

OBJECTES DISTRIBUÏTS I CONSCIÈNCIA DISCONTINUA: L'OBRA D'ART COM A MEDIACIÓ TRANSTEMPORAL I TRANSCULTURAL

Octavi Rofes¹

Les últimes pàgines d'*Art and Agency*, l'estimulant i controvertit² llibre pòstum d'Alfred Gell (1998), poden llegir-se com un gran final de “comèdia antropològica”, el gènere on l'autor considerava que les seves obres s'haurien d'inscriure³. En poc més de trenta pàgines es succeeixen, a ritme trepidant, la ceba del *Peer Gynt* d'Ibsen, els *malangan* de Nova Irlanda, els *kitoum* del *kula* trobriandés, el conjunt de l'obra artística de Marcel Duchamp, el model de consciència temporal de Husserl, la metafísica dels indis Dakota citada per Durkheim i associada, de la mà de Lévi-Strauss, a la de Bergson, i les cases de reunió maorís. L'evocació del surrealisme en aquestes pàgines sorprenents no es produeix només per l'interès i el coneixement que demostra Gell en relació a l'obra de Duchamp, sinó també per la continua *license to shock* que es pren amb el lector, la mateixa llicència que James Clifford (1981: 52) veia com un tret distintiu compartit pel surrealisme i l'etnografia.

El conjunt xocant de referències que ténen cabuda a les conclusions d'*Art and Agency* serveixen perquè la teoria antropològica de l'art, que Gell veia més a prop d'una teoria cognitiva que no de l'estètica o de la semiòtica, es trobi amb l'antropologia del temps, tema que havia centrat el seu treball teòric anterior a l'interès per l'estudi de l'art (Gell 1992). La trobada entre dos moments de la biografia intel·lectual de Gell al final del llibre dóna lloc a una nova formulació de la definició de l'art que fins llavors havia estat defensant. Si a l'inici del llibre els trets distintius dels objectes artístics eren:

1 Eina, Escola de Disseny i Art (centre vinculat a l'UAB), Barcelona

2 Veure, per exemple, Layton (2003), i el recull d'homenatge a Gell editat per Pinney i Thomas (2001).

3 Sobre la relació del to de comèdia dels escrits de Gell, és interessant veure l'esbós d'introducció per a l'edició dels seus assaigs que va quedar inacabat a la mort de Gell i que es reproduïx com a nota en el preàmbul d'Eric Hirsch (Gell 1999, XI-XIII).

ser vistos com a indicis i/o instruments d'intencions que estableixen xarxes de relacions socials nombroses i complexes (Gell 1998: 15), ser objectes “difícils de fer, difícils de “pensar”, difícils de transaccionar” (23) i, per tant, fascinants i captivadors fins al punt de fer-se dipositaris d'atribucions pròpies dels humans (18); a les conclusions s'hi afegeix una nova qualitat: la d'objecte transtemporal, un lloc on la intenció es deté i assumeix una forma visible (250). Així, per exemple, el conjunt de les obres realitzades al llarg del trajecte creatiu d'un artista, l'*oeuvre*, pot ser analitzada com un únic objecte distribuït al llarg del temps i com l'externalització del procés cognitiu, la “consciència”, la *durée* interna de la subjectivitat, que queda congelada i recollida en una sèrie de moments encapsulats dels quals les obres en són les traces objectives.

Per Gell hi hauria un “isomorfisme estructural entre alguna cosa “interna” (ment o consciència) i alguna cosa “externa” –agregats d'obres d'art com a “objectes distribuïts” que combinen multiplicitat i dispersió espacial-temporal amb coherència immanent” (222). La relació entre la dispersió externa dels objectes distribuïts i la coherència interna de la “consciència” de la qual en són els indicis s'explica per mitjà de dos exemples. El primer és l'*oeuvre* de Duchamp entesa com “la suma total d'una xarxa infinitament transformable de referències internes (protencions i retencions)” (250). El segon exemple és el conjunt de les cases de reunió maorís que és vist com un únic objecte capaç de traçar un “moviment de la memòria que s'endinsa en el passat i un moviment d'aspiració que apunta cap a un futur irrealitzat i potser irrealitzable.” (258). Aquests dos casos es presenten com a dues etapes en el desenvolupament de l'argument de Gell. A la primera etapa, una ment individual, una persona particular, produeix obres d'art al llarg de la seva vida a través de les quals el seu procés de cognició subjectiu pren forma i fa, de la persona mateix, un objecte distribuït i conservat arreu del món. En una segona etapa aquest mateix model s'expandeix per abraçar una “tradició cultural” col·lectiva (251) que transcendeix “el *cogito* individual i les coordenades de qualsevol aquí i ara particular” (258).

A banda de les implicacions que comporta el fet d'haver escollit exemples que presenten l'art modern occidental com a resultat de la intenció d'una consciència particular al marge de la tradició, i l'“art primitiu”, al contrari, com el fruit d'una consciència col·lectiva al marge de les individualitats, l'ús que fa Gell del concepte d'“objecte distribuït” el porta a emfatitzar la coherència “interna” (dels individus o de les cultures) en detriment dels efectes que la “distribució” pot produir també, en el sentit de la dissolució d'aquestes entitats. Dit d'una altra manera, l'isomorfisme estructural que Gell vol demostrar es pot plantejar igualment a la inversa: entre un conjunt “extern” unitari i una consciència “interna” (individual o col·lectiva) discontinua. L'objectiu d'aquest article és, per tant, afegir un tercer acte a la “comèdia antropològica” de Gell

i fer, per exemple, que Duchamp aparegui dins la casa de reunions maorí o, millor dit, que fragments de Duchamp i fragments de cases maorís es trobin i es recombinin en un paisatge aliè a tots dos.

