



“CREAR UN OBJETO NUEVO, QUE NO PERTENEZCA A NADIE” CAMPO ARTÍSTICO, ANTROPOLOGÍA, NEUROCIENCIAS*

Francesco Faeta

Università degli Studi di Messina

Traducido por Olatz Elorza

El trabajo interdisciplinario, del que tanto se habla actualmente, no consiste en confrontar disciplinas ya constituidas (ninguna de las cuales está dispuesta a desaparecer). Para hacer algo interdisciplinario no basta con escoger un “sujeto” (un tema) y convocar a su alrededor dos o tres ciencias. La interdiscipliniedad consiste en crear un objeto nuevo que no pertenezca a nadie.

Roland Barthes, “Los jóvenes investigadores”, en: *El susurro del lenguaje*.

Las reflexiones que llevaré a cabo en estas páginas se basan en algunas de las tesis defendidas por David Freedberg, competente historiador del arte que ha dialogado y continúa dialogando, aunque como veremos desde posiciones escépticas, con la antropología.

El estudioso ha manifestado en diversas intervenciones una gran inquietud epistemológica y un claro distanciamiento de la disciplina (la

* Una primera versión de este artículo fue publicada originalmente (en italiano) con el título “Creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno. Per una critica della nozione di antropologia dell’arte” en el volumen *Ricerche di storia dell’arte*, 94 (*Storia dell’arte e antropologia*, coordinado por B. Cestelli Guidi), 2008, pp. 41-48. Una segunda versión apareció con el título “Creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno. Campo artistico, antropologia dell’arte e antropologia visuale” en la revista *Errefé. La ricerca folklorica*, 57, Abril 2008, pág. 9-15. Y por último, la versión que se ha tomado como referencia para esta traducción, fue incluida en el reciente libro del autor *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell’osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino: Ed. Bollati Boringhieri, 2011.

antropología) que había sido su punto de referencia en años no muy lejanos¹. En particular, en un ensayo que vio la luz en Italia en 2008, y utilizando también las palabras de Roland Barthes que intencionadamente he puesto en epígrafe, Freedberg sintetiza el deseo de crear un objeto nuevo para el conocimiento que eluda las obsoletas partes de las disciplinas conocidas que se han confrontado con el campo artístico, *in primis* la antropología y la historia del arte; un objeto transdisciplinario, por decirlo de alguna manera, que esté en grado de devolverle su contenido al campo, y eficacia al enfoque científico. Declarando muerta la antropología y moribunda la historia del arte, deteniéndose en una especie de objetivo e ineluctable *shifting* de la una hacia la otra, confía en una perspectiva neurocientífica, llena de grandes esperanzas y expectativas².

1 Véase la conferencia *Antropologia e Storia dell'arte: la fine delle discipline?*, que tuvo lugar en la Universidad de “La Sapienza” de Roma el 6 de mayo del 2005. Véanse también D. Freedberg, *Empatia, movimento ed emozione*, en G. Lucignani y A. Pinotti (a cargo de), *Immagini della Mente. Neuroscienze, arte, filosofia* (Milano, Cortina, 2007), 13-68; D. Freedberg y V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, en “Trends in Cognitive Science”, (11.05.2007), 197-203.

2 Cfr. D. Freedberg, “Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?” en “Ricerche di Storia dell'arte”, *Storia dell'arte e antropologia*, a cargo de B. Cestelli Guidi, N° 94 (2008), 5-18. La tesis de la muerte de la historia del arte ha sido defendida por el crítico Arthur C. Danto. Véase, por ejemplo, su *After the end of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, Princeton University Press, 1995). Para una primera toma de contacto con las posiciones de Freedberg, véase “Van Gogh e i neuroni: l'arte come esperienza cognitiva”, *Micromega* n° 2 (2007), 185-195 (intervenciones de A. R. Damasio, V. Ramachandran, R. Dolan y A. Livingstone, presentación de C. Origgi). El número de *Micromega*, en realidad, extrapola intervenciones del “Columbia Forum on Art and the New Biology of Mind”, que tuvo lugar en Nueva York el 24 de marzo de 2006, promovido por el Italian Academy for Advanced Studies in America del Columbia University y por su director Freedberg, con la participación de Marina Abramovic, Laurie Anderson, Richard Axel, George Condo, Antonio Damasio, Arthur C. Danto, Lynn Davis, Raymond Dolan, Vittorio Gallese, April Gornik, Robert Irwin, Neil Jenney, Eric Kandel, Dani Caravan, Calvin Klein, Joseph LeDoux, Margaret Livingstone, Richard Meier, Vilanayur S. Ramachandran, David Salle, Joan Snyder, Philip Taaffe, Terry Winters, Semir Zeki y el mismo Freedberg.

Freedberg ha sido para algunos antropólogos, de Estados Unidos y de Europa, un importante punto de referencia por sus investigaciones y reflexiones y su libro mundialmente conocido, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, en su innovadora propuesta disciplinaria, una relevante fuente de estímulo y verificación, sobre todo, pero no solo, para aquellos que nos hemos ocupado de las imágenes³. Además, las posiciones de Freedberg están muy presentes actualmente tanto en su país como en otros, en su campo disciplinario como fuera de él, y se debe, por lo tanto, ajustar cuentas con estas con una cierta urgencia.

Al hacer esto, me gustaría relacionar la antropología del arte con la antropología visual⁴, en un intento de encontrar perspectivas nuevas, de corte diverso a aquellas expuestas por Freedberg, para interpretar el campo artístico (los actores, los procesos, las obras que existen en su interior).

3 Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (Torino, Einaudi, 1993) [ed. or., 1989]. El libro ha sido recientemente publicado por Einaudi, con una nueva introducción, en 2009. Sobre un campo *más relacionado* con la neurociencia, véase D. Freedberg y V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, cit.; Idd., “Movimento, emozione, empatia. I fenomeni che si producono a livello corporeo osservando le opere d'arte”, *Prometeo* XXVI, N° 103 (2008), 52-59. Para una ayuda a la lectura del reciente recorrido intelectual de Freedberg, véase B. Cestelli Guidi, “Cartografie del potere visionario. Entrevista a David Freedberg”, *il manifesto* (24/06/2004).

