

Matthew Rampley

La Cultura Visual en
la era postcolonial:
el desafío de la antropología



La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la antropología

Matthew Rampley

Introducción

¿Qué estudian los estudios visuales? La respuesta a esta pregunta no es sencilla. En la investigación anglófona, por ejemplo, los estudios visuales han tendido a concentrarse en el dominio de la imagen –y, en particular, de la imagen reproducida– en el contexto de la sociología de la modernidad tardocapitalista ¹. Para otros, principalmente en Francia y Alemania, el estudio de la imagen ha estado marcado por el interés en las cuestiones filosóficas que plantea. En los campos emergentes de la *théorie de l'image* en Francia y la *Bildwissenschaft* en Alemania, los enfoques han abarcado desde la fenomenología a los análisis psicoanalíticos y, por supuesto, aquellos que pertenecen al campo de la historia del arte ². Al mismo tiempo, otros se han centrado en el papel de las imágenes como vehículos de conocimiento en las ciencias naturales y físicas ³.

En este artículo me gustaría reflexionar sobre una dimensión adicional de los "estudios visuales", me refiero a su papel como herramienta de la crítica postcolonial. Un notable ejemplo reciente es la llamada de Robert Stam y Ella Shohat a un "análisis policéntrico, dialógico y relacional de las culturas visuales", que adopta el paradigma de la cultura visual, precisamente, para

crear una distancia respecto a los relatos eurocéntricos de la historia del arte tradicional⁴. Como sostienen Stam y Shohat:

La historia del arte tradicional... existe en un *continuum* con la historia oficial en general, que representa a Europa como única fuente de significado, como el centro de gravedad del mundo, como la realidad ontológica del mundo.⁵

En otras palabras, incluso la historia del arte más abierta y autocrítica está indeleblemente marcada por los vestigios de sus orígenes eurocéntricos, y sólo el paradigma de los estudios visuales puede permitir un compromiso con la producción global de imágenes y representaciones.

Un proyecto paralelo es el *Bildanthropologie* de Hans Belting, que reemplaza la historia del arte con el análisis antropológico de las imágenes⁶. Además de sus notables obras históricas sobre la antropología cultural de las imágenes -por ejemplo en la Edad Media bizantina y europea o en el Renacimiento italiano- el trabajo de Belting intenta hacer una antropología teórica de la imagen más amplia, recurriendo a autores como Arnold Gehlen, Arnold van Gennep y Helmut Plessner⁷. Examinando una amplia variedad de imágenes -desde la pintura roja sobre cerámica ateniense, a las ceras anatómicas del museo médico *La Specola* en Florencia, los escudos de armas medievales, las fotografías de Jeff Wall o las instalaciones de vídeo de Gary Hill o Bill Viola- Belting intenta trazar el complejo cambio de las relaciones históricas entre la imagen y la representación humana. El concepto de antropología de Belting se inserta en la tradición de la antropología *filosófica*, y se ocupa principalmente de la evolución histórica de las imágenes en la cultura europea y norteamericana. Aunque también hace referencia, por ejemplo, a la religión haitiana, el tatuaje facial maorí, o los bailes de la Serpiente de los habitantes

de Pueblo (en el Suroeste de América), demostrando un lúcido conocimiento de la trama cultural global, dentro de la que estos temas deben ser abordados.

Otros autores han hecho intentos similares de utilizar nociones tomadas del campo de los estudios visuales, para desarrollar un análisis transcultural. Terry Smith, por ejemplo, ha comparado antiguos mapas coloniales e imágenes paisajísticas de Australia ⁸ con el arte aborigen, para examinar los efectos sobre el campo de la visión que se produjeron durante la colonización de Australia. El tema del choque transcultural también ha sido analizado por Timon Screech quien -basándose en los análisis visuales culturales de Jonathan Crary y Svetlana Alpers- ha examinado el impacto de tecnologías científicas occidentales (como los espejos, las lentes y el vidrio) en la creación de imagen japonesa en el siglo XVIII ⁹. En este trabajo, Screech va más allá de la preocupación de la historia del arte tradicional por la influencia artística y el intercambio, para considerar el efecto de tales importaciones occidentales sobre los conceptos japoneses de visión y visualidad, y cómo éstos, a su vez, se manifiestan en las imágenes, especialmente, en los grabados populares.

Estos estudios están claramente motivados por un sentimiento de inadecuación de la historia del arte como marco para analizar las imágenes en un contexto global. En este artículo, analizo algunas de las razones específicas de esta inadecuación, y hasta qué punto "estudios visuales" o la "antropología de la imagen" pueden suplir las carencias del análisis de la historia del arte. Para ello, primero expondré una amplia variedad de críticas teóricas a la historia del arte en un contexto global, y luego consideraré el valor de los estudios visuales como un marco de análisis alternativo, aplicado a dos casos concretos: los Baule de Costa de Marfil, y los Abelam del río Sepik en Nueva Guinea del Norte.

El Desafío de las Culturas Globales

Las historias del arte de la India, China, Japón o del Medio Oriente islámico, por ejemplo, han existido desde hace tanto tiempo como la historia del arte moderno. La *Estética* de Hegel, considerada durante mucho tiempo como la fundadora de la disciplina, asignó un lugar importante -aunque subordinado- al arte indio e islámico¹⁰. El intento de Hegel de proporcionar una metanarrativa global del arte ha sido muy criticado. Excepto algunos atípicos casos recientes -como el proyecto de John Onians de una historia del arte mundial, o la reciente historia del arte global de David Summers: *Real Spaces*-, la idea de un discurso totalizador de la historia del arte se ha convertido en una reliquia de los proyectos imperiales europeos del siglo XIX ¹¹. Como ha sostenido convincentemente James Elkins, la misma idea de una historia del arte, esto es, de un desarrollo secuencial, podría ser, perfectamente, un concepto específicamente occidental, que no tiene porqué encontrarse en cualquier otro lugar ¹².

