuatro categorías: “arte”, “cultura”, “no-arte” y “no-cultura” (Clifford, 1995). En el seno de dicha tradición, “arte” designa las obras originales y singulares que interesan a los conocedores, los museos y los mercado del arte; “cultura”, a las producciones colectivas tradicionales, cultura material y artesanía, que interesan a los museos etnográficos; “no-arte”, a los artículos comerciales reproducidos en serie, y “no-cultura”, a las falsificaciones, invenciones y objetos propios de los museos tecnológicos. Aunque esas categorías solo parecen remitir a cómo el pensamiento occidental distingue clases de objetos para poder clasificarlos y ubicarlos en un determinado mercado o institución, su activación social requiere que se emitan, desde voces autorizadas para hacerlo, juicios de valor estéticos y extra-estéticos sobre los objetos y sobre las personas que los producen. Son esos juicios los que dan pie, no a una clasificación sin más, sino a una clasificación jerárquica. Durante el periodo colonial, las únicas voces autorizadas para emitirlos fueron las de los especialistas occidentales y su veredicto fue que ningún creador o creadora indígena podía considerarse como artistas, ni sus obras como obras de arte.

Si algo puede deducirse de lo hasta ahora expuesto es que, para el pensamiento occidental, las artes “son jerárquicas y funcionan mediante la autoridad de ciertos predecesores que dan la regla [mientras que] los imitadores siguen simplemente esa autoridad” (Schwimmer, 1995:16); que dicho pensamiento nunca ha reconocido como dadores de regla a ningún “primitivo”; y que como “en todas las actividades, nuestras sociedades siguen confiando “el rol de dar la regla al sexo masculino” (:17), dicho pensamiento nunca ha reconocido la existencia de ninguna “gran artista”. Llegados a este punto quizás alguien pueda pensar que, finalizada la colonización, dicho pensamiento se transformó haciendo posible la inclusión de artes y artistas indígenas en el arte moderno y contemporáneo. Sin embargo, para aquellos creadores indígenas que al filo de los sesenta del siglo XX pasaron de ser calificados como “primitivos” a serlo como “étnicos”, el fin del colonialismo no supuso su reconocimiento como artistas capaces de dar la regla en el arte. He aquí un ejemplo referido al arte latinoamericano del siglo XX que corrobora esta afirmación.

En 1994 el estadounidense Lucie-Smith publicó un libro sobre el arte latinoamericano del siglo XX. Este historiador del arte, de forma probablemente involuntaria, puesto que su punto de partida es crítico, construye una historia de dicho arte ideológicamente sesgada por el primitivismo, por el eurocentrismo y por el androcentrismo. En su libro señala, acertadamente, que el arte latinoamericano del siglo XX “fue menospreciado por los críticos europeos y norteamericanos. Se denigraba de él por considerarlo derivado e imitador del modernismo predominante en Europa occidental y Estados Unidos [...], [y] por considerarlo esencialmente híbrido” (Lucie-Smith 1994: 7). También indica, de forma igualmente acertada, que desde mediados de los setenta del siglo XX “no solo en Latinoamérica sino en el arte modernista tardío en general [...] los artistas ignoran las distinciones entre lo que se acostumbra llamar pintura y lo que se acostumbra llamar escultura e, igualmente, la distinción tradicional entre bellas

artes y artesanía” (:18-19), y que muchos han hecho un esfuerzo “por volver a las ideas y técnicas que están al menos rudimentariamente presentes en las culturas folk o tribales que continúan existiendo al lado de la urbana o sofisticada a la cual pertenecen los artistas modernos” (:19). De cara a los hombres y mujeres artistas indígenas, cronológicamente contemporáneos en relación con los artistas “modernos” occidentales y latinoamericanos, es esta última afirmación la que, una vez más, las y los excluye de la modernidad artística. A lo largo de más de doscientas páginas, el libro recoge los nombres de ciento cinco artistas varones y once artistas mujeres —entre los que no figura el de ningún indígena, puesto que, al parecer, al ser miembros de “culturas folk”, no pueden ser considerados como artistas “modernos”— mostrándonos algunas de sus obras y rastreando en ellas la influencia del indigenismo o de los movimientos artísticos occidentales.