4 Recuerdo, en primer lugar, que la antropología visual estudia las imágenes y los sistemas culturales y comunicativos generados al interno de determinados contextos sociales, desde una perspectiva local o global. Esta se distingue de la etnografía visual, cuyo interés está relacionado al uso de medios audiovisuales en la investigación y la reproposición antropológicas. Para un planteamiento que diferencie los dos ámbitos véase M. Postma y P. I. Crawford (a cargo de), *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research* (Leiden, CNWS Publications, 2006). El *visual turn* que propongo aquí está relacionado con las problemáticas que tienen que ver con el nexo entre la historia del arte y la historia de la imagen, que ha sido ensombrecido en el debate internacional de los últimos veinte-treinta años. Para una antología significativa (pero singularmente ingrata del notable trabajo desarrollado en el contexto antropológico), véase A. Pinotti, A. Somaini (a cargo de), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo* (Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009).

Pero antes de entrar de pleno en el discurso, me gustaría hacer una rápida consideración sobre los lamentos fúnebres disciplinarios (que parecen ser hoy una costumbre extendida).

Estos lamentos me dejan perplejo, cargados a menudo de una tensión ideológica entreverada con un pragmatismo académico más o menos inmediato. Por lo que respecta a la historia del arte, me gustaría aplazar el juicio, por el respeto que merecen las especificidades de los demás⁵. Sin embargo, me limitaré a recordar que mucho antes que Hans Belting, Danto o el mismo Freedberg, ya habían realizado críticas de corte epistemológico autores como Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg, Walter Benjamin o Carl Einstein⁶; críticas a menudo relacionadas con un fastidio marcado por la propia disciplina, en su acepción contemporánea, que lejos de confirmar, a mi parecer, un declive disciplinario, han favorecido, tanto ahora como antes, desarrollos interesantes y originales.

⁵ Pero quisiera recordar telegráficamente lo que escribe el estudioso Georges Didi-Huberman, con quien concuerdo: “los actuales debates sobre “el fin de la historia del arte” y, paralelamente, sobre “el fin del arte” son groseros, por que se basan en modelos de tiempos ordinarios, no dialectales.” G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (Torino, Bollati-Boringhieri, 2007), 27.

⁶ La recepción en el ámbito antropológico italiano del trabajo de estos autores ha sido escasa y fragmentaria. Warburg, por lo que me consta, ha sido objeto de reflexión, además de para mí, para Carlo Severi, Benjamin para Francesco Remotti, Einstein, a quien James Clifford ha dedicado una distorsionada atención en su análisis del movimiento surrealista y en la revista *Documents*, ha sido mencionado en el trabajo de Giorgio Raimondo Cardona. Riegl, a pesar de su interés por las artes populares, no me parece que sea notorio entre los antropólogos, así como sí es el caso de Wölfflin. Pero esta observación nos lleva a las tenues relaciones de intercambio entre la antropología y la historia del arte y se extendería a figuras recientes (véase por ejemplo, Kubler, considerado por Giovanni Previtali más cercano a la antropología que al genérico ámbito humanístico, desconocido entre los antropólogos Italianos y también en el extranjero): no obstante, desde esta perspectiva se reconoce que las *défaillances* se sitúan más en la vertiente de la antropología que en la de la historia del arte. De Kubler, para valorar el grado de interés desde la perspectiva antropológica, además de *La forma del tiempo. La storia dell'arte e la storia delle cose* (Torino, Einaudi, 1976), véase, por ejemplo, *History – or Anthropology – of Art?* (*Critical Inquiry*, I, 4, 1975), 757-767.

De manera algo más extensa me gustaría detenerme en la muerte de la antropología, que Freedberg da por cierta (y que, como es obvio, me compete de manera más directa).

No me siento en sintonía con la afirmación de que la antropología esté muerta. Tengo, sin embargo, la sensación de que las frecuentes afirmaciones al respecto, provenientes tanto del exterior como del interior, confirman su plena legitimidad y actualidad y la validez de su paradigma cognitivo. En realidad, la crisis bosquejada por Freedberg en sus intervenciones, con alguna que otra simplificación y persistencia comprensibles para quienes observan las cosas desde fuera, está relacionada a las corrientes reflexivas “fundamentalistas” predominantes en los Estados Unidos, donde el campo antropológico ha sido profundamente rediseñado y redimensionado, como es bien sabido, en estos últimos años. La fuerte tendencia culturalista, siempre presente en los estudios americanos, tras haber producido notables contribuciones a una discusión radical sobre las modalidades cognitivas de la disciplina respecto a las realidades nativas, y de sus representaciones, en los años setenta-noventa, *grosso modo*, del siglo pasado, ha producido también una deriva manierista, totalmente estéril tanto en el ámbito de la formación de conocimientos como en el ámbito epistemológico. En un progresivo giro sobre sí misma, la disciplina se ha ido desvaneciendo en una perspectiva genérica de estudios culturales (o en una óptica más restringida, de estudios visuales, o relativos a la comunicación visual) que tras los lejanos y prometedores comienzos de Richard Hoggart o de Stuart Hall, quieren hoy, y pueden, decir todo y su contrario, con un enfoque superficial similar, en muchos casos, al sentido común.

Cierto es que este no es el lugar para realizar un examen exhaustivo de las precedentes motivaciones y resultados complejos de esta deriva. Basta con recordar que, desanclado del contexto social, apartado del juego de las relaciones políticas, operante tanto a micro-escala como a macro-escala, extraído del campo de fuerzas que justifican la existencia y la presencia de los actores sociales, privado de su naturaleza relacional y negocial, el fenómeno cultural, reducido a su rígida esencia textual, es analizado en sí mismo, dando vida a una perspectiva hermenéutica, que

presta más atención a sus propias razones que a las razones del objeto que debería interpretar. Pierre Bourdieu, en un breve pasaje de uno de sus ensayos⁷, puede que haya sido algo apresurado, no obstante, ha expresado el fastidio por la tendencia en cuestión de una manera sustancialmente compartida; y, por lo tanto, desde esta perspectiva, el malestar de Freedberg es totalmente comprensible.

Cuanto he evocado es principalmente, si no exclusivamente, estadounidense. En otros lugares del mundo la antropología ha madurado, a partir de la lección reflexiva atentamente meditada y seleccionada, una conciencia de sí misma como crítica cultural y social, conciencia que la convierte hoy en ciencia no alineada; contraria a aceptar la lógica global y el enredo étnico⁸, sin ser cómplice de los procesos de homologación, en desacuerdo con la actitudes poscolonialistas contemporáneas, sin ser europeo-céntrica o americano-céntrica, no del todo convencida de la preeminencia cultural, poco o casi nada predispuesta a delegar al campo natural lo que, en última instancia, pertenece al campo social).