L'objecte distribuït, entre la "creació individual" i la "tradició cultural"

Gell identifica la funció comuna de les cases de reunió maorís amb el fet d'objectivar "la riquesa, la sofisticació, l'habilitat tècnica, i la qualitat ancestral de la comunitat responsable de la construcció, i com un mitjà per assegurar que persones alienes a la comunitat, quan siguin convidats a la casa, seran consumits per l'enveja i se sentiran intimidats" (251). Sembla raonable afirmar que aquests mateixos objectius també els trobem a l'origen dels museus nacionals, institucions que, d'altra banda, comparteixen amb les cases de reunió maorís la capacitat per condensar el passat i projectar el futur d'aquells sobre qui exerceixen la seva influència. Michel Foucault situava els museus entre els espais que definia com heterotòpics, espais que tot i ser reals, a diferència dels de les ficcions utòpiques, fan que la resta d'espais reals d'una cultura siguin "simultàniament representats, rebutats i invertits" (Foucault 1998: 239). Entre les heterotopies sorgides de la modernitat occidental, Foucault observa com els museus i les biblioteques passen a ser concebuts com una "perpètua i infinita acumulació de temps en un lloc immòbil", deixen, per tant, de ser l'expressió d'una selecció individual per convertir-se en una mena d'arxiu general "heterocrònic" on es pretén col·leccionar totes les èpoques, totes les formes i tots els gustos per situar-los fora del temps (242). Com a la *suite* per a piano *Quadres d'una exposició* de Modest Mussorsky on un mateix tema, *Promenade*, relliga els episodis que evoquen diferents pintures de Victor Hartmann, també el museu disposa de mecanismes per fer de les col·leccions heterogènies un relat unitari. I de la mateixa manera que, cada cop que reapareix, el tema *Promenade* es veu alterat pels diferents "quadres" musicals i aquests, al seu torn, són alterats per la proximitat amb el tema recurrent, també en el museu s'estableix una relació dialèctica entre la individualitat de les obres i els dispositius cohesionadors que creen la unitat de sentit institucional.

Els museus funcionen dins un règim de divisió de poders que delimita el domini de les obres i el de la institució. Les obres allotjades al museu es consideren acabades i, per tant, inalterables, són un patrimoni protegit que s'ha de transmetre intacte, o només amb les modificacions, sovint sota sospita, que es justifiquin per necessitats i criteris de conservació i restauració. Els canvis dins del museu es produeixen, per tant, no en les obres sinó en l'àmbit de les atribucions institucionals: la selecció, la disposició, l'avaluació, la interpretació, la divulgació, o l'exposició. A diferència de les obres,

els resultats d'aquest conjunt d'accions es consideren provisionals, revisables i transparents. Els criteris que regeixen la política del museu s'han de fer explícits i arriben als diferents públics a través del projecte museogràfic, els catàlegs, les guies, o les visites comentades. Les obres d'art, en canvi, tot i inalterables, no arriben mai a ser del tot transparents i, degut a aquest grau d'indexifrabilitat cognitiva (Gell 1998: 68-72) no deixen d'exercir i de renovar el seu poder de captivació sobre els visitants.

Per entendre les repercussions de la relació entre l'eficàcia de les obres d'art i l'eficàcia del museu pot ser útil recórrer a la distinció que estableix Roy Wagner entre dues maneres d'entendre els símbols: com a codificacions i com a analogies. Les codificacions estableixen punts de referència, produeixen convencions que restringeixen el lliure fluir de l'analogia originat en la percepció individualitzada, holística i concreta de fets i esdeveniments (Wagner 1986: 15). El macrocosmos obert per l'analogia, en canvi, crea noves relacions entre les categories preexistents i disposa del potencial per a la innovació i per generar noves maneres de pensar (24). Les obres d'art sense la influència d'institucions com ara el museu, es percebrien com a "símbols que es representen a ells mateixos" (25) en un macrocosmos on les relacions analògiques es combinarien lliurement. Els dispositius museogràfics aturen i controlen, amb finalitats socials, el flux de les analogies individuals (30) i fan de les obres d'art punts de referència dins un microcosmos on adquireixen un cert grau de convencionalitat i passen a formar part de la "tradició cultural". Així, quan l'engranatge del museu amb les obres funciona correctament, la sorpresa conviu amb la previsió, la novetat amb la tradició, i l'individu amb el col·lectiu. L'estudi de la excepció en el règim de divisió de poders a l'interior del museu que va suposar el testament de Turner pot servir per posar en evidència la complexitat d'uns mecanismes que sovint queden ocults quan res altera les normes de funcionament de la institució.