Al igual que otros, este historiador del arte, al hacer caso omiso de que en el campo del arte persisten las visiones primitivistas sobre el Otro indígena, al no reflexionar sobre el eurocentrismo de las categorías de “arte”, “artista” y “obra de arte”, al no recordar que el campo del arte estuvo y está dominado por especialistas europeos y estadounidenses (Quemin, 2002) que siguen dando la regla en el arte, contribuye a difundir la creencia de que obras y artistas que provienen de países anteriormente colonizados ya gozan de reconocimiento en el hoy mundializado campo del arte. Pero ¿es esto cierto?

De la calificación de primitivismo a los lugares comunes del discurso posmoderno sobre el arte

Contrariamente a lo que suele creerse, un discurso no consiste solo en hablar de algo. La noción de discurso lleva implícita la de poder y, a través de los discursos, se “materializan y narrativizan categorías que crean

instituciones y usan los medios de comunicación que ilustran, soportan, confirman y naturalizan las ideas dominantes” (Errington, 1998: 4). Narrados como “anónimos” y “primitivos” durante la colonización, pensados después, o bien como “tradicionales” o bien como “aculturados”, los artistas indígenas de hoy en día, y de ambos sexos, ocupan en el campo del arte un lugar liminal. Si quisiéramos saber quiénes son los más menospreciados en él, tendríamos que responder que los que pertenecen a grupos étnicos que fueron primitivizados a lo largo de la colonización y las artistas occidentales. Es decir, todos “aquellos que no conforman [...] con la definición heredada, contestada pero dominante, de la obra de arte, todos aquellos que no son herederos culturales” (Moulin, 1992: 267) ya sea por razón de su sexo, de su pertenencia étnica o de su posición de clase. Y si además quisiéramos localizar las estrategias de poder (poder de seleccionar, clasificar, reconocer, exponer) usadas por numerosos especialistas occidentales en arte para legitimar su menosprecio, tendríamos que insistir en que son sus discursos los que “dan la regla”, los que siguen creando al creador o a la creadora, a la par que producen la obra como “tradicional”, “moderna”, “auténtica”, “primitiva” o “contemporánea”. Si a esto añadimos que las transformaciones que han hecho que el hoy internacionalizado campo del arte sea lo que es requieren “romper las fronteras que daban forma a los estudios tradicionales sobre el arte fronteras disciplinares [...], geográficas, fronteras que definían una jerarquía de valores” (Price, 1999: 81), y que en el mercado mundial del arte contemporáneo “la regulación se efectúa a través de conflictos entre los grandes actores culturales y económicos que nombran y teorizan los movimientos y controlan la oferta” (Moulin 2003: 44), para dar cuenta de las tensiones y conflictos que atraviesan el actual campo del arte hay que examinar los principales lugares comunes del discurso posmoderno sobre el arte y ahondar en los efectos que sobre él tiene su internacionalización.

Como todo campo social, el del arte es dinámico, cambiante, y está sometido a constantes reconfigu-

raciones ideales y materiales, siendo una de las más llamativas la provocada por el impacto que sobre él han tenido algunos de los lugares comunes del discurso posmoderno y, en especial, la idea según la cual el individuo actual “se desplaza constante y furtivamente en el escenario de la vida pública para manifestarse en sus múltiples y no siempre claras realidades y manifestar al mismo tiempo lo que considera lo más propio, lo último, el *ethos*, el *eidos* y el *pathos* frente al estructurante y compulsivo *logos* que acabó sujetando el lenguaje y la propia epistemología científico-analítica” (Azcona, 1996: 40). Ese lugar común concierne a la forma de entender al individuo y se articula con otros como los de “diferencia cultural”, “diferencia sexual”, “inautenticidad”, “hibridación”, “mestizaje”, siendo todos ellos muy exitosos en el campo del arte.