Por lo tanto, tal vez la noticia de que la antropología está muerta, una noticia que se propaga frecuentemente a los cuatro vientos, además de no ser cierta y

7 N. T. El sociólogo escribe: “Esto equivale a decir que la sociología de la sociología que yo propugno tiene poco en común con un retorno complaciente e intimista sobre la *persona* (cursiva del autor) privada del sociólogo o la socióloga o con una búsqueda de *Zeitgeist* intelectual que anime su trabajo, (...) Debo desligarme completamente, además, de la forma de “reflexividad” representada por esa especie de observación autofascinatoria de la escritura y los sentimientos del observador que recientemente se ha puesto de moda entre los antropólogos norteamericanos (...) quienes, habiendo agotado aparentemente los encantos del trabajo de campo, se han puesto a hablar de ellos mismos en lugar de hablar de sus objetos de investigación. Cuando se vuelve un fin en sí mismo, esa denuncia falsamente radical de la escritura etnográfica como “poética y política” (...) abre la puerta a una forma de relativismo nihilista ligeramente velada, de la clase que me temo subyace a varias versiones del “programa fuerte” de la sociología de la ciencia, que se erige como el polo opuesto a la ciencia social verdaderamente reflexiva”, tomado en su versión en español de: P. Bourdieu y L. Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva* (Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005), 118-119.

8 Cfr. R. Gallissot, M. Kilani y A. Rivera, *L'imbrogljo etnico. In quattordici parole-chiave* (Bari, Edizioni Dedalo, 2007)

de estar basada en vistosas, aunque limitadas, realidades transoceánicas, puede acabar por secundar una lógica conformista, que tiende a eliminar la voz crítica y a sustituirla por vagos puntos de vista sobre cómo van (inevitablemente) las cosas en la así llamada cultura (sobre cuya naturaleza existente, y sobre la naturaleza tendenciosamente idealista de los estudios dedicados a esta, se han escrito en los últimos años páginas clarificadoras)⁹. Tal vez, la noticia de que la antropología está muerta es parte del proceso general de comprensión de las ciencias sociales que está teniendo lugar en numerosos países del occidente, incluso en el nuestro, y que se articula en una serie de medidas estructurales encaminadas a utilizar instrumentalmente las competencias, limitando, sin embargo, su prestigio e influencia.

Pero, aunque es verdad que la antropología como ciencia crítica tiene todavía una legitimidad y plausibilidad, esto no quiere decir que su campo, sus divisiones subdisciplinarias, su método, su perspectiva hermenéutica, su bagaje epistemológico no deban someterse a una enérgica crítica y un proceso radical de reorganización. Y con esto, llegamos a la antropología del arte (y a la corrección en el sentido de la antropología visual que pretendo proponer aquí).

Antes que nada, cabe señalar la inadecuación de una definición omnicomprendensiva. Una definición tal oculta la *variedad* del arte: una multiplicidad de poéticas y prácticas, fundadas sobre diversos presupuestos sensoriales y cognitivos, que se concretan en producciones diferentes entre sí. El arte es por convención y desde una perspectiva culta occidental: música, danza, teatro, literatura escrita y oral, pintura, escultura, grabado, fotografía, cinematografía, videografía, *computer image*, arquitectura, etc. Pero en la arbitraria aglutinación de poéticas y prácticas tan diferentes, la definición de la antropología del arte acaba inevitablemente por privilegiar y enfatizar el criterio estético (todas estas cosas tan diversas son arte, en la medida en que son bellas o en cualquier caso

9 Para un análisis del culturalismo en versión americana y británica, véanse dos volúmenes recientes de Adam Kuper. A. Kuper, *Culture. The Anthropologists' Account* (Cambridge, MA-London, Harvard University Press, 1999); Id., *Among the Anthropologists. History and Context in Anthropology* (London & New Brunswick, NJ, The Athlone Press, 1999).

hacen referencia a la belleza¹⁰). Sin embargo, este criterio, preside (o contribuye a presidir, junto a lo funcional y lo social) la elaboración de las artes cultas, solamente en Occidente. Por lo tanto, me parece oportuno disgregar la noción de antropología del arte en una pluralidad de puntos de vista antropológicos atentos a la peculiaridad de cada forma expresiva, además de, obviamente, a cada contexto étnico (cuando y donde estos estén dotados de un significado específico). Y por tanto, es oportuno pensar en una antropología de los sonidos y de la música, del cine, de la fotografía, de la literatura escrita, del teatro...etc. Antropologías que tomen como principio la reflexión en torno a los fundamentos sensoriales que presiden la formación de los productos.

Pero, en realidad, respecto al arraigado predominio de la visión en la construcción de los saberes, y del Saber, en Occidente, que ya mencioné en otras ocasiones¹¹, los antropólogos del arte han analizado sobre todo las artes visuales de las sociedades iletradas (o expeditivamente consideradas como tales) y, en su interior, la escultura y la pintura. Partiendo de estos contextos han intentado recabar reglas generales en torno a la definición del fenómeno artístico y la fisionomía que debe tener su estudio específico. Y en esta tarea de reducción y generalización se han involucrado historiadores del arte, que son, a su vez, historiadores de la pintura y de la escultura (o incluso de la arquitectura) occidentales; estos por lo tanto, al acreditar la noción de la antropología del arte, elaborada por los antropólogos, en realidad, se legitiman a sí mismos, su hegemonía académica y científica en el contexto global de las disciplinas que se ocupan de la historia del arte presentes en el panorama occidental.

Como he señalado, es el criterio estético el que puede constituir el banco de pruebas para una profunda revisión metodológica y epistemológica de tal posición.

10 Para una crítica radical del criterio estético en la antropología del arte, véase A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford, Clarendon Press, 1998).

11 N. T. Véanse, “Letnografo e lo sguardo. Intorno al paradigma visuale” y “A partire da un taglio. Immagini, allocronia, anacronismo”, contenidos en el libro *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria* (Torino, Bollati Boringhieri, 2011)