*Fal·làcies de l'esperança:
il·lusió totèmica, il·lusió biogràfica i il·lusió artística.*

A la seva mort l'any 1851, el pintor anglès JMW Turner va llegar a la nació el conjunt de les obres que retenia en el seu estudi (un centenar d'olis, 250 pintures inacabades i prop de 19000 dibuixos i aquarel·les). El testament incloïa una condició que fins avui s'ha vingut respectant, dues de les seves pintures, *Dido construint Cartago* (1815) i *Sol sortint a través de la boira: pescadors netejant i venent peixos* (1807) havien d'exposar-se permanentment a la National Gallery junt amb dues obres del pintor francès Claude Gellée dit *le Lorrain* (ca. 1604-1682),

Paisatge amb el casament d'Isaac i Rebecca (1648) i *Port amb l'embarcament de la reina de Saba* (1648). Actualment el compliment d'aquesta condició del Turner Bequest té lloc en un petit gabinet de la National Gallery, un eixamplament de la zona de pas, una mena de distribuïdor, on només s'hi exposen les quatre pintures que han quedat permanentment vinculades entre elles per aquest codicil testamentari. Dins el món del museu, el visitant arriba al gabinet com si ho fes a una "illa" regida amb una certa autonomia en relació a la lògica "continental" de les sales que l'envolten. L'estudi de la intromissió de la voluntat de l'artista en el camp reservat a les decisions institucionals del museu pot permetre establir un pont entre els àmbits de la "creació individual" i la "tradició cultural". Sobre la relació entre romàntic Turner i el barroc Claude, nascut 170 anys abans, els historiadors de l'art han establert els següents punts a fi d'explicar les motivacions que hi ha rera una voluntat testamentària singular:

1. L'any 1799, un jove Turner veu per primer cop el *Port amb l'embarcament de la reina de Saba* de Claude i, entre llàgrimes, confessa al llavors propietari de l'obra, el banquer i col·leccionista londinenc Angerstein, el motiu de la torbació: "mai podré pintar res igual a això". La col·lecció d'Angerstein serà l'origen de la National Gallery (Jobert 2002: 70).
2. El 1802, Turner viatja a París per estudiar les col·leccions del Louvre mogut per una predisposició personal però també nacional. "La nacionalitat, amb la seva petitesa, m'ha caigut al damunt" escriu, i considera als pintors francesos, millors dibuixants, l'extrem oposat dels anglesos que senten una major predilecció pel color (Ziff 1983: 27).
3. Entre 1807 i 1819 Turner treballa en el *Liber Studiorum*, recull de gravats que pren com a referent el *Liber Veritatis* de Claude però amb notables diferències. El llibre de Claude és un recull de dibuixos que no serà publicat com a edició de gravats en dos volums fins el 1777, és precisament d'aquesta edició, no de l'original, que el *Liber Studiorum* n'adopta el format, la tècnica (l'aiguafort i el *mezzotinto*) així com els tons marronosos-vermells de l'estampa. D'altra banda, el llibre de Claude tenia voluntat exhaustiva i intenció "notarial", havia de servir per autenticar l'autoria d'unes obres disperses davant la proliferació de les imitacions fraudulentos; el de Turner, en canvi, no és un inventari de la seva obra sinó un llibre de models, vol ser una demostració de la veritat i la

riquesa de la pintura de paisatge i les possibilitats de representar la condició humana a través de la natura, és per això que el *Liber Studiorum* s'organitza, sota sis rúbriques, al voltant de les formes d'expressió que caracteritzen el paisatge: arquitectònic, muntanyenc, marítim, històric, pastoral, i "EP", que s'ha interpretat com a pastoral èpic o pastoral elevat (Jobert 2002: 75; Ziff 1983: 29).

4. Turner no va vendre mai *Dido construint Cartago* i, davant la insistència d'un eventual comprador, va manifestar la seva voluntat de fer-se enterrar amb l'obra. Pel que fa a *Sortida de sol entre la boira*, tot i vendre-la, va recuperar-la comprant-la ell mateix deu anys més tard (Jobert 2002: 70). Aquests són només dos exemples de la relació "paternal" que Turner mantenia amb les seves obres i que el portava a exclamar "He perdut un dels meus fills!" quan alguna era venuda (Ziff 1983: 32).
5. Després de la mort del seu pare, l'any 1829, creix en Turner la consciència del seu propi caràcter mortal fet que el porta a valorar la importància de la seva *oeuvre* així com dels deutes que ha contret amb els mestres del passat, és en aquest moment que redacta un primer testament on ja fa constar la voluntat de reunir les seves obres amb les de Claude (Ziff 1983: 32-34).
6. Si bé *Dido construint Cartago* manté una relació directa tant pel que fa a la temàtica, la forma i l'estil amb el *Port amb l'embarcament de la reina de Saba*, el *Sol sortint a través de la boira: pescadors netejant i venent peixos* no només no guarda relació amb el *Paisatge amb el casament d'Isaac i Rebecca* sinó que està més a prop de les marines holandeses que dels paisatges de Claude, de fet els personatges representats vesteixen d'acord amb la moda holandesa del segle XVII (Jobert 1988:70). L'interès de Turner pels paisatges històrics i ideals de Claude o de Poussin anava en paral·lel amb el seu estudi de les marines holandeses (Ziff 1983: 26).
7. Tot i el renom que van reportar a Turner, les seves versions de Claude (així com de Wilson, van de Velde, Cuyt o Taniers) no donen cap indicació "del caràcter del seu geni", "no aporten res a la història de la pintura de paisatge", les seves imitacions són "vulgaritzacions", Turner no sentia "cap simpatia per l'estil clàssic". Serà amb les escenes de catàstrofes, i, especialment amb *Hannibal creuant els Alps* (1815) i després del seu primer viatge a Itàlia (1819) quan començarà a fer obres "completament seves" (Clark 1976: 181-197).

