

EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO y HENAR RIVIÈRE (EDS.)

El arca de Babel



LECTURAS

Serie **H.^a del Arte y de la Arquitectura**

DIRECTORES Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN y Juan CALATRAVA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Con la colaboración del Ministerio de Economía y Competitividad y el grupo U.C.M. Trama



© De los textos, sus autores, 2012

© ABADA EDITORES, S.L., 2012

Calle del Gobernador 18
28014 Madrid
Tel.: 914 296 882
fax: 914 297 507
www.abadaeditores.com

diseño SABÁTICA

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN XXXX

depósito legal M-XXXX

preimpresión DALUBERT ALLÉ

impresión LLEVEL

EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO y
HENAR RIVIÈRE (EDS.)

El arca de Babel

TEORÍA Y PRÁCTICA ARTÍSTICA EN EL ESCENARIO TRANSCULTURAL

Traducciones de Julia Ramírez Blanco
y Orlando Robson



Presentación	5
Culturas identitarias, transculturalidad y crítica cultural	9
Ana Agud	
El mestizaje: hacia un nuevo concepto de identidad	29
Teresa Aizpún de Bobadilla	
«Dislocar el pensamiento y desestabilizar la visión» (Hacia la representación de los yanomami entre el arte y antropología)	47
Kateřina Březinová	
Horizontes en movimiento: de la estética comparada a la estética transcultural	65
Rosa Fernández Gómez	
Cartografías de la diferencia en el arte contemporáneo	79
Eva Fernández del Campo Barbadillo	
Transculturalidad e identidad entre China y Europa: el proceso de los siglos XVII y XVIII en el arte y en la cultura	105
Maite González Linaje	

Fluxus: La génesis de una red internacional de artistas o La vanguardia que no tuvo lugar	125
Henar Rivière Ríos	
La poesía transnacional de Tsai Ming-Liang	155
Susana Sanz Giménez	
Nishida Kitarō y la estética de Max Klinger	165
Robert Wilkinson	
LOS AUTORES	183
TEXTOS EN INGLÉS	187

En el siglo XVII, un curioso relato convertido casi en dogma por un grupo de jesuitas llamados Figuristas explicaba que un hijo de Noé salvó, tras el diluvio universal, el lenguaje adánico, aquella mítica *lingua universalis* que muchos habían dado por definitivamente perdida en la confusión de la torre de Babel. Maite González Linaje relata en este libro la singular historia que cuenta cómo el conocimiento de la lengua originaria de los hombres fue llevada a Asia Oriental por Shem, quien fue allí identificado con Fuxi, el legendario padre de la escritura china. Así, los Jesuitas sostuvieron mediante ese relato la sorprendente tesis de que en China se seguía hablando la lengua de Adán. Esta anécdota que hemos elegido para dar título a nuestro libro es un ejemplo más, entre cientos, del esfuerzo de la humanidad en el transcurso de los tiempos por establecer nexos de unión y entablar un diálogo constructivo entre las diferentes culturas. Los Figuristas intentaron con esta narración convertir el chino, sin duda uno de los idiomas más extraños para los occidentales, nada menos que en el origen de las lenguas europeas y, a través de esa extraordinaria odisea, pretendieron unificar el mundo en una hermandad ecuménica a la que hacían compartir los mismos orígenes y el mismo pasado mítico. Resulta muy evidente cómo, a lo largo de la historia, los esfuerzos de muchos hombres por entablar un diálogo intercultural se han acentuado en aquellos momentos en que la violencia, la confrontación y la crisis se han hecho más extremas a nivel planetario, y se puede decir que en el siglo XXI éstos cobran un protagonismo tal que se han convertido en uno de los retos fundamentales para la humanidad.

Como afirma Ana Agud, el conocimiento y el progreso en nuestro mundo exigen un distanciamiento de los condicionamientos inconscientes de la civilización de la propia comunidad y el estudio de otras realidades; ello implica rebasar el círculo de la propia cultura, lo que equivale a llevar la investigación al terreno transcultural, el único posible para poder adquirir la perspectiva necesaria para enfrentarse a esta tarea. A nadie se le escapa que muchos de los grandes logros de la historia han surgido como resultado del contacto de tradiciones dispares y del conocimiento de los otros. Los casos son múltiples. En el ámbito de las ciencias, por ejemplo, y al hilo de las propuestas de los Figuristas, Leibniz descubrió, tras estudiar el *Yi Jing* o *Libro de las Mutaciones* chino, el sistema binario, base de la computación y, por tanto, de algunos de los avances más significativos de la época contemporánea. Hoy en día, algunas de las propuestas más revolucionarias en el campo de la física o de las matemáticas serían incomprensibles sin atender a la deuda que contrajeron estas disciplinas en sus desarrollos occidentales con la lógica paradójica del pensamiento oriental que, al aplicarse a la ciencia contemporánea, abrió un nuevo horizonte a la especulación teórica. Esta simbiosis se ajusta a muchos otros campos del saber. El presente libro recoge una serie de ensayos sobre uno de los ámbitos, el de las artes y la estética, que en estos tiempos cobra un papel fundamental en el diálogo intercultural y se convierte en un interlocutor idóneo para un fructífero cruce de influencias que enriquecen y modifican el panorama mundial hasta convertirlo en una realidad híbrida. A estas alturas, y tras muchos debates, ya nadie duda de la importancia que el conocimiento del arte africano o asiático ha tenido en la configuración del arte occidental moderno y de vanguardia; ni del enriquecimiento que han supuesto para muchos artistas los viajes y las lecturas sobre culturas ajenas. Tampoco se nos escapa la extraordinaria capacidad que el arte tiene como medio de comunicación transnacional y transcultural y el importante papel que la educación estética pudo jugar en la configuración de un mundo global.