Probablemente sea Clifford el antropólogo estadounidense posmoderno que con más claridad ha expresado esos lugares comunes. Para él, hay que concebir la identidad colectiva como un proceso inventivo discontinuo, a menudo híbrido [...] Al intervenir en un mundo interconectado, uno es siempre en diversos grados ‘inauténtico’: atrapado entre culturas, implicado en otras” (Clifford 1995: 25-26). Si aplicamos esto a las obras plásticas y a artistas, la idea central consistiría en defender que obras y artistas, provengan del país que provengan, son productos (y sujetos) híbridos. Pero la noción de hibridación oculta la especificidad de determinadas culturas, obras y artistas al subsumir tanto las diferencias locales como la interacción entre lo local y lo global, cayendo así en una nueva forma de esencializar el arte y la cultura; y además enmascara los juegos de poder existentes en el arte contemporáneo y las luchas por redefinir, una vez más, qué es “arte” y quién es “artista”. Siguiendo a Clifford, otros antropólogos posmodernos (Marcus & Myers, 1995) entenderán el arte como un lugar en el que se desafían las fronteras políticas, económicas, étnicas y sexuales que rodean a las personas. Al desafiar dichas fronteras, los y las artistas serían capaces de construir nuevos valores sociales positivando la diferencia y encarnando una forma de

resistencia ante las categorías y los valores dominantes. En este planteamiento, cada artista aparece como una especie de mediador entre diferentes discursos epistemológicos, lenguajes estéticos, códigos visuales, siendo capaz de revelar la esencia de la condición del individuo posmoderno y del mundo en el que vive.

A pesar de que los lugares comunes del discurso posmoderno pueden resultar seductores, el problema es que hacen tabla rasa de los efectos materiales e ideológicos del colonialismo y del poscolonialismo y mystifican tanto al arte como a quienes lo producen (Méndez, 2003). Desde esos lugares comunes, se repite hasta la saciedad que gracias al flujo de ideas que circulan globalmente, gracias a la multiplicación de eventos artísticos internacionales en los que artistas de continentes antiguamente colonizados exhiben sus obras junto con las de artistas occidentales, el arte nos está conduciendo hacia un cosmopolitismo integrador que supera el viejo antagonismo entre colonizados y colonizadores. Aunque es cierto que “las interacciones transnacionales tienen profundo significado [...], es ingenuo creer que las desigualdades coloniales y las relaciones asimétricas entre países y continentes están de algún modo siendo disueltas a través del cosmopolitismo” (Thomas, 1999: 8). Y es en esa no disolución en la que se sitúa el núcleo duro del problema que hay que resolver, para que sea posible el mutuo reconocimiento entre artes y artistas occidentales y no occidentales. Desgraciadamente, para el discurso posmoderno, “los tropos aptos para la formulación [de la identidad de los pueblos indígenas] son aquellos que se formulan en el distante mundo del arte” (Marcus & Myers, 1995: 35). ¿Que por qué en el mundo del arte, y no en el de la política o en el de la economía? Porque al parecer en él no solo se encuentran “los juicios particulares sobre el valor cultural [...], sino los verdaderos esquemas mediante los que es evaluada la actividad cultural” (: 35). Esa forma de reesencializar el mundo del arte situando en él los esquemas verdaderos requiere del ardid de contraponer por un lado el mundo del arte actual (híbrido, crítico, y en el que la diferencia étnica,

