

## PRESENTACIÓ

*Eliseu Carbonell*  
*Alberto López Bargados*

L'antropologia de l'art té un problema. O millor encara, l'antropologia de l'art és un problema. No ens referim aquí a cap tipus d'amenaça velada que plani sobre l'horitzó dels especialistes en aquesta àrea, ni que la seva presència en els curricula acadèmics constitueixi una mena d'ofensa intolerable, posem per cas, pels especialistes en parentiu, economia informal o ritualística. En realitat, el problema del que anomenem "antropologia de l'art" rau en el seu mateix objecte. Com assenyalava Brian Moeran (1997), les investigacions que s'han emmarcat en general sota l'apel·latiu "antropologia de l'art" durant els anys noranta s'han vist constrenyides pels problemes de definició de l'objecte. La situació no sembla pas haver variat. De fet, el monogràfic que la revista *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia* aquí presenta il·lustra en si mateix les dificultats de definició del camp, la complexitat que presideix qualsevol esforç per circumscriure l'àrea que abasten els estudis situats sota la rúbrica de l'antropologia de l'art. Això és probablement signe d'una crisi. Tanmateix, no sembla pas que aquesta crisi paralitzi sinó més aviat tot el contrari. D'alguna manera, en l'antropologia de l'art s'esdevé una cosa semblant al que succeeix en el propi camp de l'art: en el precís moment en que la noció mateixa d'"objecte artístic" s'ha dissolt definitivament, assetjada per totes bandes per performers, graffiters, body-artists, land-artists i d'altres protagonistes de la creació contemporània, el nombre d'institucions consagrades als fets artístics creix exponencialment, malgrat que ningú gosi oferir una definició precisa del tipus d'activitats que s'esdevenen en aquests nous temples. Podriem dir, simplement, que l'escena actual dels estudis antropològics sobre l'art reflexa una indefinició que, en part, és provocada per la ductilitat del seu propi objecte.

Probablement, cap altre antropòleg ha tractat de fer front a aquesta crisi de definició en els darrers anys com Alfred Gell (1998), (1999), l'obra del qual està present, de manera directa o indirecta, en bona part dels articles que componen aquest monogràfic.

Per a Gell, autor de dos treballs extremadament influents –el segon d'ells pòstum-sobre la matèria, la única alternativa possible per a la fonamentació teòrica del projecte d'una “atropologia de l'art” era associar el conjunt d'aquests estudis a algun dels grans apartats teòrics el·laborats per la disciplina al llarg del seu gairebé segle i mig d'existència. A l'emfasitzar la dimensió més relacional dels objectes artístics i inscriure llur incidència en el marc d'una teoria de l'acció social, Gell trobà en la teoria del do de Marcel Mauss un lloc on aferrar-se per tal de revisar l'estatut ontològic que Occident confereix a l'objecte. Amb aquesta revisitació dels processos de personificació i cosificació aplicada al camp dels objectes artístics, Gell va obrir noves perspectives que han estimulat un gran nombre d'investigacions –una mostra de les quals poden veure's en aquest monogràfic–, però no va estalviar-se un cert nombre de crítiques que, en síntesi, li retreien la inconsistència d'un enfoc no semiològic dels fets artístics i la renúncia a delimitar un camp d'estudi propi per als objectes artístics en benefici d'una categoria superior –i per tant més general i confusa–, això és, la dels objectes tout court<sup>1</sup>.