Els supòsits amb els que Jobert i Ziff abduïxen les intencions de Turner a l'hora de redactar la condició del seu llegat parteixen de principis generals com ara la continuïtat de la tradició del paisatge clàssic i l'orgull de l'alumne que es compara avantatjosament amb el seu mestre (Jobert 2002: 70), o la manifestació d'un homenatge i amor propi singulars (Ziff 1983: 23). Tots dos fan, per tant de Claude un referent i porten a veure les dues obres de Turner sota l'efecte d'un *mirall de Claude*⁴. Des d'aquest *punt de vista* convé afinar la percepció per descobrir les subtileses de la imitació, cal saber veure què s'ha retingut i què s'ha transformat en el pas del mestre barroc a l'avançat deixeble romàntic. La pregunta apropiada que caldria plantejar-se, per tant, davant les quatre pintures, seria: *va arribar JMW Turner a l'alçada de Claude le Lorrain, o potser el va superar?* Respondre ens obliga a discernir clarament entre Claude i Turner i a bandejar la possibilitat de l'existència d'un híbrid, un suposat, diguem-ne, *Turner le Lorrain*. Dins del gabinet ens trobem per tant davant d'una imatge multiestable, semblant, per exemple, a la de l'ànec-conill, i ens esforcem per identificar allò que és propi de l'un o l'altre ("ara veig Turner, i ara veig el Lorrain..."). Però la lliçó de la imatge multiestable és que, de fet, no s'assembla massa ni a un ànec ni a un conill. L'ànec-conill seria una imatge que es representa a ella mateixa si no en forcéssim el reconeixement, si no la descodifiquéssim, inclinant-la a un costat o a l'altre⁵ i evitant així veure allò que de fet tenim davant ("... i ara veig *Turner le Lorrain!*"). Entrar al gabinet de la National Gallery i veure-hi una sola obra en lloc de quatre, és a dir veure un sol *Turner le Lorrain* en lloc de dues obres de Claude le Lorrain i dues de Turner, és una proposta contraintuïtiva, impossible si no hem estat capaços de vèncer dos poderosos prejudicis que afecten el reconeixement de les atribucions i les responsabilitats de l'artista com a "creador individual".

El primer prejudici recau sobre el reconeixement de l'autoria i les responsabilitats dins la divisió dels poders a l'interior del museu. Ja hem vist que els límits de l'acció intencional dels pintors no van més enllà dels límits imposats pel format de la tela, i queda per tant fora del seu abast la presa de decisions sobre la disposició de les obres al llarg del recorregut. Ara bé, acceptar plenament la condició del testament de Turner comporta també respectar la seva condició de pintor, és a dir entendre aquesta disposició com un "gest artístic" i no com una decisió presa per un crític d'art ni, menys encara, per un propietari que aspira a deixar en bones mans el futur del seu patrimoni.

4 De fet el mirall de Claude és un enginy òptic utilitzat pels turistes del segle XVIII i que produïa l'efecte pintoresc de transformar la percepció del paisatge real i apropar-lo als paisatges ideals de Claude (Andrews 1999: 115).

5 Sobre la història dels usos per part de la psicologia, la filosofia i la teoria de l'art de la imatge de l'ànec-conill veure Mitchell (1994: 45-64).

És per tant Turner, el pintor especialitzat en el gènere del paisatge compost que, amb el seu testament, construeix un darrer paisatge combinant-ne quatre d'anteriors. El paisatge compost és, per definició, un gènere de paisatge de segon grau on es sintetitzen diverses observacions directes de la natura, models arquitectònics, personatges arquetípics i referències literàries. La detallada descripció que fa Malcom Andrews (1999: 101-102) del *Paisatge amb el casament d'Isaac i Rebecca* de Claude pot ser útil per entendre la construcció d'un paisatge dins d'aquesta tradició:

“... una localització no específica de la Campagna inclou una versió dels salts d'aigua de Tivoli introduïda com a motiu decoratiu per destacar la rica varietat de l'entorn paisatgístic. Un grup desordenat d'edificis, que inclou un petit temple antic, una torre de maons i un molí modern, enfront, a l'altra banda del riu, els murs d'una gran i imponent ciutat, en bona part siluetejada. Podria suggerir Roma amb la piràmide de Gaius Cestius i alguna cosa semblant al Castello St Angelo, aquesta especificitat, però, es veu descoratjada. Seguint el riu, per sobre la ciutat, hi ha una altra versió del Ponte Molle. L'accent el posa la llum del capvespre i la seva melosa influència sobre el conjunt d'aquesta miscel·lània de paisatge: soldadesca, vaquers, pescadors, pastors, pagesos dansant, grups familiars reposant i jugant. El conjunt forma una antologia de motius pastorals a la manera de les recollides per Alberti, davant les quals “les nostres ments es reconforten més enllà de tota mesura”. Actua reconciliant no només els elements òbviament discordants, com els soldats i els pastors, sinó també tensions més elusives: la vitalitat i el repòs es combinen en un primer pla festiu, treball i joc; el passat antic és un veïnatge benèvol per a l'indústria present en aquest conglomerat de les construccions vora el riu, el molí i les enfeïnades bugaderes.”

El paisatge compost, per tant, no té per objectiu informar, aixecar acta topogràfica o històrica d'un lloc o d'un aconteixement, sinó “seduir a l'espectador” a través d'una poètica del paisatge que fa present “models ideals de felicitat humana i dignitat heroica” (103). Les contradiccions que conviuen a l'interior de l'escena de Claude tenen continuïtat dins el gabinet on, si enllacem les quatre obres, l'Antic Testament s'agermana amb Virgili, el paisatge mediterrani amb el nòrdic i la llum de l'albada amb la del crepuscle. La lògica i l'efecte del paisatge compost, per tant, es mantenen, i l'eficàcia s'intensifica, si fem de les quatre pintures un únic conjunt, un compost de paisatges compostos.