A un nivel básico, la investigación sobre el arte no-occidental se enfrenta a un campo de objetos que no se corresponden con el objeto tradicional de la historia del arte europea y americana. Como incluso antiguos textos sobre el tema reconocen, el arte chino o japonés -por ejemplo- incluye (además de pintura, escultura y arquitectura) armaduras, vasijas de cerámica, bronce y madera, jardines, mobiliario y vestido, nada de lo cual figura en las historias tradicionales del arte occidental ¹³. Esta falta de "adecuación" no indica la existencia de una noción de arte distinta en China o Japón. Sino más bien lo contrario, es decir, la *inexistencia* de un concepto integral de "arte". Por lo tanto, aunque en China hay una larga tradición en tratados sobre distintas formas de arte -principalmente, sobre pintura-, no puede equipararse a una teoría general del arte o a una estética filosófica ¹⁴.

Un problema similar se observa en los textos de arte en la India y Sri Lanka. Las historias se centran sobre todo en la escultura, arquitectura y pintura - por su equivalencia con el canon Occidental ¹⁵. Mientras autores como Ananda Coomaraswamy analizaron el significado cultural de la representación escultórica del baile y del cuerpo humano -gestos específicos para significados particulares-, pocos estudios han ampliado la definición del arte indio para incluir el baile y la música, a pesar de su innegable trascendencia cultural ¹⁶. Por lo tanto, la moderna división euro-americana entre las artes visuales y otras artes, como la música, el baile o la literatura, sigue vigente en la historiografía del arte indio ¹⁷.

Hasta ahora me he centrado en las llamadas "altas" culturas de Asia -pero las dificultades de equivalencia se multiplican cuando se trata de pequeñas sociedades en África, Oceanía, o el Continente Americano. En este caso, el problema no se reduce solamente a la falta de adecuación del objeto artístico -en muchos casos, uno se enfrenta a una variedad de prácticas que no se distinguen de la religión, el sexo, la agricultura o la guerra. Esto es un correlato empírico del argumento teórico, utilizado por Pierre Bourdieu y otros autores, de que la idea de un juicio estético autónomo es producto de las ideologías de libertad y autonomía burguesas, propias de la Ilustración ¹⁸. Esta idea es por tanto extraña a la mayoría (aunque no todas) de las culturas no-occidentales. De manera que las prácticas artísticas que inicialmente *parecen* aproximarse a las preocupaciones estéticas del observador occidental, de hecho están profundamente arraigadas en valores sociales, políticos y religiosos más amplios ¹⁹.

Esto ha sido largamente reconocido en los textos antropológicos sobre arte. Por citar a una eminente autoridad en el campo:

En el tipo de sociedades que investigan los antropólogos, indudablemente

hay pueblos con una sensibilidad estética de considerable intensidad, pero es difícil distinguir un concepto de arte de las nociones de destreza técnica, por un lado, y de conocimiento místico y control, por otro. Hallan cierto placer en la hábil disposición de las cualidades formales. Pero éste tiende a encontrar su expresión en juicios técnicos¹⁹.

Indudablemente, una dificultad central del análisis del arte no-occidental gira en torno a las expectativas creadas por el uso del término "arte". Ya que invita al lector occidental a establecer comparaciones con el arte occidental, que consiste en un discreto grupo de objetos, cuando en muchas culturas el "arte" puede consistir en jardinería, cultivos, danzas o intercambio de presentes. En el norte de Vanuatu, por ejemplo, los colmillos de jabalís se han convertido en un particular foco de elaboración artística ²¹.

Incluso los argumentos estrictamente funcionalistas, que enfatizan el papel del arte a la hora de estructurar y sostener las relaciones sociales, son sensibles a esta tentación. Porque si -como dijo Sieber- "las artes de cualquier momento o lugar, al reflejar valores culturales, desarrollan lo que podría llamarse el valor de la imagen que la cultura tiene de sí", uno se enfrenta a la cuestión fundamental respecto al modo *específico* en que el arte (en lugar de la religión, la mitología, etcétera) contribuye a este mantenimiento de las relaciones sociales y auto-conocimiento cultural ²². Esta cuestión también puede observarse en el innovador trabajo del antropólogo británico Alfred Gell, quien -en un intento de evitar los peligros del persistente esteticismo- se concentra en el papel del arte como agente social ²³. En lugar de los tradicionales análisis de la relación binaria entre el objeto de arte y su espectador, Gell construye lo que denomina la "matriz del arte": la compleja red de relaciones sociales que envuelven a la obra, su autor, su receptor y su referente. Pero, de nuevo, las dificultades aparecen tan pronto como se advierte el modo específico en que funciona la matriz del arte, frente a otras

posibles matrices sociales (por ejemplo, la matriz de la religión, o la del parentesco) 24.

Dada la dificultad de evitar persistentes asociaciones con la concepción occidental del arte, la noción de cultura visual se convierte en un sustituto tentador. La "cultura visual" no tiene las mismas connotaciones culturales que el arte, ni plantea la misma clase de expectativas que debe abordar la antropología del arte, incluso en su variante más funcionalista. La pregunta clave, por lo tanto, es si la "cultura visual" o la "antropología de la imagen", cumplen los requisitos de una alternativa postcolonial al arte y a la historia del arte. Me gustaría apuntar que ésta no es una solución tan fácil como podría parecer. Ya que mientras los problemas de la validez global del término "arte" son evidentes, el giro hacia la cultura visual, probablemente, reemplace un grupo de dificultades por otro. Esto es especialmente evidente en el análisis de los dos casos que he mencionado: los Baule de Costa de Marfil, y los Abelam del río Sepik en el Noreste de Nueva Guinea. El análisis detallado de ambos indica que referirse a la cultura visual en estos contextos podría ser tan problemático como seguir utilizando el concepto de arte.