Com deiem, els autors que formen part d'aquest monogràfic s'embranquen en aquests i altres debats, i donen d'alguna manera la raó a Gell quan anunciava una nova versió d'aquella “ciència dels objectes” de la semiologia francesa de la dècada de 1970 (Barthes, Baudrillard, etc.), ciència que confereix igualment atenció als estimulants estudis sobre “cultura material” sorgits en els darrers anys a Gran Bretanya, sota l'ègida del treball fundacional d'Appadurai (1998)<sup>2</sup>. Tanmateix, cal destacar que l'aposta per la clausura de la categoria “art” no és, ni de lluny, objecte d'unanimitat en el si de la comunitat antropològica, i que hi ha nombrosos investigadors que fa temps que tracten de bastir ponts entre el camp de l'art, dominat pels llenguatges estètics, i l'acadèmica antropològica, tradicionalment reàcia al que judica com un lèxic emic que cal deconstruir. Alguns dels investigadors que participen en aquest monogràfic semblen decantar-se per aquesta alternativa teòrica, i això ens obliga a analitzar la delicada qüestió de què és el què els antropòlegs volen dir quan es refereixen a l'“art”.

En aquest punt, la intervenció que obre el monogràfic, el·laborada per Sally Price, resulta ben aclaridora. Price és autora d'Art primitiu en terra civilitzada<sup>3</sup>, un llibre d'enorme influència que va tenir la virtut de posar de manifest els esterotips que fins fa poc afectaven la representació dominant que a l'anomenat “Occident” ens fem de les arts plàstiques d'aquelles societats de petita escala que solien ser la matèria privilegiada de

---

1 Una valoració crítica de la influència d'Alfred Gell en els estudis d'antropologia de l'art pot trobar-se a Pinney i Thomas (2001).

2 Els més conspicus representants dels nous estudis sobre cultura material són Daniel Miller i els altres membres de l'equip del *Journal of material culture*, tals com Michael Rowlands, Christopher Pinney, Christopher Tilley o Barbara Bender, entre d'altres.

3 Price (2002). L'edició original és de 1989.

l'escrutini antropològic. Si ho comparem amb aquell estat de la qüestió sobre els estudis antropològics d'art que en el seu moment va constituir *Art primitiu...*, el diagnòstic de l'autora ens inclina, a l'inici del segle XXI, vers un cert optimisme. Ens trobem en un moment en que, per dir-ho així, s'han llevat els vels, procés en el que sens dubte el llibre de Price ha exercit una influència considerable. L'antropologia actual ha renunciat definitivament a les modalitats un pèl encarcerades del present etnogràfic, i els treballs que es decanten per l'anàlisi de les produccions artístiques estan ara atents a les dinàmiques globals, als circuits internacionals en els que s'integra la producció artística, així com a les transformacions que la representació de l'objecte presenta a cada pas. Per Price, front a les anàlisis purament taxonòmiques de les col·leccions museístiques basades en una funcionalitat abstracta, escindida a efectes d'anàlisi de la intenció estètica que acompanya sovint els objectes, l'antropologia contemporània de l'art es compromet, en canvi, en les controvèrsies sobre la propietat cultural, i els antropòlegs són ara cridats a participar, sovint com a experts, en tota mena de "guerres culturals" que afloren en institucions com els museus o els centres d'art. En el desplaçament progressiu cap a les polítiques d'identitat que sembla realitzar bona part de l'art contemporani, els artistes esdevenen aprenents d'etnògraf mentre que periòdicament els professionals són invocats per sancionar els assaigs estètics dels seus èmuls<sup>4</sup>. El panorama, certament, ha canviat, i l'article que Lourdes Méndez ens proposa per a aquest monogràfic és, creiem, una molt bona mostra dels canvis pels que avança una part de l'antropologia interessada en el fenomen artístic.

En primer lloc, Méndez renuncia a tota perspectiva ingènua sobre la condició mediàmica de l'art, és a dir, sobre la capacitat que l'objecte artístic té per instituir-se en representació d'un ordre (social, cultural, ètnic, etc.) aliè a l'objecte mateix. L'objecte artístic posseeix per definició aquesta capacitat, però Méndez no es deixa enganyar: la funció representativa està profundament condicionada per variables tals com la procedència, el sexe o la formació de l'artista, i aquesta mateixa funció representativa que l'objecte arrossega (aquesta agència en paraules de Gell) pot suposar una pesada càrrega per al seu creador, cansat d'erigir-se en portaveu d'un col·lectiu del qual a vegades no està massa segur de formar-ne part. Així, doncs, el desigual ordre de forces que evidentment impera en els "móns de l'art" (en l'afortunada expressió d'Howard Becker), en especial quan, com succeeix en el text de Méndez, posem l'atenció en les produccions d'artistes africans contemporanis, imposa, més o menys veladament, la representació que s'otorga a cascascú.