Sea a nivel del sentido común o desde una perspectiva científica más reducida, en Occidente se considera que el campo artístico se define a través de la entificación del criterio de preeminencia estética de los objetos que le pertenecen. Generalmente, la antropología del arte ha acogido ese sistema interpretativo, trasladándolo solamente a los productos de las culturas populares o primitivas. No es una casualidad que el, aun con todo innovador, estudio de Franz Boas, *Arte primitiva* (que vio la luz a finales de los años veinte, pero que en realidad había sido elaborado tiempo atrás), que en gran medida fundó el campo subdisciplinario y trazó las directivas sobre las cuales se desarrollaría con pocas excepciones, asumiera las nociones de estética, de forma, de estilo, de motivo, de símbolo, provenientes de la historia del arte culta, aplicándolas con poca agudeza táctica al repertorio de los nativos norteamericanos¹². El mismo Boas consideraba el placer estético un carácter común de toda la humanidad (un universal, por lo tanto, haciendo uso del lenguaje de las ciencias cognitivas que quiero poner aquí en tela de juicio), mientras su discípulo Robert Heinrich Lowie escribía que la tensión estética era “uno de los componentes irreducibles del pensamiento humano, un potente principio activo desde el inicio de la existencia”¹³. Incluso aquellos que han intentado vincular la expresión artística con el universo de sus determinaciones sociales, como por ejemplo Rymond Firth, han creído encontrar “criterios universales de cualidad estética”¹⁴. Obviamente, esta tensión por la individualización de un rasgo tan apreciado como evasivo (pero útil, en cualquier caso, para poner en orden y organizar las jerarquías culturales), ha llegado a campos relacionados con los estudios antropológicos e histórico-artísticos, como por ejemplo el de la estética y el de la semiótica, basta con pensar en la obra de Jan

12 Cfr. F. Boas, *Arte primitiva* (Torino, Boringhieri, 1981).

13 R. H. Lowie, *Primitive Religion* (New York, Liveright, 1924), 260.

14 Cfr. R. Firth, *La struttura sociale dell'arte primitiva*, in G. Carchia, R. Salizzoni (a cargo de), *Estetica e antropologia. Arte e comunicazione dei primitivi* (Torino, Rosenberg & Sellier, 1980), 111-134, passim.

Mukařovský¹⁵. Para encontrar una crítica al criterio estético hará falta recurrir a figuras anticipatorias, inquietas y marginales, que han trabajado en un sofisticado *cross-road* disciplinario, como la de Einstein que aunque llegara como veremos a conclusiones que no comparto, liquida la categoría estética de la belleza, la cual había sido entificada en los estudios histórico-artísticos y etnográficos coetáneos, como mera “burocracia de las emociones”¹⁶.

En realidad, el valor estético de los objetos que *nosotros* definimos como artísticos está, para *otras* sociedades, totalmente ausente (recuérdese “el absurdo mito del aislamiento de la experiencia estética”, sobre el cual escribía Nelson Goodman¹⁷). Y esta constatación relativista aparentemente banal es real, no solamente desde una perspectiva, por así decirlo, funcionalista, en el sentido en que la forma que retenemos plasmada desde una sensibilidad o un pensamiento estéticos, es tal porque cumple una función utilitaria arraigada en el contexto social, sino también desde una perspectiva que me gustaría definir como cognitiva. Perspectiva por la cual todo lo que calificamos como elemento estético, es en realidad el elemento en el cual se sedimenta (y se manifiesta) el proceso de relación entre el pensamiento y la actividad formal, entre la elaboración conceptual y la práctica social.

La relación entre el pensamiento y la actividad formal, que ya ha sido analizada desde una perspectiva culturalista por Clifford Geertz, ha sido ilustrada por Carlo Severi, por ejemplo, en las páginas dedicadas al arpa Zande en una obra suya de hace algunos años¹⁸. Aquí, el mecanismo de las “verdades inertes”, como las define

15 Véanse en particular J. Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (Torino, Einaudi, 1971) y Id., *Il significato dell'estetica* (Torino, Einaudi, 1973).

16 Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit., en particular las páginas 149-216; la definición einsteniana se menciona en la página 158.

17 N. Goodman, *I linguaggi nell'arte* (Milano, Il Saggiatore, 1976), 160; pero en realidad la reflexión sobre los caracteres de la estética está presente en toda la obra del filósofo; véase sobre todo el capítulo VI del volumen, *Arte e intelletto*.

18 Véase C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria* (Torino, Einaudi, 2004), en particular las páginas 6-13.

el estudioso, aquellas que explican en términos elementales la diversidad cultural dentro de un sustancial paradigma interpretativo occidental, cede el paso a una exploración radical del objeto, según el punto de vista de sus creadores y usuarios, revelando que no es del todo exacto el hecho de definir el arpa como instrumento musical y que es totalmente erróneo clasificar como elemento decorativo antropomorfo lo que está esculpido en la parte superior. De hecho, esto es lo que estructuralmente caracteriza al objeto, relacionándolo con el contexto religioso y ritual, más allá de cualquier determinación decorativa, estética, incluso musical (en *nuestro* sentido estricto de la definición del término). De esta manera, el objeto materializa la idea que plasma la creación y destaca la relación, totalmente diferente, que mantiene con el mundo y sus complejas razones.

Me detengo brevemente en la segunda relación, sobre la cual he intentado indagar últimamente explorando las relaciones que existen en un contexto local, entre la fotografía y la estructuración del universo simbólico¹⁹. Existe una correspondencia entre la elaboración conceptual y la práctica social que se resume ejemplarmente en los objetos que acostumbramos a definir artísticos, objetos que se muestran como instrumentos para representar esa relación en un contexto público, por muy amplio o reducido que sea. Un exvoto anatómico de cera es considerado, tanto por los antropólogos del arte, como por los folcloristas que le han dedicado su atención en los últimos decenios, un objeto de arte popular, connotado por un aura estética que es ennoblecida, por ejemplo en la zona campestre del sur de Italia, por la descendencia tipológica, formal, estilística del mundo antiguo, por los ejemplares pre-cristianos²⁰. Pero el aura estética de este

19 Véase F. Faeta (a cargo de), *Gente di San Giovanni in Fiore. Sessanta ritratti di Saverio Marra* (Firenze, Alinari, 2007), en particular las páginas 87-110.

20 Que no se crea que esta postura está relacionada al pasado o a tradiciones de estudio marginales y en desuso. Todavía hoy es frecuente la propuesta estetizante y continuista que, no por casualidad, concuerda con el coleccionismo, con las recolecciones de objetos preciados y curiosos efectuados por intelectuales refinados o extravagantes. Por ejemplo, véase la reciente publicación dedicada a los exvotos y a los amuletos reunidos por Alexander Girard y donados al Museum of International Folk Art de Santa Fe de los Estados Unidos. El volumen, persigue un ideal