Cultura "Visual" Baule

El pueblo Baule –una población de varios millones que habita la región central de Costa de Marfil–, podría parecer un caso especialmente adecuado para la aplicación del término "cultura visual". Por un lado, sus artefactos e imágenes muestran un sofisticado sentido del diseño visual y a menudo se consideran casos ejemplares de las prácticas "artísticas" del África Sub-Sahariana. Los Baule tienen también un complejo sistema de valores estéticos, comparable con el de otros pueblos cercanos del África Occidental, como los Yoruba de Nigeria o los Fang de Gabón 25. Pero, por otro lado, tales objetos no se dirigen sólo a la contemplación estética, sino que están

arraigados en una variedad de prácticas rituales que se sitúan lejos de las preocupaciones del observador del arte occidental. Éstas comprenden desde el ejemplo más obvio, como las máscaras usadas en los bailes rituales, a prácticas menos conocidas, como la producción de *espíritus* de esposas y maridos. Estas últimas son representaciones idealizadas de posibles cónyuges que sirven a una variedad de propósitos: desde proporcionar ayuda en la búsqueda de un marido o esposa a prevenir las influencias malévolas de espíritus malignos. Efectivamente, como Susan Vogel ha observado en su imprescindible estudio de los Baule, un enfoque que se centre exclusivamente en considerar el placer artístico o estético tiende a reservarse, exclusivamente, a los objetos e imágenes importados ²⁶. El "Arte" por tanto, consiste en una distinta y ligeramente exótica clase de objetos dentro de una cultura visual más amplia que abarca una variedad de funciones, desde rituales sociales y religiosos por un lado, al placer personal, por otro.

Vogel también identifica una diferenciada economía visual entre los Baule, que gira en torno a los diversos términos empleados para la visión. Éstos incluyen los verbos *nian* -que significa mirar intencionadamente, o mirar fijamente-, *nian klekle* -que denota una mirada clandestina-, y el sustantivo *kanngle* -que denota una mirada "malvada por el rabillo del ojo". Todos se relacionan con la creencia más general de que:

... el acto de mirar una obra de arte u objetos espiritualmente significativos es, sobre todo, un privilegio potencialmente peligroso. Incluso una mirada inadvertida a un objeto prohibido, puede hacer enfermar a una persona, puede exponerla a enormes castigos o sacrificios, y puede incluso ser fatal ²⁷.

Salvando las distancias respecto a las sociedades occidentales modernas, la peculiar cultura visual de los Baule puede compararse a otro nivel con los

múltiples tabúes sobre las representaciones visuales, especialmente las imágenes religiosas, en la Europa antigua y medieval ²⁸. Este reconocimiento cultural del poder de la mirada también establece un importante paralelo con la carga sexual de las dinámicas de la mirada occidental, extensamente analizadas por Freud y Jacques Lacan. En otras palabras, la dinámica del arte de Baule y la economía de la visión parecen, en principio, prestarse a la clase de análisis que se ha vuelto fundamental para ciertas versiones de los estudios visuales. Estas semejanzas son seductoras, pero me gustaría señalar que todavía hay diferencias más profundas que ponen en duda la aplicación del concepto de cultura visual. Existe concretamente una clara jerarquía de las prácticas visuales, clasificadas de acuerdo con su visibilidad. Al trazar esta jerarquía sigo, de nuevo, a Vogel.

Los artefactos y prácticas profanos que habitualmente son visibles en público –es decir, los objetos útiles decorados, los adornos de casa, o incluso los objetos artísticos importados de la región Baule–, son menos importantes que los objetos hechos para ser vistos sólo en ocasiones específicas. Me refiero, por ejemplo, a los trajes y las máscaras llevados en los bailes rituales, que se exponen a la mirada pública en ciertas ocasiones, aunque debe señalarse que generalmente se hacen grandes esfuerzos para asegurar que estos trajes *sólo* son vistos durante las representaciones, y en ningún otro lugar, ni siquiera durante la procesión que conduce a la representación.

Dentro de la cultura Baule es legítimo mirar directamente a los objetos que pertenecen a estas dos categorías –aunque con ciertas limitaciones en el último caso. En un puesto más alto en la jerarquía están los objetos sagrados que en ningún caso deben ser mirados directamente. Éstos incluyen representaciones de espíritus -que pueden ser expuestas públicamente, pero que solamente deben ser vislumbradas, no miradas fijamente. De hecho, en algunos casos, ni siquiera deberían ser vislumbradas por las *mujeres*.

Es interesante señalar los comentarios de Vogel:

... Me di cuenta de la propensión de los Baule a esconder estos objetos. Todos dudaban en mostrármelos, y los que sacaron para que los fotografiase eran habitualmente envueltos en paños tan pronto como la foto había sido tomada. Advertí un deseo casi reflejo de evitar que las esculturas fueran expuestas...²⁹

Por supuesto, la renuencia de los Baule a mostrar sus preciadas pertenencias a un visitante occidental podría tener otras motivaciones. Como el miedo a que la fotografía diera a conocer sus pertenencias y, por lo tanto, las volviese vulnerables al robo. O el miedo a ser presionados a venderlas a Vogel, o a algún otro visitante occidental decidido a coleccionar artefactos Baule. Indudablemente, estas preocupaciones podían haber jugado algún papel en esta resistencia, pero llama la atención el hecho de que los comentarios de Vogel se refieren a los artefactos *antes* o *después* de ser fotografiados. Incluso en el caso de aquellos que le permitieron fotografiar sus objetos. Además, envolverlos en telas, indica algo más que un simple deseo de guardar los objetos al salvo y lejos de la mirada pública; este nivel de cuidado en la exposición de estos artefactos, se ajusta a una lógica jerárquica más amplia que decide lo que puede y no puede ser mirado ni visto. En el vértice de esta jerarquía están las pertenencias particulares, que nunca se exponen a la mirada pública, y que solamente pueden ser vislumbradas en el interior de las casas. E incluso entonces se considera impropio, y tiene que hacerse subrepticamente.