En les paraules de Gerardo Mosquera que Price fa seves, encara existeixen "cultures comissàries" i "cultures comissariades", i Méndez té raó quan il·lustra la paradoxa a la

---

4 Vid. Foster (2001).

que es troben sotmesos bona part dels artistes africans que tracten de fer-se un forat en els circuits internacionals, el doble judici que s'aplica a les seves obres. D'una banda, es veuen sotmesos a una "temporalitat normativa" d'arrel estètica, calcada dels patrons de valoració que afecten als altres artistes del circuit (i aquí podem fer un recompte inacabable de tals criteris: originalitat, novetat, potencial de transgressió, etc.), i que exigeix de les seves obres "una congruència amb el present que implícitament reposa sobre la valorització de la ruptura amb el passat" (Méndez, *infra*). Tanmateix, d'altra banda, es constata que sovint la via més còmoda que aquests artistes tenen per fer-se visibles en un món tant competitiu és acceptar la seva condició de portaveus d'una etnicitat i/o nacionalitat més o menys exotitzada, cosa que òbviament constitueix un criteri extra-estètic. Així, entre les legítimes aspiracions a ser jutjats en termes exclusivament estètics i la condició d'exemple que se'ls atribueix en un context artístic dominat per relacions postcoloniales sobreviuen els artistes, i els antropòlegs que fan d'ells, qui sap si malgrat ells, testimonis d'una altra cosa.

En una mostra de la diversitat temàtica que engloba aquesta renovada ciència dels objectes inspirada per Gell, el treball de Nicholas Saunders fa front a la condició testimonial dels objectes des d'una perspectiva radicalment distinta. En l'article de Saunders, centrat en els artefactes produïts a partir de les desferres generades pels camps de batalla de la Primera Guerra Mundial, l'anomenat "art de trinxeres", les qualitats estètiques d'aquests objectes passen inevitablement a un segon pla a favor de l'anàlisi de la seva "vida social", és a dir, de les peripècies que els objectes travessen, el canvi de registre a que són sotmesos. Degut a la notable capacitat que aquests objectes-souvenirs tenen per contenir les emocions i significats que els seus creadors o propietaris els atribueixen, l'evolució que experimenten constitueix, com assenyala encertadament Saunders, un enjeu de mémoire de la guerra, així com de les persones que hi van participar, víctimes a les que aquests objectes sovint estàn indissolublement units.

És en aquest sentit que la descripció més o menys densa de la interacció que l'objecte manté en el seu emplaçament quotidià amb els seus «usuaris» és tant important com la valoració de les distintes etapes per les que passa aquest objecte. Saunders ens recorda que durant la Gran Guerra, l'art de trinxeres es va utilitzar com a propaganda per a donar ànims a una societat civil que suportava llastimosament la càrrega del conflicte. Tanmateix, un cop assolit l'armistici el dia 11 de novembre de 1918, l'enorme poder simbòlic i afectiu d'aquells objectes constituïa un recordatori incòmode de les penúries passades. Això explica que els objectes que pertanyien a aquesta categoria d'art de trinxeres desapareixessin de l'escena pública i fossin reclosos en el domini domèstic, íntim, de les famílies que els posseïen, per convertir-se finalment en emblemes d'una memòria en la