La manera de aproximarnos al tema de la transculturalidad en el arte en *El Arca de Babel* parte de un compromiso científico que ha unido a sus autores en un grupo de trabajo que, desde el año 2008, hace una puesta en común de sus investigaciones individuales y reflexiona, desde muy distintas perspectivas, sobre este objetivo compartido, gracias al apoyo del programa de I+D del Ministerio de Economía y Competitividad. Cada investigador desde su disciplina y área de conocimiento trabaja sobre el impacto

que el proceso de la globalización provoca en la producción artística, observando el efecto de dicho fenómeno en distintas áreas del mundo, tanto desde el punto de vista de la presión homogeneizante que ejerce, como desde su perspectiva desmitificadora y crítica. Ana Agud, Teresa Aizpún y Rosa Fernández proponen reflexiones teóricas sobre la idea de identidad y sobre la estética transcultural. En mi texto se hace un recorrido por los intentos de configurar en Occidente un debate que englobe la producción de los artistas tradicionalmente excluidos del discurso hegemónico, así como una reflexión sobre las distintas respuestas que los artistas de los márgenes han ofrecido ante la disyuntiva planteada entre la acuciante necesidad de optar bien por modernizarse, bien por replegarse sobre la propia identidad; Katerina Brezinova analiza, desde la perspectiva de la antropología, y utilizando el caso concreto del pueblo de los yanomami de Brasil, recientes esfuerzos por hacer un arte donde la gran tradición occidental se funda en igualdad de condiciones con las expresiones de lo que hasta ahora eran consideradas artes menores, populares o folklóricas; Henar Rivière, Susana Sanz y Robert Wilkinson proponen ejemplos concretos de mestizaje artístico o de arte transcultural a través, la primera, de la configuración del primer grupo de artistas transnacional, Fluxus; la segunda, a través de la obra cinematográfica de Tsai Ming-Liang, un artista taiwanés que en su trabajo apela continuamente al concepto de la atopía y utiliza como recurso estético la subversión de los límites del espacio y del tiempo; y finalmente Robert Wilkinson, a través del encuentro del filósofo japonés Nishida Kitarō con la obra de Max Klinger y de su exploración del arte alemán para configurar sus ideas estéticas. En su texto, Maite González Linaje estudia, como antecedente del fenómeno actual del mestizaje, el proceso de transmigración cultural entre China y Occidente en los siglos XVII y XVIII. Una amalgama de propuestas, pues, que gravitan sobre la puesta en común de un problema de plena actualidad, en proceso de desarrollo dinámico y que atiende, por tanto, a continuas fluctuaciones, a cambios relacionados con la incorporación de nuevas experiencias y a unas transformaciones en ocasiones convulsas que obligan una y otra vez a revisar y categorizar sus presupuestos.

Nuestras aportaciones no pretenden, en vista de lo anterior, dar una visión concluyente sobre la estética y las prácticas artísticas en el escenario transcultural sino, tal y como Rosa Fernández recuerda en su texto que ocurre con las distintas tendencias del pensamiento actual, dar una diversidad de enfoques, a veces incluso enfrentados, que contribuyan a crear una sinfonía de voces entre la consonancia y la disonancia, que añadan un poco

más de luz a los estudios que sobre el tema se están produciendo en todo el mundo actualmente. Se trata de un flujo de ideas que, tal y como ocurrió con el proyecto artístico Fluxus, nace, como el propio tema de estudio, de «una dinámica de intercambio y complicidad ultramarina» y de un sentimiento compartido de la amplitud de los límites del arte y de la improbabilidad de que en él se puedan establecer fronteras; la convicción, como dice Nishida Kitarō, de que detrás del arte hay un fluir, un universo estético que, al igual que nuestra propia vida, es infinitamente libre y profundamente rico.

EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO

CULTURAS IDENTITARIAS, TRANSCULTURALIDAD Y CRÍTICA CULTURAL

ANA AGUD

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO

El estudio de las culturas en Occidente se inició con una clara intención emancipadora respecto de las pretensiones de verdad absoluta de las anteriores ideologías más o menos vinculadas al cristianismo y/o a un racionalismo de raíz griega. En Europa, y en los países colonizados o fundados desde ella, la atención intelectual hacia las alternativas culturales de los nuevos países desde mediados del siglo XVIII se suscitó como un medio de relativizar esas pretensiones en concreto, esto es, mediante el descubrimiento y estudio de ideologías y mundos simbólicos alternativos.

El humanista alemán Wilhelm von Humboldt fue uno de los primeros que vieron la necesidad de la empresa teórica de estudiar al hombre no desde el conjunto de las categorías filosóficas, morales y religiosas de una cultura determinada, sino mediante la comparación de culturas diversas. Eso sí, para él, igual que para Kant, el objetivo del estudio de las diversas culturas humanas no puede ser meramente descriptivo, sino que tiene que estar al servicio de la construcción de un concepto responsable del hombre, un concepto valorativo que recoja lo que el progreso cultural hace en cada momento ya imaginable, y por lo tanto obligatorio, como «ideal» humano.

El estudio de las culturas, en el marco de la filosofía crítica alemana, sin duda el más exigente, no puede ser ni «objetivador» ni «neutral». Ni puede pretender reducir a los demás hombres a la condición de «objetos» ni puede aspirar a «comprender y justificar» cualquier cosa. El estudio de las culturas tiene que plantearse desde un cuestionamiento explícito de su propia fun-

ción dentro de la sociedad en la que tiene lugar y por referencia a las sociedades que estudia, y esto supone entenderlo como parte de la propia historia de esas sociedades y de sus proyectos.

La noción (que no «concepto») de «cultura» que predomina en las ciencias humanas actuales y en las políticas culturales es marcadamente «identitaria». Las culturas que se estudian en el marco de las disciplinas antropológicas se entienden como mundos simbólicos que acuñan identidades colectivas, y se los estudia analíticamente, buscando «rasgos» y «funciones» que «definan» esto y lo otro dentro de ellos. Estos estudios se encuentran en general bajo el imperativo políticamente correcto de no privilegiar ni unas culturas sobre otras ni unas «identidades» sobre otras. Este imperativo remonta a la reivindicación política de un trato no discriminatorio a las minorías, de modo que se lo puede y debe suponer bienintencionado.

Pero no se lo puede aceptar como principio metodológico indiscriminado porque entonces se consigue lo contrario de lo que se pretendía: en lugar de favorecer la consideración de todo ser humano como igual a los demás en dignidad y derechos, se blindan colectivos fácticos frente a cualquier crítica, y se condena a sus miembros a una sumisión identitaria al colectivo en el que les ha tocado estar. Los nacionalismos identitarios pretenden legitimarse mediante ese principio, y lo que hacen de hecho es someter a los ciudadanos a normas discriminatorias que reprimen derechos individuales elementales, en particular el inalienable derecho a la disidencia respecto de cualquier identidad colectiva, mientras los estudiosos políticamente correctos hacen jerebeques conceptuales para justificar esas nuevas formas de represión.

El estudio de las culturas, de las otras y de la propia, no puede actualmente ni dar por bueno el cientificismo de las «descripciones y explicaciones» neutrales ni ignorar las diversas y aun opuestas actitudes que despliegan efectivamente las diversas culturas que hoy día conviven en el mundo, a veces en un mismo país o región, por referencia al desarrollo de los individuos y de sus derechos. La diversidad cultural no puede tomarse ya ingenuamente como un mero fenómeno más sobre el que abalanzarse académicamente para ir haciendo currículum. Las cosas son más complejas, e ignorar su complejidad puede estar lleno de ominosas consecuencias sociales y políticas.

Me propongo en lo que sigue analizar la noción de «identidad» por referencia a las identidades culturales; desarrollar las condiciones de legitimidad de los estudios transculturales como parte de la actividad intelectual de las sociedades multiculturales y como ingrediente de la

geopolítica global; y proponer una metodología de la comparación cultural basada en la crítica individual frente a cualquier «identificación».

IDENTIDAD Y CULTURA

a. La negatividad de la identidad positiva

La vida humana espiritual es una tensión permanente entre dinámica real y ficciones estáticas, entre proceso histórico y «fotos fijas» de la realidad y de uno mismo. En la filosofía europea fue Hegel quien por primera vez introdujo, como método de reflexión teórica, una variante de la vieja «dialéctica» consistente en el seguimiento de la génesis y desarrollo de las fijaciones intelectuales que se producen a lo largo de la historia, así como en el examen de la lógica interna de la aparición sucesiva de conceptos, sistemas simbólicos, ideologías, metafísicas, etc. Hegel percibe por primera vez la necesidad de reconstruir críticamente los sistemas de referencias que se forman en cada individuo y en cada cultura, como otros tantos intentos o proyectos de estabilizar el flujo incesante de las ideas y de las experiencias.