Dentro de la cultura Baule, por lo tanto, lo más importante es lo menos visible, y lo más visible es lo menos importante. Como ya he señalado, la variedad de artefactos e imágenes -desde las "obras" importadas a las figuras rituales, o los *espíritus* personales- hace tentador hablar de la cultura visual de los

Baule en lugar de su arte (aunque Vogel sigue haciendo referencia al arte Baule). Esta impresión es reforzada por la complejidad atribuida al "mirar", que incluye la apreciación estética pero también un amplio abanico de otro tipo de reacciones que sería difícil categorizar como respuestas artísticas. Sin embargo, el análisis de las dinámicas de la mirada Baule también presenta obstáculos importantes a la utilización del paradigma de la cultura visual. Para explicar por qué, es necesario volver a Walter Benjamin y en particular a su famoso ensayo sobre la reproductibilidad técnica ³⁰. Concretamente, me gustaría centrarme en su distinción entre "valor cultural" (*Kultwert*) y "valor de exhibición" (*Ausstellungswert*). Como es bien sabido, Benjamin sostiene que la evolución del concepto de arte, supuso un énfasis creciente en la presentación y exhibición visual. Citando a Benjamin:

La producción artística empieza con imágenes al servicio de la magia. Lo importante de esas imágenes es que estén presentes, no que sean vistas. El alce pintado por el hombre de la Edad de Piedra sobre las paredes de su cueva es un instrumento de la magia, y se muestra a los demás sólo fortuitamente; lo importante es que los espíritus lo vean. El valor cultural como tal tiende incluso a mantener la obra de arte donde no pueda ser vista: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles al sacerdote en la celda...³¹

Hay una semejanza sorprendente con las observaciones de Vogel sobre los Baule y sin duda evidencia que el valor de exhibición es fundamental para la lógica del concepto moderno de arte. Como afirma Wolfgang Kemp, los comentarios de Benjamin sobre el origen ritual del arte aunque entonces eran habituales son incorrectos ³². La exhibición visual ha tenido un papel fundamental en muchas religiones, desde la estatuaria clásica pagana a las prácticas litúrgicas de la Edad Media Cristiana. Los estudios de Belting y Freedberg sobre las más tempranas ofrecen suficientes pruebas de ello. Por

lo tanto, la oposición de Benjamin entre valor cultural y de exhibición ofrece un marco general teórico-histórico insuficiente; sin embargo, pone de relieve una característica particular de los estudios visuales. Pues a pesar de sus diferencias respecto a la historia del arte, los estudios visuales han tendido a priorizar aquellas prácticas que destacan por su valor de exposición. Su interés por las imágenes de los *mass media* contemporáneos, o por el papel de las imágenes al representar identidades sociales, por ejemplo, se orienta principalmente a aquellas que son más públicas y por lo tanto más influyentes socialmente.

Esto puede verse en el predominio de la mirada como concepto interpretativo³³. Para el que es fundamental, además de una tesis sobre el placer erótico derivado del acto de mirar -la noción de *scopophilia* de Freud-, la manifestación sobre el modo en que las representaciones visuales atraen los deseos de mirar y los explotan en la construcción de su sujeto. El ensayo *Placer visual y Cine Narrativo* de Laura Mulvey es un ejemplo clásico, que afirma que el cine de Hollywood obtiene su poder precisamente de esta manipulación de la mirada, apoyando patrones de identificación en la audiencia que perpetúan los estereotipos de género ³⁴. Aunque el ensayo tiene 30 años, y ha estado sujeto a numerosas revisiones críticas, mantiene su influencia en el campo de los estudios visuales, apareciendo con regularidad en antologías sobre el tema como un texto canónico ³⁵.

Teniendo en cuenta todo esto es difícil -dadas las observaciones de Vogel- hablar de la cultura *visual* de los Baule, para quienes las cosas más importantes no están para ser vistas, sino para ser ocultadas. Cierta clase de objetos e imágenes *se hacen* públicamente visibles, pero se trata de obras de arte que pueden ser apreciadas estéticamente utilizando los criterios apropiados, esto es, el sistema de valor estético de los Baule. Claramente, hay una clase de objetos rodeados de restricciones varias respecto a cuándo, cómo y por

quién pueden ser mirados, pero esto no se traduce fácilmente en la concepción de cultura visual, que surgió como respuesta a las condiciones específicas de la modernidad tardo-capitalista en Europa y Norteamérica. Y todavía se plantean problemas más complejos de equivalencia cuando se consideran otras culturas de África Occidental. Por ejemplo, algunos autores han observado la manifiesta indiferencia de los Kalabari de Nigeria del sur por la apariencia visual de sus esculturas. Según uno de estos autores:

Quizás lo más sorprendente que uno advierte es la apatía general respecto a la escultura como objeto visual... Algunas evidencias sugieren que, como objetos visuales, las esculturas provocan no sólo apatía, sino auténtica repulsión ...³⁶

Lo único que necesitan los Kalabari es que una escultura cumpla un criterio mínimo de legibilidad como representación de un espíritu particular -y esto viene dado, principalmente, por la necesidad de diferenciar *entre* las representaciones de los diferentes espíritus. Algo similar puede observarse entre los Lega de Zaire, que muestran una indiferencia similar ante la apariencia de los artefactos visuales. Biebuyck ha descrito cómo durante la ceremonia *Bwami* de los Lega -la asociación *Bwami* es la institución principal de la sociedad Lega: mantiene los lazos de parentesco, supervisa la circuncisión ritual y apoya a los hombres cuando tratan de tener hijos-, las esculturas pueden ser sustituidas por casi cualquier cosa que pueda funcionar como su "equivalente semántico" ³⁷. En una ocasión, por ejemplo, Biebuyck observa cómo la escultura de un animal es reemplazada por cuatro palos de madera colocados en el suelo. El importante papel de la representación *anicónica* es evidente. Los palos, o incluso la escultura del animal, funcionan como representantes del espíritu no a través de su semejanza visual o de algún lenguaje visual simbólico convencionalizado. Más bien, representan el espíritu a través de su función como índices de su presencia. Este fenómeno ha sido

tratado por Alfred Gell en relación a la antigua adoración griega del *baitylos* -una piedra meteórica negra- y a la Qa'aba en la Meca ³⁸. Como afirma Gell:

Una piedra meteórica no es un retrato convencional de un dios -que en cualquier otro lugar parece un ser humano. Uno no debe imaginar que los adoradores de la piedra preferirían venerar representaciones más realistas pero que tienen que contentarse con piedras informes... Para estos fieles, la piedra meteórica es un *índice* de la presencia espacio-temporal del dios (y de su origen, ya que la piedra ha caído a la tierra desde el cielo). La piedra es representante del dios como embajador, más que como icono visual.³⁹

El *baitylos* griego, la Qa'aba de la Meca o los palos del Lega, no funcionan, por lo tanto, como representaciones visuales o símbolos del dios, sino como *índices* materiales de su presencia. Gell considera que ésta es una función de muchos otros objetos e imágenes de arte y, a pesar de que son visibles, su apariencia visual no es necesariamente crucial para su significado religioso, o para cualquier otro.

Volveré más tarde sobre lo que esto implica para los estudios visuales, ahora me centraré en el próximo ejemplo -el arte del área del río Sepik en Nueva Guinea.

Arte Sepik

El arte del área del río Sepik ha sido objeto de intenso estudio durante mucho tiempo ⁴⁰. Los diversos habitantes de la zona -incluyendo los Abelam y los latmul- han sido prolíficos productores de complejos artefactos decorados y de una arquitectura de una extraordinaria variedad. En realidad, la diversidad del arte del río Sepik es tal que "no es posible sostener ninguna generalización

sobre el arte Sepik" 41. La asombrosa cantidad de su producción es aún más notable teniendo en cuenta la aparente inhabilidad de los Abelam, en particular, para explicar la forma o el significado de sus variados diseños –y esto, a pesar de lo que, para un observador occidental, es su evidente y ubicuo simbolismo sexual. La explicación de Anthony Forge –cuyo trabajo de campo a finales de los 50 y comienzos de los 60 fue la base de algunas interpretaciones innovadoras de los Abelam–, a esta falta de articulación era que estaban siguiendo maquinalmente la tradición. Como afirma Forge:

Para [los Abelam] los métodos de construcción, y las ceremonias y tabúes relacionados con [la casa ceremonial] eran la única forma de realizar las obras. Fueron hechas así porque era correcto y ancestral; nadie parecía saber o preocuparse por qué fueron hechas de esta manera ...⁴²

Por supuesto es perfectamente posible que los Abelam estuvieran siendo deliberadamente evasivos al enfrentarse a las preguntas intrusivas del antropólogo occidental. Esta posibilidad es reforzada por la observación del propio Forge de que cuando el tallador (siempre un hombre) se encarga de producir una obra busca el aislamiento, minimizando el contacto con los otros –y, especialmente, con los curiosos etnógrafos 43. Por lo tanto, es posible que la producción artística se considere una actividad secreta que no debería ser tema de comentario, especialmente con intrusos.

Sin embargo ésta es una solución demasiado simple, ya que los Abelam estaban en realidad ansiosos por hablar de sus diseños con Forge. Aunque no estaban interesados en analizar la relación entre el diseño visual y el significado. A los símbolos visuales se le otorgaban nombres específicos, pero ahí se acababa el juicio analítico. Por ejemplo, una banda pintada de zorros volando era una característica casi universal de las fachadas de las casas ceremoniales, pero Forge no pudo conseguir otra explicación que la

autoridad de la tradición. Los diseños tampoco podían ser explicados en relación a la mitología porque, al contrario de lo que sucede en otras tribus vecinas, los Abelam no tienen ningún corpus mitológico que pueda servir de base a los diseños visuales.

Aunque el arte Abelam está estrictamente codificado, no parece existir ningún grupo fundamental de significados simbólicos explícitos que informen sus rígidos procedimientos. Esto no quiere decir que falten las interpretaciones. El propio Forge interpreta el arte Abelam como un sistema formal autónomo y cerrado, en el que el significado es generado por la relación entre sus elementos –y no por ser representación del mundo social, natural o sobrenatural⁴⁴. Autores más recientes han subrayado su papel como instrumento de dominación sexual, asegurando la hegemonía social del macho, y la protección de los hombres ante la amenaza potencialmente peligrosa que plantea la creatividad sexual de las mujeres ⁴⁵.

Me gustaría centrarme, sin embargo, en un detalle aparentemente menor de la descripción de Forge de los artefactos decorados producidos para el culto del ñame, que albergan los *gwalndu* -los espíritus del clan. Forge advierte que a pesar de la evidente falta de interés entre los Abelam por explicar los significados de sus diseños, demuestran en cambio un gran interés en criticar o aprobar determinados artefactos. La aprobación se basa en la mayor o menor adecuación del objeto a los patrones de diseño tradicional heredados de sus antepasados. Por una parte, este énfasis en la continuidad, en preservar lo mismo, parece confirmar la opinión general sobre la naturaleza conservadora de muchas sociedades pequeñas. Por otro lado, sin embargo, Forge señala que una rápida comparación entre esculturas antiguas y contemporáneas revela que, efectivamente, se han producido cambios evidentes a lo largo del tiempo. Lo más sorprendente es el hecho de que no parecen haber sido advertidos por los talladores Abelam o por lo menos no haber merecido

comentario alguno. Sólo cuando el etnógrafo -es decir, el propio Forge- señaló la diferencia entre las figuras más antiguas y las más nuevas, su interlocutor empezó a preocuparse por si el estilo actual se ajustaba al correcto método ancestral ⁴⁶.