que les víctimes introbables de la guerra escenificaven, de vegades diàriament, mitjançant l'acte de d'espolsar i brunyir l'objecte, llur pròpia relació amb el conflicte i els avatars que van afectar els seus éssers més estimats. Això s'explica perquè aquests objectes, situats de tota manera en una cruïlla artística marcada pel reciclatge de les desferres de guerra que feu d'ells els precursors d'alguns gestos vanguardistes, es relacionaven amb els seus propietaris d'una manera que superava en escreix la mera contemplació estètica, erigint-se en veritables despositaris d'experiències humanes, objectes carregats de múltiples agències. Així, com a vehicles de significats densos, Saunders deixa per al futur la interessant qüestió que revela en els darrers paràgrafs de la seva intervenció, això és, la constatació de que bona part de l'anomenat "art de trinxeres" fou produït, no durant el conflicte mateix pels soldats que lluitaven al front, sinó ens els anys immediatament posteriors, i per civils que pogueren ser certament víctimes de la guerra, però que van aprofitar la proximitat amb el camp de batalla per recollir rastres materials del conflicte i alimentar un mercat desitjós de memorabilia. En aquest escenari obert per Saunders, les condicions d'apropiació o d'accés a tals objectes són una dimensió d'anàlisi extremadament fèrtil.

La següent intervenció, obra d'en Joan Bestard, reprèn la problemàtica de la representació en l'art des d'una perspectiva clàssica de l'antropologia. La qüestió aquí ja no és problematitzar les representacions, ja sigui perquè aquestes es construeixin des d'un espai de conflicte i negociació (Méndez), ja sigui perquè calgui reconsiderar la condició mateixa del que es representa (Saunders). En aquest cas, les obres plàstiques, pintures i fotografies que il·lustren la concepció de la gestació en distintes èpoques i societats, es presenten sota una aparença didàctica i assertiva: com a formes d'accedir privilegiadament a una informació cultural que d'altra manera ens resultaria, probablement, inaccessible. Per a Bestard, les imatges que acompanyen el seu article són, en aquest sentit, instruments, vies obertes per a l'exploració de l'Altre on l'accent no rau en les condicions de la seva producció, sobre el qui i el per què de la representació, sinó sobre les qüestions expressives. Si La Visió de Santa Hildegarda que apareix al Liber Scivias o la pintura en raigs X característica d'alguns grups aborígens australians constitueixen alternatives heurístiques útils als mètodes clàssics d'indagació de l'antropologia és perquè d'una manera o altra aquestes imatges ens permeten accedir a una informació que no és possible representar d'altra manera. La singularitat dels missatges expressats a través del llenguatge plàstic, la possibilitat de que una màscara Inuit ens il·lustri sobre l'univers de l'animisme o una fotografia digital a través del microscopi ho faci sobre les idees modernes relatives a la procreació ens porta a reflexionar sobre les condicions en que s'edifica aquesta exemplaritat, i a recordar les paraules que en certa ocasió va escriure Georges Dévereux (1971: 204), quan assenyalava que, front a les materies que són objecte de tabú en una societat donada, l'art és "mitjà d'expressar

l'inexpressable". Val a dir que aquestes imatges instrumentals serveixen a Bestard per reflexionar sobre les concepcions naturalistes, analògiques, totemistes i animistes de la procreació, sobre el paper que aquestes cosmologies reserven a la intentio (en el que sembla ser una referència a l'agència gelliana) i així mateix sobre el paper que s'otorga als espectadors en el procés de desxiframent d'aquestes imatges. En definitiva, una proposta sobre com l'art ens desvela dimensions insospitades que obren fructíferes perspectives comparatives.