sexual u otra se inscribe sin estridencias), y por otro el mundo de una política y una economía que, en especial en los países del denominado Tercer Mundo, siguen persiguiendo objetivos de modernización. Dado el ardid, podemos preguntarnos hasta qué punto el discurso posmoderno no está recogiendo el viejo credo de la modernidad artística occidental según el cual el arte y los artistas serían la vanguardia de la sociedad. Y podemos ir aún más lejos y preguntarnos hasta qué punto está contribuyendo este enfoque a transmitir un conjunto de discursos en los que la globalización se concibe “como una teoría innovadora de la cultura sobre un fondo de reorganización social y espacio-temporal [consistiendo la tarea de la antropología posmoderna] en esclarecer la reconfiguración de las identidades individuales o de las comunidades en el seno de un mundo transnacional, [...] [sin insistir] sobre los aspectos económicos de la producción, del comercio, del colonialismo y el imperialismo” (Assayag, 1998: 204). La excelente acogida que han tenido las nociones de falta de autenticidad, hibridación, zonas de contacto, transcultura o flujos culturales entre quienes actúan desde posiciones de poder en el hoy internacionalizado campo del arte debería conducirnos a sospechar de su capacidad heurística. Debería llevarnos a indagar sobre su aceptación e incidencia sobre artistas y obras no occidentales, sobre sus efectos sobre el mutuo reconocimiento. Y quizás sobre todo debería ayudarnos a plantear si esas nociones no nos están conduciendo “a perder de vista una doble cuestión: la de la estructuración de las sociedades y la de los regímenes de poder que están actuando” (: 214). Asumir los lugares comunes enunciados equivaldría a soslayar el análisis de lo que entiendo que son las encrucijadas poscoloniales en el arte contemporáneo, encrucijadas que desaparecen cuando se banalizan las características, efectos y dinámica de la globalización en el campo del arte.

Esa banalización es la piedra angular de la doctrina neoliberal, según la cual nos dirigiríamos inexorablemente hacia un mundo culturalmente homogéneo gobernado por la racionalización y por

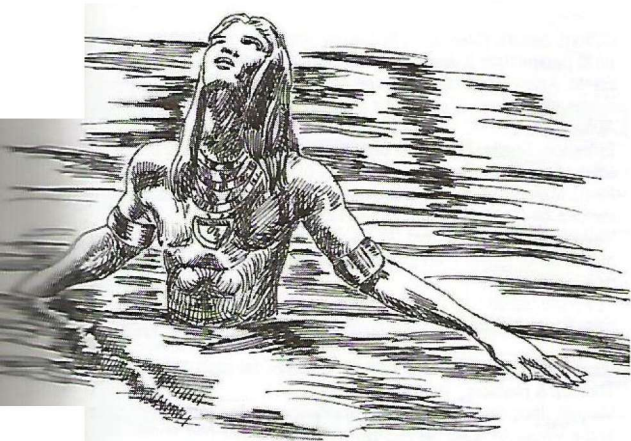
un imparable crecimiento económico. En ese mundo, la libre competencia entre individuos sería el único motor de la historia. En lo que al arte se refiere, ese credo ha llevado a asumir la idea según la cual el arte y nuestras formas de pensarlo y de narrarlo han llegado a su fin encontrándonos ahora, al parecer, frente al post-arte (Danto, 1999). Una de las consecuencias de esa metafórica muerte de la narrativa moderna sobre el arte, decretada por especialistas occidentales, afectará a numerosos artistas “étnicos” actuales y a la relación que mantienen tanto con las exigencias de autenticidad vigentes en sus contextos locales (léase voluntad de conservar las tradiciones estético- artísticas autóctonas, prevención ante las innovaciones en el terreno del arte, hostilidad ante la asunción de tendencias artísticas percibidas como occidentales, formas específicas de concebir la figura social del artista y su quehacer), como con el deseo de algunos de ellos y de ellas de inscribirse en los escenarios del arte internacional, no en calidad de artistas “étnicos/as” sino, al igual que los occidentales, en calidad de artistas sin etiqueta ajena a lo estético.