objeto, su forma y el valor de su factura, emanan sobre todo de la idea de la posible amputación mágica del mal y, por lo tanto, de una supuesta segmentariedad somática. Emanan, de una ideología del cuerpo y de la enfermedad diferente a la sintetizada, e institucionalizada, en el pensamiento biomédico occidental. El valor “estético” del producto alimenta esa ideología y se concretiza, en efecto, en una minuciosa y refinada (aunque estilizada), descripción del órgano vulnerado y del punto de unión entre este y la totalidad del cuerpo²¹. La estética del exvoto es, por lo tanto, como dice Severi, la manifestación formal de un pensamiento diferente, y cualquier reconducción de esta al interno del discurso histórico-artístico occidental resulta restrictiva o engañosa. Pero la estética del exvoto sirve también para explicar eficazmente, sobre la escena social ofrecida por la peregrinación, con sus indispensables tramos *comunitarios* (en el sentido turneriano del término), la idea nativa del cuerpo y la enfermedad, anclada en una práctica social y una relación normativa, intercurrente entre el devoto, la divinidad y la sociedad. Pensar que la belleza del exvoto es un valor en sí, atribuido a una sensibilidad artística forjada durante siglos a través de costumbres cultas (con su inevitable sucesión de reenvíos al pasado, hasta la antigüedad clásica y a las tablas greco-romanas), significa mortificar el objeto y esterilizar el potencial cognitivo que posee, respecto a la sociedad que lo custodia y lo utiliza. Es por lo tanto, la misma noción de “agency”, como se ha ido definiendo en su largo recorrido en la psicología de la percepción, la antropología y otras disciplinas, como se ha reflejado en el ya mencionado

universal del objeto que desea ilustrar, pese a la presencia de estudiosos bastante lejanos de una propuesta estetizante como por ejemplo: Stanley Brandes, Gananath Obeyesekere, Jill Dubisch y Allen F. Roberts, está fuertemente condicionado por el criterio estético. Cfr. D. Francis (a cargo de), *Faith and Transformation. Votive Offerings and Amulets from the Alexander Girard Collection* (Santa Fe, Museum of International Folk Art, 2007). Pero también un estudioso de la talla de Didi-Huberman, planteándose incógnitas de relieve, relevantes al concepto de semejanza, a través de los exvotos, presenta una ingenua y tardía visión continuista del objeto, centrandó su atención en aspectos formales que dejan totalmente a la sombra la inconstancia del contexto ritual y social de uso. Cfr. G. Didi-Huberman, *Ex voto* (Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007).

21 Véase F. Faeta, *Il corpo a Dio. Percorsi di ricerca per figure votive*, in Id., *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX* (Palermo, Sellerio, 2000), 59-118.

trabajo de Alfred Gell²², en su relativa imprecisión destacada por algunos críticos, como Maurice Bloch, la que ha sido sucesivamente ampliada, en una relación que, más allá de las conexiones a veces forzosas o enrevesadas representadas por el estudioso británico, considere de manera más amplia, junto con el vínculo que media entre la elaboración lógico-conceptual de un determinado grupo humano y sus producciones artísticas, las estructuras sociales, la razón funcional, la realidad de los actores, su capacidad de elaboración simbólica, su memoria ritual²³.

Pero la ampliación que propongo nos obliga a abandonar también el rastro de reconsideración del campo artístico expresado por Einstein, que ha manifestado, como decía, una tensión y una versatilidad antropológicas: Einstein condujo su reflexión hacia una autonomía de la imagen y de la forma, hacia una posibilidad ontológica de estas de aclaración del campo artístico (en una especie de enfoque metafísico, en mi opinión distante también del fecundo extrañamiento del contexto histórico inmediato o de la productiva tensión anacrónica sobre la que

22 Cfr. A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, cit.

23 Las tesis de Gell han provocado un gran interés y un gran debate internacional, debate con el que sería oportuno confrontarse en Italia y sobre el que prometo volver a hablar. Véanse, entre las aportaciones más importantes, M. Bloch, “Une nouvelle théorie de l'art. A propos d'Art and Agency d'Alfred Gell” en *Terrain*, nº32 (1999), 119-128 (posteriormente publicado bajo el título de *Une nouvelle théorie de l'art*, en A. Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique* (Paris, Les presses du réel, 2009), VII-XVII (trad. francesa del libro); M. Coquet, “Alfred Gell, Art and Agency”, *L'Homme*, nº 157 (2001), 261-263; K. Arnaut, “A Pragmatic Impulse in the Anthropology of Art? Alfred Gell and the Semiotics of Social Objects”, *Journal des Africanistes*, 71, nº 2 (2001), 191-208; R. Layton, “Art and agency: A reassessment”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9, nº 3 (2003), 447-464; R. Bowden, “A Critique of Alfred Gell on Art and Agency”, *Oceania*, vol. 74, (junio 2004), 205-213; F. Myers, “Social Agency and the Cultural Value(s) of the Art Objects”, *Journal of Material Culture*, 9, nº 2 (2004), 205-213; M. Westermann (a cargo de), *Anthropologies of Art* (Clark Studies in the Visual Arts, Williamstown, MA, Clark Art Institute, New Haven-London, Yale University Press, 2005); M. Howard, M. Perkins (a cargo de), *The Anthropology of Art: A Reader* (Oxford, Blackwell, 2006); R. Osborne, J. Tanner (a cargo de), *Art's Agency and Art History* (Oxford, Wiley-Blackwell, 2007); G. Pucci, “Agency, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'antichità classica”, *Ricerche di Storia dell'arte*, 35-40.

escribe Didi-Huberman) con la cual no podemos ser consintientes²⁴.

Cuanto ha sido escrito aquí me permite poner la atención en la mirada.

Pensemos en el sector de las artes visuales al cual me he referido hasta ahora. El instrumento que permite relacionar el pensamiento y la forma, la elaboración conceptual y la práctica social está compuesto por la mirada. Es la mirada la que *formaliza* un concepto y la que hace que la forma se adapte al uso social y al significado de las relaciones complejas, que a menudo operan, como verificaremos con el ejemplo etnográfico que voy a aducir, en una dimensión meta-histórica. Esto, por otro lado, ya fue intuido hace tiempo, aunque fuese desde una perspectiva teórica diferente a la que me refiero aquí, por estudiosos, prevalentemente aunque no exclusivamente anglófonos²⁵, que se refieren, en el más vasto ámbito de la así llamada antropología visual, al aparato teórico de la mirada experta (*skilled vision*). Mirada que no solamente sustenta la lógica del saber y contribuye a construir

24 Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit. En la compleja y, en parte, inédita producción del estudioso, véanse al menos C. Einstein, *Scultura negra [Negerplastik]*, in Id., *Lo snob e altri saggi* (a cargo de G. Zanasi) (Napoli, Guida, 1985), 115-136; Id., *Etnologie de l'art moderne* (a cargo de L. Meffre) (Marseille, Dimanche, 1993). Con referencia específica a *Negerplastik*, Giorgio Raimondo Cardona y Barbara Fiore recuerdan que Einstein consideraba “el objeto primitivo como objeto estético, cuya función no debía ser interrumpida por conocimientos sobre su historia y significado”. G. R. Cardona y B. Fiore, *Presentazione: “Un'attività universale e continua...”*, en F. Boas, *Arte primitiva*, cit., 7-23, 12. Sobre la doble validez crítica de la reflexión de Einstein, de alguna manera anticipatoria a las perspectivas concretadas en el reciente Musée du quai Branly, en París, véase J-L. Amselle, *L'arte africana contemporanea* (Torino, Bollati-Boringhieri, 2007), 86-89.