Les posicions que sostenen els articles d'en Roger Sansi i l'Octavi Rofés, s'emmarquen grosso modo en el terreny acotat per Gell. Sansi es mostra convençut de la pertinença de l'anàlisi antropològic per a la creació contemporània, i per tant participa en aquesta mena de gènere borrós en el que semblen convergir certes investigacions etnogràfiques i intervencions artístiques, en aquest cas les protagonitzades per l'artista Jaume Xifra. Però l'article de Sansi no només ens proporciona un interessant exemple del tipus de col·laboració que pot establir-se entre l'antropologia i els móns de l'art. Inclou, també, un esforç teòric per traçar la genealogia d'aquestes col·laboracions al llarg del segle XX, una declaració d'intencions que en definitiva es converteix, com no podia ser d'altra manera, en un sentit homenatge a l'obra de Marcel Mauss i al microcosmos parisenc que il·luminà el surrealisme, artístic i etnogràfic. I per damunt de tot, mitjançant un recurs a la noció gelliana d'agència i a l'atzar objectiu dels surrealistes, s'articulen les bases d'un programa comú per a l'etnografia i la creació artística basada en la dimensió relacional, és a dir, en la constatació de que la creació artística i la investigació etnogràfica comparteixen el fet de que ambdues són resultat del conjunt de relacions que vehiculen: l'obra d'art, entre el creador i els seus potencials espectadors; l'etnografia, entre l'investigador i els seus informants. En el regne confús que s'inaugura amb un art contemporani compromès, com diria Hal Foster (2001), en atribuir-se —parcialment almenys— ser portaveu de l'Altre, Sansi és obviament conscient de les diferències que marquen una i altra activitat: mentre l'etnografia persegueix una densitat de significats que normalment només pot ser fruit de la freqüentació, la creació artística preté una exemplaritat que commou i és immediata. Tanmateix, més enllà de les diferències, és temptador pensar, com fa el propi autor, que la possibilitat de renovar una vegada més aquest encontre entre la creació i l'etnografia, tot acomplint l'atzar objectiu del surrealisme, sigui una promesa difícil de resistir. Com en altres casos, la col·laboració entre l'etnògraf i l'artista se'ns mostra, com a mínim, suggeridora.

La proposta que presenta l'Octavi Rofés és també deutora de les categoritzacions plantejades per Gell. En concret, a partir del concepte d'objecte distribuït del malaguanyat Alfred Gell, amb el que l'antropòleg britànic pretenia visitar les controvèrsies clàssiques sobre l'estil. Rofés desplega una poderosa reflexió en la que s'invoquen artistes

com Turner, Claude Gellée, Duchamp o Antoni Muntadas, reflexió que parteix de la clàssica visió d'una única consciència creadora que aporta coherència als objectes que d'una forma o altra són manifestació uniforme de la seva agència per postular precisament el contrari de la tesi gelliana, això és, que de la mateixa manera que els objectes produïts per un artista semblen tenir una coherència interna que és el fruit de la consciència del qui els ha creat, podem imaginar una relació contrària, és a dir, un objecte (o grup d'objectes) únic que sigui fruit d'una consciència discontinua. Es dedueix, doncs, que ens trobem davant d'una nova i suggestiva aportació a la problemàtica de l'autoria, i si el propi Rofés porta a col·lació la "il·lusió biogràfica" bourdieuana, podem recordar preocupacions similars, sense anar més lluny, en l'obra de Michel Foucault (1990).

D'alguna manera, Rofés practica un desvelament de la noció d'autor al posar de manifest la seva condició d'il·lusió coherent, destinada a generar una unitat immanent sobre el conjunt dispar d'objectes, la producció d'un creador en qüestió. Ara bé, aquest esforç hermenèutic pot ser, segons les seves pròpies paraules, invertit, per donar pas a modalitats noves de pensar l'autoria, on els objectes puguin ser concebuts com a nòduls en els que s'entrecruzen voluntats expressives diverses, cruïlles de les intencions de "persones" distintes, forma d'autoria que evidentment desafia definitivament tota il·lusió biogràfica convencional. En aquest sentit, el text de Rofés ens convida a una aventura interpretativa que es desprèn de l'anterior: si els objectes poden incorporar agències diverses, la seva capacitat mediadora no s'aturarà a les fronteres de l'ètnia o la cultura a la qual pertany un dels agents implicats, sinó que presentarà de forma decidida una condició híbrida, capaç d'erigir-se en instrument d'una mediació transcultural i transtemporal que deixi de banda les clàssiques fronteres culturals preservades amb zel per l'antropologia i la història de l'art. Interessant incursió que il·lumina a la seva manera el vell enigma que Marx (1975) va haver d'afrontar, al constatar l'emoció que provocava l'art grec en els homes del seu temps, un art que teòricament només podia apel·lar a aquells qui participaven del mateix mode de producció que els seus creadors.