Todas las esculturas están pintadas -de hecho, pintar es más importante que tallar. Porque mientras los talladores prefieren trabajar a solas, los pintores están rodeados por múltiples tabúes: estos hombres deben purgar primero sus penes, abstenerse del sexo, y le son prohibidas la carne y ciertas verduras. Esto está relacionado con el hecho de que es a través del acto de pintar cuando la escultura se convierte en sagrada -imbuida de los espíritus del clan. Es más, las esculturas más antiguas son recicladas y repintadas, una vez lavada la pintura residual en una ceremonia previa ⁴⁷. Sin embargo, Forge advierte de nuevo la contradicción entre los diseños pintados y la forma plástica de las figuras esculpidas; mientras que cuando se trata de figuras esculpidas recientemente hay una correspondencia entre ambos, en las figuras que han sido recicladas los diseños no se adaptan fácilmente a la superficie. De manera que tanto las tallas como los diseños pintados han evolucionado y cambiado al mismo tiempo, esto es evidente para el observador exterior cuando los Abelam intentan aplicar los nuevos diseños a las figuras más antiguas.

Pero esto no parece importar a los pintores Abelam. Lo que está relacionado con la idea de que lo verdaderamente importante no es tanto el diseño -la congruencia de sus elementos, su precisión al representar el espíritu de clan, etcétera- como el *acto* de pintar. También es importante mencionar el papel de la invocación en este contexto. Como han observado muchos autores recientes, las esculturas del área Sepik suelen ser consideradas insignificantes hasta que han sido habitadas por los espíritus, que pueden acudir ya sea utilizando los conjuros adecuados o por su propia voluntad. En cuanto los

espíritus han partido, las esculturas dejan de tener valor –y pueden ser desechadas⁴⁸.

Estas observaciones conducen a varias conclusiones. Por una parte, el encuentro de Forge con Abelam parece revelar la importancia de lo que Mary Douglas ha denominado "significado implícito", a propósito de un análisis de la religión de los Lele de Zaire. Citando a Douglas:

... los Lele [de Zaire] no tienen una teología sistemática, ni siquiera un cuerpo de doctrinas semi-sistematizado, a través del cual pueda estudiarse su religión. Practicada por ellos, no parece ser más que una variedad desconcertante de prohibiciones... pero lo que resulta inteligible no se extrae en forma de mitos o de doctrinas. Como todo ritual, son simbólicas, pero su significado permanece oculto al aprendiz, que limita su interés a los propios ritos. Las pistas residen en las situaciones diarias en las que los mismos grupos de símbolos son usados. Es como una religión cuyo lenguaje litúrgico, a través de la metáfora y de la alusión poética, provoca una reacción profunda, pero nunca define sus términos ...⁴⁹

Por lo tanto –y siguiendo a Douglas- se podría sugerir que para los Abelam lo importante no es el simbolismo de los diseños de los *gwalndu*, sino la situación social más amplia en la que son producidos y posteriormente utilizados. Esto indica que un entendimiento del significado y la función de los diseños y artefactos de los Abelam requiere un análisis *situacional*, más que centrarse en los propios objetos. Existen numerosos ejemplos paralelos de esta clase de análisis; por ejemplo, se ha hecho una interpretación similar de los Yoruba de Nigeria⁵⁰. En su estudio sobre la estética Yoruba, John Pemberton afirma que lo que guía los juicios de valor de los Yoruba sobre los artefactos y las imágenes no son sus discretas cualidades estéticas, sino la relación entre esas cualidades y la particular situación social. Como dice

Pemberton: "una obra de arte existe dentro de un contexto más amplio de uso y significado que una colección de obras de arte. Esculpir es esculpir para un patrocinador, un lugar, y un uso... Bailar es interpretar los distintos pasos y movimientos del cuerpo adecuados en las celebraciones en honor de los antepasados... Cantar es hacerlo en la manera que requiere la ocasión..."⁵¹

El análisis de los Abelam también indica que el estatus de las imágenes y los artefactos materiales es inestable; es modificado a consecuencia de prácticas y procesos específicos, como seguir la tradición, pintar, acompañarse de los conjuros correctos, etcétera. Recientemente, Eric Hirsch ha hecho una afirmación similar respecto al área Melanesia más amplia del Pacífico suroeste: "La estética Melanesia no se basa en nociones de representación y en la estabilidad de observación, sino en el control de ciertos flujos y en el resultado anticipado de la secuencia de actos que renuevan las relaciones"⁵².

Como en el caso de los Baule, el arte del área del río Sepik, y de los Abelam en particular, plantea dificultades significativas a la aplicación de la noción de cultura visual. En este caso, no es que haya tabúes sobre lo que puede o no puede ser visto, sino más bien que las imágenes visibles o los artefactos de los Abelam son el resultado material casi incidental de los *procesos*. Forge, por ejemplo, advierte la compleja gama de tabúes que rodean la construcción de las casas ceremoniales de los Abelam: debe implicar a los miembros de cada clan, hacerse en silencio, y por hombres que se han purificado del contacto sexual con mujeres ⁵³. Esto no implica que las formas visuales no sean trascendentales; como he afirmado antes, Forge (y otros) ofrecen su propia interpretación tanto de los diseños de los *gwalndu* como de las casas ceremoniales. Sin embargo, es difícil identificar exactamente qué significa hablar de la cultura visual de los Abelam. ¿Cuándo entra a formar parte de la cultura visual Abelam una figura de madera? ¿Cuándo ha sido pintada e

interviene en las ceremonias rituales? ¿Sigue formando parte de la cultura visual tras ser desechada, y está tirada en el basurero ignorada por todos?