Encrucijadas poscoloniales: el arte contemporáneo en un mundo globalizado

Desde finales de los ochenta del siglo xx, sin duda como consecuencia del lugar común según el cual el mundo sería una “aldea global” por la que, nos dicen, todas y todos nos movemos con igual libertad, asistimos a nuevas iniciativas en lo que se refiere al arte que no es ni europeo ni estadounidense. Como el arte (tal y como Occidente lo ha definido) ya es un hecho social universal; como ya podemos hablar con propiedad de la existencia de artistas en todas las sociedades; como el mercado del arte ya es internacional, ha llegado la hora de incorporar a exposiciones no ya coloniales o universales, sino de arte, a artistas cuyos antepasados fueron calificados de “primitivos”. Así, desde finales

de los años ochenta asistimos en Occidente a la organización de exposiciones mundiales de arte que yuxtaponen artistas y obras². Es esa yuxtaposición la que contribuye a producir la ilusión de que vivimos en un mundo heterogéneo en el que todos y todas estamos realmente interconectados, y la que oblitera la estructuración de dichos mundos y los regímenes de poder que en ellos actúan. La emergencia de este tipo de acontecimientos artísticos “mundiales” no puede entenderse si no comprendemos que, desde la década de los setenta, empieza a cuestionarse la posición ocupada por los Estados Unidos y Europa en el arte contemporáneo, y si no prestamos atención a que a lo largo de las tres últimas décadas del siglo xx numerosos artistas occidentales intentaron alejarse no ya, como en su día hicieron los vanguardistas, de la definición clásica de las bellas artes, sino de las definiciones modernistas del arte a las que esta había dado lugar.

Alejarse de las definiciones modernistas del arte exige llegar a un acuerdo sobre si tal o cual objeto puede definirse o no como obra de arte, y de si tal o cual persona, productora de dicho objeto, puede ser socialmente considerada como artista. En este sentido, lo que actualmente se debate, al igual que se debatió en los años veinte del siglo xx, “no es tanto una definición consensuada de lo bello y del talento artístico como una definición consensuada del arte y de la identidad de artista” (Heinich, 1998: 74). En ese sentido, a lo que hoy en día asistimos es a una lucha por la imposición de nuevas categorías que doten de sentido y de legitimidad a lo que algunos están haciendo en arte. Una lucha en la que quienes dan la regla son, una vez más, los especialistas occidentales. Una lucha que se desarrolla en un campo del arte en el que existen cuatro círculos de reconocimiento claramente jerarquizados, pero invisibles para los no iniciados (Bowness, 1989). El primero de ellos está constituido por los artistas que, al alejarse de la definición modernista del arte, crean obras tan innovadoras que no pueden emerger como tales (ni ellos/as como artistas) si se les aplican las categorías modernas de arte y de artista. La aceptación social de



esas obras y artistas exige —como en su día exigió el arte de vanguardia— la superación de dichas categorías y también, aunque no se diga, su sustitución por otras. Mientras que esto sucede, el efecto práctico de la permanencia de las anteriores categorías de apreciación sería el inicial rechazo de esas obras y artistas por parte de un público heterogéneo que configuraría el cuarto círculo de reconocimiento, círculo que, hay que decirlo, es el menos importante, puesto que carece de competencias y de legitimidad para emitir juicios estéticos o artísticos normativos. “Aunque la vulgata kantiana cree en la universalidad en materia de juicio estético, sabemos que este exige conocimientos y competencias específicas, y tanto más cuando el arte en cuestión es más innovador o vanguardista, y por lo tanto, más susceptible de hacer caducas las categorías de apreciación generales” (Heinich, 1998: 77). El rechazo inicial hacia las nuevas obras y artistas sería por lo tanto “una eventualidad [...] que forma parte de la obra misma [...] [puesto que] el trabajo del artista reposa sobre la trasgresión de las fronteras cognitivas que definen lo que puede ser percibido o no como arte” (: 78). Por su parte, los actores sociales adscritos al segundo círculo —críticos y conservadores de museos— y al tercero —coleccionistas y marchantes de arte— ocupan el rol inverso al de los artistas y “su tarea consiste en integrar en el campo del arte lo que ha sido concebido (por los/as artistas) para transgredir fronteras, ampliando las fronteras del

ámbito artístico a objetos o actos que tradicionalmente no eran relevantes” (: 79).