El segon prejudici que dificulta la percepció de la condició del testament de Turner com a gest artístic ve del que Pierre Bourdieu ha anomenat la *constància nominal* (Bourdieu 1994, 85). En l'art occidental, el nom propi és el fonament de les manifestacions successives de la identitat de l'autor a través del temps i dels espais socials. Com a

institució social, el nom propi és un “designador rígid” que imposa divisions absolutes (“Claude és Claude i Turner és Turner”) i elimina els canvis i els accidents en el flux de les realitats biològiques i socials (“Turner serà sempre Turner”). Si bé el filisteisme metodològic practicat per Gell com a principi bàsic de la seva antropologia de l’art l’ha portat a protegir-se dels efectes de la “il·lusió artística”, sovint els seus arguments semblen, en canvi, sota la influència d’una certa “il·lusió biogràfica” provocada per la constància nominal.

Com ha observat Maurice Bloch (1999, 124-126), l’argument de Gell sobre l’art adopta la mateixa forma que el de Lévi-Strauss sobre el totemisme. Els diversos fenòmens que s’agrupen sota les diferents definicions d’art o de totemisme no serien més que manifestacions no universals d’una característica humana universal: la necessitat i la capacitat de classificar, en el cas del totemisme; i la necessitat i la facultat d’imaginar, comprendre i donar respostes adequades a les intencions dels altres, en el cas de l’art. Gell situa l’art entre les “tecnologies de l’encanteri” (Gell 1998: 159-186) que permeten establir xarxes de relacions socials nombroses i complexes per mitjà d’objectes materials a qui atribuïm capacitats pseudo-humanes que els converteixen en agents de segon ordre amb capacitat per “actuar” en l’entramat de relacions entre humans. Els objectes artístics, s’integren, per tant, dins d’un grup més ampli d’objectes on hi ténen cabuda des de l’ós de peluix dels infants, fins a les relíquies i les imatges sagrades dels creients. D’aquesta manera, Gell creu innecessària la definició de l’especificitat comuna dels fenòmens que anomenem artístics no perquè en negui l’existència sinó perquè poden explicar-se des d’una tradició més propera a l’antropologia: la de l’estudi de les atribucions d’intencionalitat i poder als objectes. De tota manera, l’autoritat invocada per Gell en parlar tant d’objectes distribuïts, al capítol novè d’*Art and Agency*, com també abans quan ho havia fet de persones distribuïdes, en el capítol seté, no es troba en la tradició antropològica sinó en la de la filosofia epicúrea: la “distribució” de persones i objectes s’explica partint, en tots dos casos, dels *simulacra* de Lucreci (1998: 105 i 223). Les obres d’art com a “objectes distribuïts” són, així, emanacions visibles de la persona que queda, al seu torn, “distribuïda” tot i mantenir una unitat interna que es pot arribar a reconstruir mitjançant l’estudi de les relacions del conjunt dels seus *simulacra*.

Gell actua, per tant, com el crític que protagonitza el relat de Henry James, buscant “la figura a l’alfombra”, el petit detall, la intenció més subtil i més completa que dóna sentit al conjunt de l’obra, ja sigui d’un “artista individual”, com Duchamp, o d’una “tradició col·lectiva”, com els tatuatges de les illes Marqueses (Gell 1998: 155-220), o les ja esmentades cases de reunió maorís. La inclinació per la recerca de l’estil entès com una mena de signatura oculta i aglutinant, tot i ser l’origen d’algunes de la pàgines més brillants del

llibre, sembla no permetre a Gell veure la possibilitat oberta per la “distribució” no com una extensió de la coherència de les intencions inicials, sinó com un mitjà de recombinació, un instrument per a la dissolució dels “designadors rígids” de la identitat.

Si tornem a Turner i a les intencions abduïdes pels historiadors que donarien raó de la condició del seu testament com un acte “d’homenatge”, “d’amor propi” i “d’orgull” de l’alumne en relació al seu mestre, hi veurem un afany de donar sentit a una “vida” organitzada com una història coherent i totalitzant. El relat tindria un inici, una causa primera, amb les llàgrimes del jove Turner, es desenvoluparia amb els esforços per aplicar-se, primer, a la còpia del model per trobar, després, un “llenguatge propi” i es tancaria amb un Turner madur que, segur d’ell mateix i dels seus mèrits, no dubta en situar-se costat per costat amb els ideals que de jove havien semblat irrealitzables. Aquest seria un exemple de “vida” moral on, en paraules de Bourdieu, normalitat s’identifica amb “la identitat entesa com a constància envers un mateix d’un ésser responsable, és a dir previsible o, si més no, intel·ligible, a la manera d’una història ben construïda” (Bourdieu 1999: 84). La intenció del testament de Turner, seria, doncs, escriure la darrera pàgina d’una vida que pren sentit un cop ordenada seguint la convenció de la novel·la que transforma la successió de fets en etapes d’un desenvolupament necessari.