Conclusión

Como he afirmado antes, el énfasis en el valor de exhibición es fundamental para los estudios visuales; esto quiere decir que permanece profundamente unido a la concepción occidental de la exposición pública. En muchos casos, como el estudio de Screech del final del período Edo japonés, la transferencia a otras culturas no es problemática. En otros sin embargo plantea serias dificultades, y el caso de los Baule y los Abelam indica justamente en qué podrían consistir estas dificultades. Dado que, para los Baule, lo más importante es lo que *no* puede ser visto, y que para los Abelam lo importante es la *manera* en que sus artefactos son producidos, cuando se recurre al marco de la cultura visual para interpretar estas dos culturas –y hay muchos otros casos similares– parece obviarse algo esencial a ellas. Por lo tanto, la noción de "cultura visual" debe ser considerada con mucho cuidado si se desea utilizarla como alternativa para superar las limitaciones etnocéntricas de la noción de "arte",

Con esto, no estoy planteando un regreso a la noción de "arte": sus limitaciones a la hora de enfrentarse a la producción global de imágenes y artefactos materiales son evidentes. Lo que estoy defendiendo es que más que hacer llamadas generalizadas al reconocimiento de la alteridad cultural, los teóricos visuales y los críticos culturales deberían estar muy atentos a los problemas específicos planteados por una observación más rigurosa y detallada de las otras culturas. En ese sentido defiendiendo que la atención exclusiva a lo visual por parte de los estudios visuales debería estar matizada por un compromiso más riguroso con la observación etnográfica. Por supuesto que esta última

ha sido criticada por ser un constructo occidental ⁵⁴. Sin embargo, una atenta lectura etnográfica evidencia la verdadera diversidad de las culturas globales, que ni la referencia al arte ni la dependencia del concepto de cultura visual pueden abarcar completamente. Este es pues el último reto de los defensores de los estudios visuales: reconocer que éstos también tienen limitaciones, justo en el momento en que se están planteando como la principal disciplina capaz de reemplazar a la historia del arte. ■

.....

[Traducción: Yolanda Pérez Sánchez]

Notas

¹ Un ejemplo obvio es: Nicholas Mirzoeff, *Introducción a la Cultura visual*, Madrid, 2004. Publicado en inglés en 1999.

² Importantes ejemplos de textos franceses sobre la teoría de la imagen son: Jacques Wunenburger, *La Vie des Images*, Paris, 2002 y *Philosophie des Images*, Paris, 1998; Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, 1995; Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, 2005 ; *L'image et les signes: Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, 2000. Entre otros autores alemanes, ver: Klaus Sachs-Hombach, *Bildwissenschaft*, Frankfurt am Main, 2005; Gernot Boehme, *Theorie des Bildes*, Munich, 1999; Gottfried Böhm, ed., *Was ist ein Bild?* Munich, 2001.

³ Ver Olaf Breidbach, *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der Wahrnehmung der wissenschaftlichen*, Munich, 2005.

⁴ Ella Shohat y Robert Stam, 'Narrativising Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics,' en Nicholas Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader*, London, 1998, 45.

⁵ *Ibid.*, 27.

⁶ Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, Munich, 2001.

⁷ Las obras históricas más tempranas de Belting son: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin, 1981; *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, y Belting and C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das Erste Jahrhundert niederländischer Malerei*, Munich, 1994.

⁸ Terry Smith, 'Visual Régimes of Colonization. Aboriginal Seeing and European Vision of Australia,' en Nicholas Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader*, London, 2002, 2nd edition, 483-94. El método de Smith es, en realidad, muy problemático, ya que utiliza pinturas aborígenes contemporáneas para extrapolarlas a una imaginada descripción aborígena de la región, sobre el cuestionable supuesto de que nada habría cambiado en los 200 años que separan a ambas.

⁹ Timon Screech, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan. The Lens within the Heart*, Cambridge, 1996. El estudio de Screech está claramente basado en el trabajo de Svetlana Alpers sobre lo visual en la cultura holandesa del siglo XVII, y sobre el análisis de Jonathon Crary del siglo XIX en Francia. Ver Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983, y Jonathon Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, 1991.

¹⁰ Para Hegel, el antiguo arte egipcio, indio e islámico, aparecen principalmente como ejemplos de arte simbólico. Ver Georg Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main, 1986, Vol. I, 393-484. Para un análisis crítico, tanto de los análisis de Hegel como de otras historias del arte indio, ver Partha Mitter, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, Oxford, 1977.

¹¹ Ver John Onians, *Atlas of World Art History*, London, 2004; David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London, 2004. Las críticas a los relatos globales abarcan, desde el bien conocido ataque de Lyotard a la legitimidad filosófica de las exigencias de conocimiento totalizador, a los cuestionamientos postcoloniales de Young y otros, de las bases eurocéntricas del conocimiento histórico. Ver Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris, 1979; Robert Young, *White Mythologies*, London, 1990.

¹² James Elkins, *Stories of Art*, London, 2004.

¹³ Esto puede verse en textos pioneros, como los de Oskar Münsterberg: *Japans Kunst*, Braunschweig, 1908, y *Chinesische Kunst* (1924), ambos cubren una amplia variedad de objetos que, normalmente, no figuran en el canon de la historia del arte occidental.

¹⁴ Sobre las teorías del arte chino, ver Susan Bush y Christian Murck, eds., *Theories of the Arts in China* (Princeton, Princeton University Press, 1981).

¹⁵ Ver, por ejemplo, James Harle, *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, London, 1986.

¹⁶ Ver Ananda Coomaraswamy, *The Dance of Siva*, London, 1918.

¹⁷ Incluso los ensayos sobre historiografía india aceptan esta diferenciación. Ver, por ejemplo, Pramod Chandra, *On the Study of Indian Art*, Cambridge, MA, 1983.

¹⁸ Ver, por ejemplo, Pierre Bourdieu, *Distinction*, Cambridge, 1986, y Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, 1990. Ver, también, las contribuciones de Joanna Overing y Peter Gow al debate 'Aesthetics is a Cross-Cultural Category,' en Tim Ingold, ed., *Key Debates in Anthropology*, London, 1996, 260-66 y 271-75. Ha habido voces discrepantes. Ver, por ejemplo, Noel Carroll, *Beyond Aesthetics*, Cambridge, 2001, y, más recientemente, Paul Crowther, 'Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture,' en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44 No. 4 (2004) 361-77.