Clou el monogràfic un article de Shawn Volesky sobre les expressions artístiques entre els Baule de Costa d'Ivori. En ell, l'autor recupera les temàtiques clàssiques de l'antropologia de l'art: l'objecte com a representació d'un ordre ideacional que li és aliè, en aquest cas el complex univers simbòlic dels Baule, grup ètnic que va adquirir un rang dominant a Costa d'Ivori gràcies al tracte privilegiat que els va dispensar el govern de Félix Houphouët-Boigny, Baule ell mateix. En les pàgines de l'article, Volesky passa revista a algunes de les produccions més celebrades de la societat Baule (en particular les bo nun amuin, o màscares masculines, així com les ayse usu, o escultures que representen els esperits del mateix nom, una mena d'esperits menors del bosc), així com les

cerimònies en les que prenen part, per tal de manifestar la voluntat expressiva que dóna vida a unes obres que durant molt de temps foren mensypreades pels occidentals, i que ténen una capacitat per vehicular les identitats que és, una vegada més, notable.

Aquest dossier monogràfic ve acompanyat per les intervencions de tres artistes: María Ruido, Perejaume i Pep Dardanyà. Tot servint d'exemple per a aquelles estratègies d'apropament entre el món acadèmic i els móns de l'art a les que ens hem referit suara, després de les aportacions dels antropòlegs trobareu les interevencions de tres artistes als que hem volgut convocar per tal que, cadascú a la seva manera, pensin sobre la relació existent entre el seu propi treball i l'antropologia. Si ens queixem de la torre de vori en que de vegades sembla estar instal·lada l'antropologia acadèmica, serà bo que tractem d'establir ponts de contacte amb qui en definitiva –i diversos articles del dossier ho demostren– són els nostres informants i col·laboradors privilegiats. María Ruido, Perejaume i Pep Dardanyà realitzen una aportació molt valuosa que serveix de contrapunt a les controvèrsies disciplinars alhora que obren nous interrogants.

Per acabar volem donar les gràcies als autors, antropòlegs i artistes, que han acceptat la nostra invitació a participar en aquest monogràfic de Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia. També volem agrair a Eulàlia Torra la traducció dels textos de Price i Saunders.

### Referències citades

- APPADURAI, A. (ed.) (1988) *The social life of things*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DÉVEREUX, G. (1971) "Art and mythology: a general theory", in Jopling, C. F. (ed.) *Art and aesthetics in primitive societies*, Nueva York: E. P. Dutton & Co, pp. 193-224.
- FOSTER, H. (2001) "El artista como etnógrafo", in Foster, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Barcelona: Akal, pp. 175-207.
- FOUCAULT, M. (1990) *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- GELL, A. (1998) *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford: Clarendon Press.
- GELL, A. (1999) *The art of anthropology. Essays and diagrams*, Londres: Athlone Press.
- MARX, K. y ENGELS, F. (1975) *Cuestiones de Arte y Literatura*, Barcelona: Península.
- MOERAN, B. (1997) *Folk art potters of Japan. Beyond an anthropology of aesthetics*. Richmond: Curzon.
- PINNEY C. y THOMAS, N. (eds.) (2001) *Beyond aesthetics. Art and the technologies of enchantment*, Oxford: Berg.
- PRICE, S. (2002) *Arte primitivo en tierra civilizada*, México: Siglo XXI.