La “il·lusió biogràfica” que fa de Turner un ideòleg i un novel·lista de la seva pròpia existència deixa de banda la seva autèntica dedicació literària com a poeta i la relació entre la poesia i la seva obra pictòrica. A partir de 1815, quan els historiadors consideren que Turner troba la seva “pròpia veu”, els títols de les seves pintures s’acompanyen sovint de versos extrets de *Fallacies of Hope*, poema que deixarà incomplet i sense publicar. Clark justifica la poca atenció que el poema de Turner ha rebut en l’estudi de la seva pintura perquè el seus fragments són obscurs, mancats de coherència gramatical i de sentit literari (Clarke 1976: 190). Aquesta valoració coincideix, precisament, amb la que els contemporanis tenien de l’obra pictòrica del Turner madur i que va portar a considerar despectivament les seves obres com a *pictures of nothing and very like*. Brian Lukacher ha definit com a “obscuritat significativa” l’ambigüïtat dels paisatges de Turner tant pel que fa a la descripció externa dels efectes naturals com a la iconografia didàctica. Tot i els efectes dissipatoris de la llum i la boira i la recurrent dissolució de les formes, les últimes obres de Turner mantenen la presència de “petits signes representatius” que, des de la seva fragilitat gràfica i la seva imprecisió plàstica, es converteixen en pictografies que recorden “les relacions de l’home amb el món preindustrial, sense trastornar, i passant pràcticament desapercibudes, dins el paisatge tecnològic” (Lukacher 1994: 136). Per Lukacher aquests signes dispersos recompensen a l’espectador amb una nova “fal·làcia de l’esperança” que porta a contemplar amb la màxima atenció un paisatge que el canvi social i econòmic estan fent desaparèixer.

El caràcter representacional aplicat a temes abstractes de les últimes pintures de Turner, aquelles que eren vistes com a pintures del “no res amb tot detall”, entès com a vestigi i resistència d'un món en dissolució, pot servir per esbossar una lectura “poètica”, per oposició a la “novel·lesca” que ens arriba de la mà dels historiadors, de la condició del seu testament. Si recordem els objectius inversos, tot i les similituds formals, del *Liber Veritatis* de Claude i el *Liber Studiorum* de Turner, veurem que el testament estableix dues obligacions que suposen dos moviments també inversos de les seves obres. Els dos quadres de Claude provenen d'un conjunt dispers, tot i la cohesió aconseguida per l'acció notarial del *Liber Veritatis*, i queden fixats de forma permanent junt a les dues obres de Turner que han estat, al seu torn, disgregades del conjunt unitari dels “fills” de l'autor. L'agermanament dels *simulacra* de Claude i Turner disol la rigidesa de les designacions, confon els referents i obre un macrocosmos d'analogies dins el microcosmos tancat del museu. El gabinet fa reviure l'esperança en la tradició viva, en l'autenticitat i la noblesa dels sentiments i dels paisatges, i en l'eficàcia de les representacions dels uns en els altres. Però l'esperança és fal·laç, estem davant de quatre “detalls” que, tot i la seva precisió, no mantenen entre ells relacions gramaticals intel·ligibles. No sembla possible articular un discurs, trobar un tema, imaginar una continuïtat, construir un relat que no sigui, com diu Shakespeare al final de *Macbeth*, una història “*full of sound and fury, signifying nothing*”, com en el conte de James, no es pot trobar cap figura que relligui i doni sentit a l'entramat de motius de l'estora.

L'objecte distribuït com a mediador transcultural: la traducció d'un mateix.

L'apreciació com a objecte artístic de l'híbrid *Turner le Lorrain* no ha de resultar difícil a qui, des de l'interès per l'art actual, estigui familiaritzat amb conceptes recurrents com ara: *readymade*, instal·lació o apropiacionisme. Això no fa necessàriament de Turner un precursor de les pràctiques artístiques actuals relacionades amb aquests conceptes. L'“univers dels possibles” de Turner, definit per la confluència entre la tradició de la pintura de paisatge i la poètica pessimista de la modernitat nostàlgica, no coincideix amb els camps artístics de, posem per cas, Duchamp, Marcel Broodthaers o Sherrie Levine. De la mateixa manera que els diagrames de color de Turner no poden considerar-se precedents dels artistes minimalistes malgrat compartir amb ells, així com amb bona part dels propietaris d'una caixa d'aquarel·les, la necessitat de fixar una certa sistematització en l'ús del color⁶, també l'ús del potencial de dissolució del

6 Sobre els intents per fer de Turner un precursor de diferents moviments de l'art contemporani, veure Elderfield (1991).

subjecte que propicia l'obra d'art entesa com a objecte distribuït és prou general com per poder trobar diferents manifestacions que no guardin cap relació entre elles. Un exemple d'un camp artístic tan allunyat de la pintura de paisatge com és el camp de l'art públic *site-specific* mostrarà l'eficàcia de l'objecte distribuït com a mediador no només transtemporal sinó també transcultural.

La idea d'obra d'art *site-specific* forma part d'un dels canvis més significatius que s'han produït, en les últimes dècades, en els circuits de l'art contemporani: el pas d'un predomini de la circulació, en el mercat internacional, d'obres realitzades per artistes "sedentaris" a un model on predominen professionals "nòmades" que desenvolupen projectes artístics arreu del món. L'especificitat entesa com a adequació a les característiques físiques d'un lloc concret, així com la imbricació amb el seu entorn cultural, és un dels principals criteris d'avaluació que s'utilitzen per jutjar la qualitat dels *siteworks*. L'aplicació d'aquest criteri dona lloc a una paradoxa: si per una banda el prestigi dels creadors creix per la recepció d'encàrrecs i la realització d'obres en llocs prou allunyats els uns dels altres com per delimitar una "àrea d'influència" internacional, i això els situa dins la categoria professional dels "intel·lectuals cosmopolites", allora se'ls exigeix una sensibilitat especialment afinada per reconèixer, adequar-se i donar una resposta complexa, crítica i no previsible a la realitat local que acull el projecte artístic. Per tant, cal posar en pràctica un virtuosisme pseudoetnogràfic que permeti "descobrir" l'especificitat d'un context cultural tot i les limitacions, de temps i de disponibilitat, imposades per un sistema de *site visits* que generalment ténen una durada d'entre dos dies i quatre setmanes. Les condicions en les que es desenvolupen aquest tipus de projectes i la voluntat de "deixar enlloc la noció nostàlgica de lloc i d'identitat com a essencialment lligades a la realitat física de l'emplaçament" per incorporar-hi l'experiència de la fluïdesa migratòria i la multiplicitat d'identitats, lleialtats i sentits construïts "atzarosament" a partir de circumstàncies i punts de trobada ocasionals, fan que la historiadora de l'art Miwon Kwon planteji la necessitat de cercar *especificitats relacionals* que permetin establir distàncies: situar els llocs, les coses i les persones *prop* unes de les altres en lloc d'unes *després* de les altres (Kwon 2002: 165-166). És també aquest aspecte relacional que l'antropòleg Néstor García Canclini vol destacar quan proposa denominar "transculturations" els diferents treballs d'Antoni Muntadas que, des de 1995 s'agrupen sota el genèric *On Translation*. Tot i ser una seqüència d'obres que es desenvolupen a través de diferents països, escenes i audiències, per García Canclini (2004: 11), el projecte *On Translation* s'allunya del "turisme cultural o del simple nomadisme" pel fet d'agafar com a tema central la reflexió sobre la deambulació i la traducció intercultural. Un treball d'aquesta sèrie de Muntadas, *On Translation: el Tren Urbano* (San Juan de Puerto Rico, 2005), permetrà analitzar la eficàcia de la recombinació d'objectes distribuïts com a forma de mediació transcultural i