- ¹⁹ Ver, por ejemplo, Clifford Geertz, 'Art as a Cultural System,' en Geertz, *Local Knowledge*, London, 94-120.
- ²⁰ Raymond Firth, 'Art and Anthropology,' en Jeremy Coote and Anthony Shelton, eds., *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, 1992, 24.
- ²¹ Nicholas Thomas, *Oceanic Art*, London, 1995, 27.
- ²² Ver Roy Sieber, 'The Arts and their Changing Social Function,' en *Annals of the New York Academy of the Sciences*, Vol. 96 (1962), 205.
- ²³ Alfred Gell, *Art and Agency*, Oxford, 1998.
- ²⁴ Para una idea general del trabajo de Gell, ver mi 'Art History and Cultural Difference: Alfred Gell's Anthropology of Art,' en *Art History* Vol. 28 No. 4 (Autumn 2005) 524-51.
- ²⁵ Sobre las estéticas Yoruba y Fang, ver Robert Thompson, 'Yoruba Artistic Criticism,' y James Fernandez, 'The Exposition and Imposition of Order: Artistic Expression in Fang Culture,' ambos en Warren d'Azevedo, ed., *The Traditional Artist in African Societies*, London and Bloomington, 1973, 19-61 y 194-220. Para una evaluación crítica del análisis de Thompson, ver Susan Vogel, 'Baule and Yoruba Art Criticism: A Comparison,' en Justine Cordwell, ed., *The Visual Arts. Plastic and Graphic*, The Hague, 1979, 309-25.
Para un detallado estudio, más reciente, de la estética popular Yoruba ver Babatunde Lawal, *The Gèldèè Spectacle. Art, Gender and Social Harmony in an African Culture*, Seattle and London, 1996.
- ²⁶ Susan Vogel, Baule. *African Art, Western Eyes*, London and New Haven, 1997, 82.
- ²⁷ *Ibid.*, 110.
- ²⁸ Este tema fue detalladamente analizado por Belting en *Bild und Kult*, y también en David Freedberg, *The Power of Images*, Chicago, 1989.
- ²⁹ Vogel, 112.
- ³⁰ Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,' en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1997, Vol. I, 471-508.

31 Walter Benjamin, op. Cit., 482-3.

32 Wolfgang Kemp, 'Walter Benjamin und die Kunstgeschichte. II: Benjamin und Aby Warburg', *Kritische Berichte*, Vol. 3.1, (1975) 5-25.

33 Para una sinopsis, especialmente útil, de este concepto, ver Margaret Olin, 'Gaze,' en R. Schiff, ed., *Critical Terms for Art History*, Chicago, 1996, 208-19. Ver, también, Norman Bryson, 'The Gaze in the Expanded Field,' en Hal Foster, ed, *Vision and Visuality*, Seattle, 1988, 87-113.

34 Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' en *Screen*, Vol. 16 No. 3 (1975) 6-18.

35 Por ejemplo en Jessica Evans and Stuart Hall, eds., *Visual Culture: the Reader*, London, 2000, 381-89.

36 R R. Horton, *Kalabari Sculpture*, Lagos, 1965, 12.

37 Daniel Biebuyck, *The Lega. Art, Initiation and Moral Philosophy*, Los Angeles and Berkeley, 1973, 164.

38 El *baitylo* es mencionado por el filósofo del siglo V-VI a.C, *Damascius*, en *Vita Isidori. Ver Damascii Vitae Isidori Reliquiae*, ed. Clemens Zintzen, Hildesheim, 1967, 94.203

39 Alfred Gell, *Art and Agency*, Oxford, 1998, 98.

40 Ver, por ejemplo, A. Bühler, *Kunststile am Sepik*, Basel, 1960; Douglas Newton, *Crocodile and Cassowary: Religious Art of the Upper Sepik River*, New York, 1971; Ross Bowden, *Yena. Art and Ceremony in a Sepik Society*, Oxford, 1983; Nicholas Thomas, *Oceanic Art*, as in n.19.

41 Thomas, *Oceanic Art*, 42.

42 Anthony Forge, 'Art and Environment in the Sepik' en Carol Jopling, ed., *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York, 1971, 305-6.

43 Anthony Forge, 'The Abelam Artist,' en Maurice Freedman, ed., *Social Organisation*, London, 1967, 80.

- 44 Anthony Forge, 'Style and Meaning in Sepik Art,' en Forge, ed., *Primitive Art and Society*, London, 1973, 170-92.
- 45 Ver Ross Bowden, *Yena*. Ver, también, Richard Anderson, *Calliope's Sisters. A Comparative Study of Philosophies of Art*, London, 1990.
- 46 Forge, 'The Abelam Artist,' 75. Douglas Newton ha intentado describir la evolución estilística del arte del río Sepik en 'Oral Tradition and Art History in the Sepik District, New Guinea,' en June Helm, ed., *Essays on the Verbal and Visual Arts. Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, Seattle and London, 1967, 200-15.
- 47 Ver Forge, 'Art and Environment in the Sepik,'.
- 48 Ver B. Hauser-Schaublin, *Kulthäuser in Nordneuguinea*, Berlin, 1989; Ulrich Beier y P. Aris, 'Sigia. Artistic Design in Murik Lakes,' en *Gigibori*, ii/2 (1975) 17-36.
- 49 Mary Douglas, *Implicit Meanings. Selected Essays in Anthropology*, London, 1999, 34.
- 50 John Pemberton III, 'In Praise of Artistry,' en Rowland Abiodun et al, eds., *The Yoruba Artist*. Washington, 1994, 119-36.
- 51 Pemberton, 'In Praise of Artistry,' 132.
- 52 Eric Hirsch, 'The Coercive Strategies of Aesthetics: Reflections on Wealth, Ritual and Landscape in Melanesia,' en *Social Analysis*, Vol. 38 (1995) 63.
- 53 Forge, 'Art and the Environment in the Sepik,' 299-304.
- 54 La crítica clásica a la antropología persiste. Por ejemplo véase James Clifford, 'On Ethnographic Authority,' in *The Predicament of Culture*, Cambridge, MA, 1988, 21-54.