Para seguir avanzando en el análisis debemos ser conscientes de que la realidad con la que, si desea hacerse un hueco en el campo del arte, deberá enfrentarse un artista colombiano de clase media o alta, egresado en Bellas Artes y que vive en Bogotá, no es equiparable ni a la de una artista que reúna esos mismos requisitos, ni a la de un o una artista “étnico” que viva y trabaje en su comunidad de origen. Y no lo es porque la inscripción de cada uno de ellos en el campo local del arte, primera y necesaria etapa para acceder a mayores niveles de prestigio y reconocimiento, estará condicionada por su sexo/género, su posición de clase y su pertenencia étnica; y también porque los países antiguamente colonizados poseen campos locales del arte que son percibidos como periféricos por quienes dan la regla en el arte, y a veces, por artistas, críticos o galeristas locales que desean alcanzar proyección internacional. Lo que pretendo indicar con esto es que, nos guste o no cualquier campo local del arte, se ubique en el continente en el que se ubique, puede ser eurocéntrico y androcéntrico. Y son esos sesgos políticos e ideológicos los que debemos combatir si deseamos que las difundidas y transnacionalmente asumidas ideas occidentales según las cuales el arte es universal; el sexo, la clase o la etnicidad del artista productor de una obra es irrelevante para su reconocimiento como “gran artista”; y las auténticas obras de arte acaban por ser reconocidas como tales; se conviertan en algo real y dejen de ser un lugar común.

Conclusión

Cualquier persona interesada por comprender cómo funciona el campo del arte debería saber que la libertad creativa del artista y el destino final de sus obras está condicionado por cuestiones estéticas y extraestéticas, y que la incantación ritual tan políticamente correcta de que en dicho campo, como en otros, los

valores occidentales no son únicos ni universalmente válidos no ha tenido el efecto mágico de acabar con las jerarquías. La postura de Danto según la cual en la actualidad “la Historia del Arte no tiene una dirección para tomar [porque] en nuestra narrativa, al principio solo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte [...] y, finalmente, se volvió claro que no hay constreñimientos filosóficos o estilísticos” (Danto, 1999: 68), subsume ideológicamente las problemáticas expuestas. So pretexto de la heterogeneidad de obras y artistas, so pretexto de que hoy no se pueden localizar movimientos o tendencias en el arte que agrupen a artistas con un mismo credo estilístico/estético expresado bajo forma de manifiesto, no deja de proclamarse que el relato sobre el arte ha finalizado. Sin embargo, en la práctica, a pesar de la heterogeneidad de formas de expresión artística, a pesar de la proliferación de nuevas obras y de nuevos artistas, de exposiciones mundiales o de ferias de arte internacionales en las que participan artistas de todos los continentes, el relato sigue escribiéndose desde Occidente. Cien años después de que llegara al puerto de Nueva York la obra de Brancusi *Oiseau dans l'espace*, las preguntas que se oyeron a lo largo del proceso siguen siendo de actualidad: ¿quién es artistas? ¿qué es una obra de arte? ¿con qué intencionalidad ha de crearse una obra para poder considerarla como 'de arte. A todas estas preguntas hay que añadir al menos dos más: ¿cómo lograr el mutuo reconocimiento entre artes y artistas occidentales y no occidentales? ¿Cómo conseguir que el relato no se siga escribiendo, en exclusiva, desde quienes siguen ostentando el poder de dictar la regla en el arte?