ahora com a forma de dissolució de la identitat individual de l'artista, o, segons García Canclini, com a "traducció d'un mateix".

On Translation: el Tren Urbano sorgeix a partir d'un encàrrec del *Proyecto de Arte Público de Puerto Rico* per a la nova estació Roosevelt de transport públic a San Juan de Puerto Rico. Muntadas planteja aquest treball com un homenatge a la vida i a l'obra de Jack Delano, fotògraf d'origen ucraïnès que va visitar per primer cop a Puerto Rico l'any 1941 quan treballava com a fotògraf documental per a la *Farm Security Administration*, una agència nascuda amb el *New Deal*, dins el Departament d'Agricultura dels Estats Units, i cèlebre per haver impulsat un monumental treball documental sobre les condicions de vida de les zones rurals empobrides durant l'època de la Depressió. Cinc anys més tard Delano tornarà a l'illa i s'hi establirà definitivament convertint-se, junt amb Irene Delano, en un activista cultural amb un important paper en l'impuls del cinema, la il·lustració, l'artesanía, la música popular així com de diferents institucions educatives i de recerca en les tradicions portoriquenyes (Delano 1997). Muntadas recull la llarga relació de Delano amb l'illa reproduint, en vuit caixes de llum similars als dispositius d'informació de l'estació, fotografies de la sèrie *De San Juan a Ponce en el Tren* del 1946, i en dues caixes de llum de grans dimensions, en aquest cas similars als dispositius publicitaris, quatre fotografies més dels anys 80. Juxtaposar imatges de dues èpoques diferents és un recurs també utilitzat per Delano que, per la realització del seu llibre *Puerto Rico Mio: Four Decades of Change* (1990), va tornar a visitar els llocs i les persones que havia fotografiat 40 anys abans. Com diu el seu títol, el llibre és un assaig fotogràfic on es posa més èmfasi en el canvi que no en la continuïtat: canvi socioeconòmic del país, canvi en la mirada del fotògraf⁷ i canvi de la gent⁸. El tema de *Puerto Rico Mio* podríem dir que és la transformació de la relació de Delano amb un lloc que ha passat a ser el seu, i una època que comença a deixar de ser la seva. A les fotografies dels anys 80, una major amplitud d'angle en la composició de les escenes, així com la freqüent substitució de persones per aglomeracions d'objectes (automòbils estacionats, televisors exposats per a la venda, finestres de grans blocs d'habitatges, birrets de graduats o instrumental de laboratori), produeixen l'efecte d'una major comprensió d'una realitat complexa però, alhora, d'un progressiu distanciament personal, una menor empatia, amb aquesta realitat.

Parlar d'homenatge per explicar la utilització que Muntadas fa de les fotografies de Delano torna a ser tant problemàtic com ho era a l'hora d'explicar la relació de Turner

7 "Veíamos las cosas, no con los ojos de asombro y fascinación de jóvenes extranjeros, sino con la comprensión crítica que nace de una larga y íntima relación entre amigos" (Delano 1990: 29).

8 Delano comenta com, per exemple, les ordenades desfilades de vaguistes, solemnes i silenciosos, dels anys quaranta, s'han convertit en piquets alterats que criden consignes i canten desafiant a la policia.