25 Pertencientes, por tanto, a un área lingüística considerada por algunos estudiosos como demasiado simple y pragmática para poder sostener las sofisticadas intuiciones de los grandes reformadores alemanes de la historia del arte de los primeros decenios del siglo XX. Véanse, por ejemplo, las ideas de Didi-Huberman, a propósito de la transferencia del legado de Warburg de Amburgo en Inglaterra, y de la anglicanización de los conceptos warbugianos (y benjaminianos) en la práctica londinense o americana de algunos de sus continuadores o compañeros de viaje. Cfr G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit., en particular la introducción y el segundo capítulo.

cosas, sino que contribuye a tejer las relaciones entre saberes, cosas y relaciones sociales.²⁶

He recordado la antropología visual. Considero que el producto concreto de las artes visuales debe reinsertarse en ese contexto subdisciplinario. Los objetos votivos populares, volviendo a nuestro ejemplo, son objetos de pertenencia antropológico-visual y, en el ámbito de esa pertenencia, se le atribuye una gran importancia a la mirada y a las modalidades a través de las cuales se estructura la memoria, se producen los arquetipos formales así como las competencias para su constante creación, se articulan las habilidades manuales que presiden a la fabricación del objeto, se proyectan las relaciones de sentido entre objeto y contexto, y se generan procesos de elaboración que consienten el uso simbólico del objeto en sí.

Por ejemplo, en un pueblo del extremo sur de la península italiana, en el cual he realizado investigaciones durante algún tiempo, se fabrican dulces de figuras, de refinada confección, que se usan en un contexto votivo, ceremonial, ritual y de devoción. Estos dulces los elabora una pequeña élite artesanal, sin la ayuda de moldes y sin que su repertorio haya sido escrito en ningún manual. Los maestros que elaboran los dulces se inspiran en un repertorio ideal compuesto por treinta o cuarenta tipos diversos, identificados a través de sus nombres. Dentro de este repertorio, entendido como *tradicional*, que se evoca y se representa de forma oral, se realizan miles de variantes, sumándose siempre a un código formal más bien reducido y riguroso. Tales variantes, con el trascurso del tiempo, e inevitablemente, conllevan un vistoso cambio de forma, una marcada modificación. He tenido la oportunidad de confrontar, directamente o a través de reproducciones fotográficas, los ejemplares contruidos a lo largo de un siglo, que manifiestan, dentro de la

26 Véanse a propósito, la gran atención puesta en la relación entre el cuerpo y la visión en el ámbito del *workshop* de EASA Biennial Conference del 2006, *Corporeal Vision*, coordinada por Rupert Cox (Manchester University) y Christopher John Wright (Goldsmiths College, University of London), las investigaciones conducidas por el Granada Centre for Visual Anthropology (Manchester University), el trabajo de Tim Ingold y de su escuela de ecología de la cultura, de Michael Bravo, Charles Goodwin, Cristina Grasseni, Bruno Latour.

adhesión al modelo y al código formal, grandes diferencias. La idea de una forma *arquetípica* en la que inspirarse idealmente (aquella idea plasmada por los nombres de las cosas y por la continua evocación oral; aquella con la que los objetos son recordados en el contexto cotidiano y aquella con la que los objetos son transmitidos por el maestro al aprendiz en el reducido contexto del taller) perdura; y, de hecho, en una especie de ciclo que, comprensiblemente, dura algunos decenios, se tiende a volver a los modelos presentes en el pasado. La dialéctica entre la adhesión al canon formal de la tradición y las variantes de base individual y temporal, constituye el eje del conocimiento y del aprendizaje de los jóvenes dispuestos a ejercer la profesión. Todas las operaciones de elaboración formal, de transmisión del saber canónico, de elaboración de las libertades formales e individuales, se efectúan a través del uso de la palabra oral, el adiestramiento del ojo, la creación de la memoria visual. Contribuye, de manera determinante, a reforzar la intensidad de la mirada, el carácter efímero del objeto artístico; un objeto que puede ser reconducido por los artífices, durante el proceso de elaboración, al grado cero de la forma y que, por otra parte, una vez introducido en el circuito de uso, se desfigura y se come en un abrir y cerrar de ojos. El carácter efímero del objeto, dicho en otras palabras, en relación dialéctica con su categoría formal, determina las dinámicas de la mirada y condiciona, por consiguiente, todo el ciclo de su vida social²⁷.

27 Cfr. F. Faeta, *Ephémère. Figure commestibili e sparizioni rituali*, en *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX* (Palermo, Sellerio, 2000), 167-212. Piénsese, por un momento, en qué medida las consideraciones antropológicas relativas a objetos de este tipo, sobre las cuales existe una literatura abundante, pueden resultar útiles para redefinir el estatus de las artes efímeras cultas occidentales, a las que se han enfrentado los historiadores del arte (cfr., por ejemplo, M. Fagiolo Dell'Arco, *Le forme dell'effimero*, en *Storia dell'Arte italiana, Forme e modelli* (a cargo de F. Zeri) (Torino, Einaudi, 1982), 201-235. Geertz escribe, a propósito de lo efímero, refiriéndose concretamente a los rituales de las estatuas de los jefes bamileke, puestas en evidencia por Jacques Maquet, nacidas para ser erosionadas y desaparecer: “ningún análisis de la estatua que no tenga presente su destino, un destino preestablecido como la disposición de su volumen, o el pulido de la superficie, podrá entender el significado o comprender la fuerza”. C. Geertz, *L'arte come sistema culturale*, in *Antropologia interpretativa* (Bologna, il Mulino, 1988), 119-152, 151.

Pero una vez reconducida, la pertinencia del producto de las artes visuales al campo de la antropología visual, un campo menos vago y ambiguo (menos connotado etnocéntricamente) que el de la antropología del arte, es necesario decir que una antropología visual con una fuerte separación del contexto antropológico general, con una preeminencia culturalista, con aserciones dogmáticas (y reivindicaciones) de especialismo, con su fetichismo más o menos explícito por los medios técnicos y la realidad mediática, no me parece para nada productiva. La antropología visual, por lo tanto, creo que debe ser interpretada como una antropología social, particularmente atenta a la dimensión política, que se detiene en el estudio de las imágenes como producto de la mirada experta y de sus técnicas de expresión.