Bibliografía

- Assayag, Jackie, “La culture comme fait social global? Anthropologie et (post)modernité”, *L'Homme*, 1998, nº148, pp. 201-224.
- Azcona, Jesús, *Teoría y práctica en antropología social*, Bilbao, UPV/EHU, 1996.
- Bourdieu, Pierre, “La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche*, en: *Sciences Sociales*, 1977, nº 13, pp.3-43.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc, *Las argucias de la razón imperialista*, Barcelona, Paidós/Asterisco, 2001.
- Bowness, Alan, *The Conditions of Success. How the Modern Artists rises to Fame*, London, Thames & Hudson, 1989.
- Chadwick, Whitney, *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.

- Clifford, James, *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Danto, Arthur, *Después del fin de arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Edelman, Bernard, *L'adieu aux arts. 1926: L'affaire Brancusi*, Paris, Aubier, 2001.
- Errington, Shelly, *The death of authentic primitive art and the other tales of progress*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Ferro, Marc, *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances XIII-XX siècle*, Paris, Seuil, 1994.
- Heinich, Nathalie, “‘C’ est un oiseau!’. Brancusi vs Etats Unis, ou quand la loi définit l'art”, *Droit et Société*, 1996, nº 34, pp. 649-672.
- *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- Kris, Ernst & Kurz, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Lucie-Smith, Edward, *Arte latinoamericano del siglo xx*, Londres, Thames & Hudson, 1994.
- Maquet, Jacques, *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Art*, Yale University Press, 1986.
- Marcus, George & Myers, Fred, *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, 1995.
- Méndez, Lourdes, *Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis, 1995.
- *La antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*, Madrid, CIS/Siglo XXI, 2003.
- Moulin, Raymonde, *L'Artiste, L'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003.
- Nochlin, Linda, “Why have there been no great women artist?”, en: *Art and sexual politics*, Hess & Baker, 1972, pp. 1-43.
- Price, Sally, *Arte Primitivo en Tierra Civilizada*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- “Raconter l'art”, en: *L'art c'est l'art, Musée d'Ethnographie*, Neuchâtel, Gonseth, M. O. & Hainard, J. & Kaehr, R. (eds), 1999, pp. 77-92.
- Quemin, Alain, *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes: J. Chambon/Arprice, 2002.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1990.
- Sánchez Montañés, Emma, *Arte indígena sudamericano*, Madrid, Alambra, 1986.
- Schwimmer, Eric, “Prefacio”, en: *Antropología de la producción artística*, Méndez, L. Madrid, Síntesis, 1995, pp. 11-22.
- Thomas, Nicholas, *Possessions. Indigenous Art/Colonial Culture*, London, Thames & Hudson, 1999.
- Todorov, Tzevan, *La Conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1982.

Notas

- *Texto de la ponencia presentada el 13 de octubre de 2005 en el marco del Programa Vigías de Paz. (UNAL, Bogotá)
- 1 Para Aristóteles, los lugares comunes son nociones con las que se argumenta pero sobre las cuales no se argumenta, es decir, son presupuestos de la discusión que permanecen indiscutidos y que al circular a través de coloquios universitarios, publicaciones especializadas o foros artísticos obtienen legitimidad y se difunden por las 'capitales culturales' imponiéndose bajo forma de un imperialismo cultural “que reposa sobre el poder de universalizar los particularismos vinculados a una tradición histórica singular haciendo que resulten irreconocibles como tales particularismos (...) (e imponiéndose) al conjunto del planeta bajo formas en apariencia deshistorizadas” Bourdieu,
- 2 Pierre & Wacquant, Loïc, *Las argucias de la razón imperialista*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 8.
- 3 En Europa la exposición *Magiciens de la Terre* (París, 1989) fue un buen ejemplo de esta estrategia, y también de la ideología primitivista que había orientado la selección de obras y artistas no occidentales. Ver en las referencias bibliográficas Méndez, Lourdes (1995): pp. 238-242.

Ilustraciones: Luis Felipe Panadero Muñoz, estudiante de la facultad de artes, Universidad de Antioquia