amb Claude. Un obra anterior de Muntadas, *La siesta / The Nap / Dutje* (1995), una instal·lació amb la projecció d'un vídeo amb fragments de pel·lícules del documentalista holandès Joris Ivens sobre una butaca situada en un racó d'una sala a les fosques, s'iniciava amb la frase "... *an artwork is always autobiographical...*". *On Translation: El Tren Urbano* es pot veure també com una autobiografia composta, no gaire allunyada de la lògica del paisatge compost, on es juxtaposen dues trajectòries artístiques oposades: una que fa de l'art una tecnologia de l'arrelament a una realitat local, l'altra que, des de la itinerància cosmopolita, evita el "realisme màgic de la comprensió universal" (García Canclini 2001: 31) i situa l'art en el camp inestable i conflictiu de la traducció. Muntadas "traduint-se ell mateix" en Delano no es desprèn dels seus *simulacra* per adoptar els d'un altre com a substituïts, sinó que estableix relacions per simpatia entre objectes distribuïts procedents de consciències diferents. Així, per exemple, en una de les fotografies de Delano escollides per Muntadas i instal·lades a les caixes de llum de gran format de l'estació Roosevelt hi veiem l'interior d'una llibreria i, concretament, la secció "*Books in English*"; a *On Translation: The Bookstore*, de l'any 2001, Muntadas presentava 33 fotografies dels elements de senyalització de les seccions de diferents llibreries de Londres i Nova York (entre les que podem trobar, per exemple "*Untranslated Lit.*"). Si la imatge de Delano "parla" de la presència creixent de l'anglès a Puerto Rico, i la de Muntadas dels criteris de classificació "universalistes" de les grans superfícies comercials, la imatge de Delano-Muntadas és a la vegada "específica" i "genèrica", segons si la inclinem a una banda o a l'altra i, també, com a imatge multiestable, neutralitza aquesta dicotomia recordant-nos que Delano troba a Puerto Rico el mateix que podria trobar a molts altres llocs, i que les imatges cosmopolites de Muntadas sempre poden ser susceptibles de lectures vernaculars. L'autobiografia de Muntadas *traduït en Delano* té aquest mateix efecte i aconsegueix fer compatible l'especificitat de l'obra en relació al lloc que exigia l'encàrrec amb el caràcter d'objecte distribuït de l'obra d'art com a indicatiu d'una "consciència" que, a diferència dels exemples de Gell, no es correspon exactament amb els límits tancats, designats rígidament, d'un "creador individual" ni d'una "tradició cultural".

Referències bibliogràfiques

- ANDREWS, M. (1999) *Landscape and Western Art*, Oxford : Oxford University Press.
- BLOCH, M. (1999) « Une nouvelle théorie de l'art : A propos d'*Art and Agency* d'Alfred Gell », *Terrain*, num. 32, pp. 119-128.
- BOURDIEU, P. (1994) « L'illusion biographique » in Bourdieu, P. *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*, Paris : Seuil, pp. 81-89.

- CLARK, K. (1976) *Landscape into Art*, London : John Murray.
- CLIFFORD, J. « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 23, num. 4.
- DELANO, J. (1997) *Photographic Memories*, Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- DELANO, J. (1990) *Puerto Rico Mio: Four Decades of Change*, Washington: Smithsonian Books.
- ELDERFIELD, J. "The Precursor" in Elderfield, J (Ed.) *American Art of the 1960's*, Studies in Modern Art 1, New York: The Museum of Modern Art, pp. 65-95.
- FOUCAULT, M. (1998) "Of Other Spaces" in Mirzoeff, N. *The Visual Culture Reader*, London and New York, Routledge.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2004) "Las traducciones en abismo de Antoni Muntadas" in DDAA *Muntadas: Proyectos*, México, Turner pp. 11-22.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001) *Cultura híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós.
- GELL, A. (1992) *The Anthropology of Time*, Oxford and Washington : Berg.
- GELL, A. (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford : Clarendon Press.
- GELL, A (1999) *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*, London and New Brunswick, NJ : The Athlone Press.
- JOBERT, B. (2002) "Turner et Le Lorrain : l'élève à l'égal du maître", *L'oeil*, num. 542, PP 70-75.
- KWON, M (2002) *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press.
- LAYTON, R. (2003) "Art and Agency: A Reassessment", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n. 9, pp 447-464.
- LUKACHER, B. (1974) "Nature Historized : Constable, Turner and Romantic Landscape Painting", in Eisenman (ed) *Nineteenth Century Art : A Critical History*, London : Thames and Hudson, pp 115-143.
- MITCHELL, W.J.T. (1994) *Picture Theory*, Chicago and London : The University of Chicago Press.
- PINNEY, C et al (eds) *Beyond Aesthetics : Art and the Technologies of Enchantment*, Oxford and New York ; Berg.
- WAGNER, R. (1986) *Symbols That Stand for Themselves*, Chicago and London : The University of Chicago Press.
- ZIFF, J. (1983) "Turner et les grans maîtres" in DDAA, *J.M.W. Turner*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, pp 23-33.

Resum

La definició d'Alfred Gell de l'obra d'art com a objecte distribuït i el supòsit d'un isomorfisme estructural entre els agregats d'obres d'art, múltiples i disperses, i un factor aglutinant "intern" (ment o consciència, ja sigui individual o col·lectiva) que dota el conjunt d'una coherència immanent, oculta el potencial de les obres d'art per, recombinant-se amb d'altres, trencar la rigidesa dels designadors de la identitat d'individus i cultures. L'estudi de dos exemples on el caràcter d'objecte distribuït de l'obra d'art dóna lloc a conjunts "externs" on resulta difícil establir una unitat "interna" i es converteixen, per tant, en agregats amb consciència dispersa, permet comprovar l'eficàcia d'aquest mecanisme per fer de l'obra d'art no només un objecte de mediació transtemporal sinó també transcultural.

Abstract

Alfred Gell's definition of a work of art as a scattered object and the hypothesis of a structural isomorphism among collections of works of art, numerous and disperse, and a binding "internal" factor (the "mind" or "conscience", be it individual or collective) that imbues the whole with an immanent coherence, hides the potential of the works of art by, recombining them with others, shattering the rigidity of the designators of the identity of individuals and cultures. The study into two examples where the character of the scattered object of the work of art leads to "external" sets where it is difficult to establish an "internal" unit, and they therefore become collections with a disperse conscience, enabling us to verify the efficacy of this mechanism to turn the work of art into not just a transtemporal object of mediation but a trans-cultural one.