En este sentido creo que debe ser interpretada, superando su evidente declamación utópica, la petición de un objeto que no se sitúe en ningún campo disciplinario definido, una petición formulada por Barthes y sotericamente evocada por Freedberg. Este limbo de la definición crítica, en realidad, por lo que concierne al campo artístico como cualquier otro objeto del conocimiento, comprensiblemente, no existe. Pero existe la posibilidad de deconstruir, a través de una concisa comparación entre diversas perspectivas disciplinarias, pertenencias que se dan por sentado, vinculantes, mortificantes, reducidas. Y, sobre todo, existe la posibilidad de reescribir la pertenencia de un objeto no en base a las categorías predeterminadas de los campos disciplinarios individuales (y a su lógica de repartición del conocimiento), sino en base al reconocimiento etnográfico, que indique el campo de pertenencia más apropiado del objeto en sí. El producto manufacturado, que por comodidad continuo definiendo como artístico (pero, en realidad, ¿Quién puede saber antes de realizar una atenta exégesis desde el punto de vista nativo, como puede ser definido, a que campo del saber y de la actividad humana debe ser asignado?), la obra concreta a la que llamo exvoto, no se sitúa en el dominio de la historia del arte, ni en el de la antropología del arte, sino que insiste en un contexto hermenéutico que la etnografía y la antropología social deben identificar y que, en cualquier caso, no ha sido determinado. Y podrán contribuir a la definición de ese contexto tanto la historia como la antropología

del arte, pero también la iconología, la fenomenología, la semiótica, la estética, la epistemología, la historia de las religiones, la sociología del conocimiento, la economía política, etc. El enfoque antropológico que propongo, debe basarse en una *suspensión hermenéutica* consciente y practicarse con valentía, hasta donde se pueda.

Esta me parece la solución posible para una relación ni obsoleta, ni ingenuamente “modernista”, entre el campo y el objeto artístico, no como la defendida por Freedberg, que se basa en una orientación neurocientífica, a la que me gustaría volver, para finalizar.

Un interés difundido por esa orientación data de algún lustro y una rama específica de la neurociencia: la neuro-estética, actúa desde hace tiempo, y está presente también en nuestro país, a través de una sociedad dedicada a uno de sus principales fundadores, Semir Zeki. Las ideas y los experimentos relativos a las neuronas espejo, sobre su relación con la experiencia visual, de Giacomo Rizzolatti y Vittorio Gallese, del laboratorio de Parma, de Vilanayur S. Ramachandran y del mismo Zeki, las reflexiones de diversos estudiosos como Antonio Damasio o Arthur C. Danto, por no citar algunos de los nombres hoy en día más conocidos, han construido las premisas teóricas de esta orientación. Una orientación, por otra parte, no del todo compacta ni homogénea. Freedberg, por ejemplo, cuyas ideas he mencionado aquí, muestra posiciones con las que un antropólogo puede dialogar, poco predispuestas a extremar la orientación naturalista y neurológica, cautas respecto a las ideas universalistas, abiertas a la consideración de los contextos históricos y sociales²⁸.

Pero todo cuanto se piensa en este ámbito, en su totalidad, parece estar totalmente opuesto a la orientación antropológico-cultural, y sobre todo, antropológico-social. Y, aparte de esto, de manera más radical, me parece que las teorías neuro-biológicas anulan los principios de suspensión e indefinición

²⁸ Hago referencia a las comunicaciones, a los seminarios y a las clases impartidas por el estudio en la Universidad de Messina en octubre del 2010, como profesor visitante del Departamento de Ciencias Cognitivas y del doctorado de Antropología y estudios histórico-lingüísticos, coordinado por mí.

que propician la novedad de la propuesta, que he subrayado antes, y promueven una perspectiva fundamentalista que acaba afirmando principios *ontológicos* del saber científico. Según estas teorías (cito textualmente el texto de presentación *online* de la sociedad de neuro-estética), “las diversas formas artísticas tienen en común el hecho de ser formas universales de comunicación que no necesitan una comprensión mediada por el lenguaje. Porque basan sus fundamentos en procesos fisiológicos comunes presentes en todos los individuos de nuestra especie.” “De esta manera”, continúa el texto, “una obra como la “Piedad” de Miguel Ángel supera las barreras temporales y culturales convirtiéndose en universal”. Zeki se ratifica: “a nivel elemental, lo que ocurre en el cerebro de un individuo, hombre o mujer, cuando observa una obra de arte, es muy parecido a lo que ocurre en el cerebro de otro, razón por la que podemos comunicarnos sobre el arte y, lo que es más significativo, comunicar a través del arte sin tener que recurrir al lenguaje hablado o escrito, a menudo inadecuado para obtener la misma intensidad”²⁹. De este principio general procede la posibilidad de leer e interpretar las constantes universales a través de la localización de procesos neuronales y de disposición y respuestas cerebrales, rigurosamente localizadas en áreas, idénticas para todas las personas, sociedades y culturas. Las intervenciones publicadas en “Micromega” de Damasio, Ramachandran, Dolan, Livingstone, recordados antes, se mueven en la pauta de las ideas ya mencionadas, ideas que refuerzan el *frame* cognitivo, tal como es conocido en el ámbito de los estudios antropológicos, aún y con todos sus límites, en una dirección mucho más estrictamente naturalista y mentalista. En el escrito de Ramachandran, el que seguramente afronta de manera más directa estos temas, se recuerda que “necesitamos una perspectiva biológica coherente” para pensar las leyes universales de la estética. Se hace una primera lista, provisional, de esas leyes universales, identificadas en el reagrupamiento, en el contraste, en el aislamiento, en la resolución de un problema perceptivo, en la simetría, en el horror de las coincidencias, en la repetición, en el ritmo y en el método, en el equilibrio (¿Qué quiere decir esta lista heterogénea de cosas, de diversa y distante naturaleza lógico-formal, sin una cultura histórico-artística específica, sin método

²⁹ S. Zeki, *La visione dall' interno. Arte e cervello* (Torino, Bollati-Boringhieri, 2007/2), 245.

filosófico, sin concienciación de las partes elementales de los procesos culturales?). Se llega hasta la cultura (y no a la sociedad, percibida como una zona oscura y palustre, en la que las claras determinaciones mentales de los individuos corren el peligro de perderse y de hundirse), con la siguiente afirmación (concesión): “intentar comprender cuales son los universales del arte no significa disminuir el importante rol que tiene la cultura en la creación artística y en la fruición de las obras de arte. Si no fuese así, no existirían diversos estilos artísticos”³⁰. Por lo tanto, el arpa Zande, sobre la cual discute Severi en el texto previamente citado, debe ser interpretada nada menos que como una variante *estilística* de la Capilla Sixtina.

Sería muy fácil ironizar sobre las afirmaciones precedentes, redescubriendo, con Francesco Remotti, el valor lógico elemental del relativismo³¹. Sería fácil recordar que un nativo Nambikwara no habría sentido ninguna emoción frente a la obra universal miguelangelesca, al igual que Miguel Ángel no habría sentido ninguna emoción de tipo estética ante las *tsantsas* decoradas por los Jívaro. Sería fácil recordar que muchos grupos humanos no creen, por ejemplo, que lo que algunos tocan sea música o lo extraño que resulta para ellos el mismo concepto de la música. Sería fácil demostrar que un encuentro entre Miguel Ángel y los decoradores Jívaros, o entre músicos y no-músicos, habría sido o podría haber sido posible solamente a través del lenguaje (mediador de relaciones concretas, inscritas en la práctica social). En un plano más general, sería fácil (y útil) recordar como el engreimiento del universalismo occidental ha sido ridiculizado miles de veces, a pesar del poder de las armas y la violencia. Recuérdese, por ejemplo, como el capitán James Cook fue al encuentro de la muerte confiando en el significado universal del agradecimiento y del amor, sin sospechar que ese agradecimiento y ese amor se concretizaban, en el universo nativo que encontraba, por imprescindibles exigencias cosmogónicas, en el sacrificio, en el homicidio, en la desmembración

30 V. Ramachandran, “Gli universali dell’arte”, *Micromega*, nº 2 (2007), 189-191. Para documentarse sobre la propuesta del estudioso, véase su *A Brief Tour of Human Consciousness: From Impostor Poodles to Purple Numbers* (New York, Pi Press, 2004).

31 Véase F. Remotti, *Contro natura. Una lettera al papa* (Roma-Bari, Laterza, 2008).

del cuerpo³².

Sería fácil poner de manifiesto que la ideología universalista del arte, con sus presupuestos que aun hoy podrían definirse (a pesar de la polvareda de las neurociencias), *innatos*, como se definían a finales del siglo XIX (y un análisis comparativo de los textos de la antropología física y criminal de aquel periodo y de muchos de los textos neurocientíficos actuales revela coincidencias desconcertantes), es el fundamento de operaciones más bastas de *reductio* cultural, social, político y de dominación. Sería fácil evocar, por ejemplo, en el plano de las repercusiones políticas más inmediatas, los delirios del cripto-chauvinismo italiano, de derecha y de izquierda, tan íntimamente relacionados con el bagaje cultural que he descrito, con su pretensión de establecer en un porcentaje exacto (el 50, el 70, el 80, el 90% del total, según el estado de ánimo del momento) el valor relativo al patrimonio artístico italiano, respecto al planetario. Se trata de ideas ordinarias que sistemáticamente implican presupuestos universales. Siguiendo el consejo de Clifford, basta con fijarse en el hombre Igorot, presentado al público occidental en la exposición *universal* (no por casualidad) de Saint Louis, en 1904, para percibir su incomodidad, su irreductibilidad, su reproche; que van más allá de las coordenadas históricas contingentes de su detención y deportación y que implican al universalismo³³.

Me urge mencionar, en lo que respecta a la estimada talla intelectual de Freedberg, a su pasión y a su elegancia intelectual, el horizonte vetusto de todo esto (a pesar de la mano de pintura aplicada a través de algunos mapas cerebrales y de tecnología sofisticada). En definitiva, no hay nada nuevo en las neurociencias, y la teoría de las neuronas espejo no podrá resolvernos nada respecto al objeto polimorfo, voluble y evasivo (“como se sabe, es difícil hablar de arte”, decía Geertz,

32 Véase a propósito, M. Sahlins, *Isole di storia. Società e mito nei mari del Sud* (Torino, Einaudi, 1986).

33 Cfr. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo xx* (Torino, Bollati-Boringhieri, 1993), 195.

al inicio de su archiconocida contribución sobre el argumento³⁴), esto es, respecto a la obra artística, su concreción lógico-formal, su horizonte simbólico, su uso social y político. Naturalmente, esto no quiere decir que no sea legítimo para los neurocientíficos el hecho de investigar el cerebro, incluso en relación al campo artístico (Freedberg, de hecho, ha afirmado a menudo que considera la propuesta neuronal como uno de los posibles niveles de la investigación en el campo artístico). En principio, debemos estar agradecidos por las aportaciones cognitivas que puedan llegar a través de sus investigaciones, respecto al hombre social, a su actividad, a su cultura. Lo que parece, en cambio, profundamente errada, además de presuntuosa, es la pretensión de explicar el campo artístico, finalmente de forma avanzada y exhaustiva, de una forma en la que la historia del arte y la antropología habrían fracasado sistemáticamente, por medio de las neurociencias, la neuro-estética. “Las teorías estéticas se volverán comprensibles y profundas”, escribe Zeki, “solo cuando hayan sido fundadas sobre el funcionamiento del cerebro, y [...] ninguna teoría estética que carezca de una fuerte base biológica puede ser completa y profunda³⁵”; afirmaciones de este tipo me parecen completamente engañosas.

Del cansancio y la frustración por la insuficiencia de las explicaciones que nuestras disciplinas pueden ofrecer, finalmente, se puede recurrir a la abdicación. Pero el problema también se puede solventar poniendo en marcha profundos procesos de revisión de las mismas disciplinas, sin delegar en una perspectiva salvadora externa, una solución muy improbable. Por lo que concierne al arte, o lo que se sigue definiendo con ese término, el trabajo sobre la producción contemporánea, en la perspectiva del denominado “etnographic turn”, por dar sólo uno de los múltiples ejemplos posibles, creo que puede ofrecer valiosas indicaciones en dirección a una atenta revisión de cada uno de los estatutos disciplinarios³⁶.

34 C. Geertz, *L'arte come sistema culturale*, en *Antropologia interpretativa*, cit., 119.

35 S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, cit., 244.

36 Cfr., a propósito, A. Schneider y Ch. Wright (a cargo de), *Between Art and Anthropology*.

Contemporary Ethnographic Practice (Oxford, Berg, 2005), me remito, entre otros, a G. E. Marcus (*Affinities: Fieldwork in Anthropology Today and the Ethnographic in Artwork*), A. Grimshaw, et alii, (*Making Do: the Materials of Art and Anthropology*), A. Schneider y Ch. Wright (*Between Art and Anthropology*).