La «imagen del hombre» que subyace a su metodología dialéctica se expresa acaso con más claridad en las elucubraciones antropológicas de su coetáneo Wilhelm von Humboldt, que las desarrolla a propósito del lenguaje humano. Humboldt, que en esto anticipa ampliamente los resultados de las modernas neurociencias, imagina la conciencia humana como un continuo proceso de incorporación de nuevas experiencias que desencadenan procesos inconscientes de categorización y recategorización. El lenguaje aprendido en la infancia no es para él un esquema virtual que se aplica al hablar, sino un conjunto de cauces cuya forma misma va cambiando a medida que fluyen por ellos los discursos reales, los propios y los ajenos; formas que se llenan de contenidos que a su vez modifican las formas mismas. Según él todo en el lenguaje es al mismo tiempo forma y contenido, y cada nuevo contenido deviene forma de contenidos ulteriores. El lenguaje cambia porque su producción es una dinámica constante. El hombre cambia porque sus estructuras de lenguaje y pensamiento se están formando de continuo. En los «idiomas» nacionales una manera ampliamente compartida de hablar adquiere una cierta estabilidad, e imprime por algún tiempo al hablar de los individuos formas que guardan en sí la memoria de otras formas y contenidos anteriores. Pero también los idiomas cambian.

Cada individuo vive así una vida de transformaciones incesantes de sí mismo, de modo que la palabra «yo», cuando se la dice, no designa nada que pueda ser identificado como sustancia constante (éste es también el núcleo de la crítica budista al concepto brahmánico del *ātman*, así como el supuesto que sustenta la psicología dinámica de Freud). «Yo» no es más que una deixis vacía de todo contenido, destinada no a identificarme sobre la base de contenidos cualesquiera, sino sólo a señalizarme frente a los demás como alguien tan opaco y cambiante como ellos.

Tampoco los hablantes intercambian «mensajes», sino sólo palabras, señales cuyo sentido es construido en cada caso por el individuo en su interior. Nadie puede saber cómo entiende realmente el otro sus palabras, y en rigor tampoco puede saber cómo las entiende él mismo. Es verdad que hablamos como si supiésemos todo esto, pero si no nos acompaña la conciencia crítica de que tal «conocimiento» es pura ficción, correremos el riesgo de confundirlo todo. Y en particular correremos el riesgo «identitario» de creer que somos alguien con contenidos y perfiles definibles y por lo tanto «identificables».

El ser humano construye identidades: se induce a sí mismo a creer en «conceptos» que cree reflejos de zonas o porciones reales de la realidad, a pesar de que sabemos ya a estas alturas que nuestro conocimiento es constantemente recategorizante, y por lo tanto reconceptualizante. Sabemos que cada experiencia, del tipo que sea, se incorpora a nuestra circuitería neuronal y desencadena en ella procesos que no controlamos conscientemente, y cuyo resultado es que percibimos cosas nuevas, o de otra manera, o que por el contrario logramos blindarnos frente a cualquier novedad. Nadie mantiene durante toda su vida las mismas representaciones de la realidad, pero quienes se esfuerzan más por conservarlas inalteradas entran en la clase de patología de la personalidad que llamamos neurosis, impermeabilidad a la experiencia, etc. Conservamos las palabras de nuestro idioma (y las incrementamos o no), y con ellas la confianza en una realidad estable por detrás de ellas, pero un individuo sano cuenta con la probabilidad de que con el tiempo y la experiencia se le modifiquen los significados de muchas de esas palabras, o sea, de que cambie la realidad que percibe y de que cambie su percepción de la realidad.

De este modo la conciencia es inherentemente temporal, y la fijación de determinadas ideas como inalterables nunca es otra cosa que una ficción contra esa misma temporalidad, un intento de neutralizarla y de estabilizarse. La ficción estabilizadora suprema es la idea del «ser». En Europa Parménides hizo un titánico esfuerzo por apartar del pensamiento todo lo que

no poseyese esa cualidad definitivamente estabilizadora que él atribuye al ser, por ser aquello que permanece inalterado e idéntico a sí mismo a través de toda diversidad: sean lo que sean las cosas, el hecho de que «sean» es único e igual para todas. La condición de concepto supremo se le atribuye al ser en virtud de esa propiedad suya, la de la absoluta identidad consigo mismo.

Heráclito no quiso ese camino y afirmó resueltamente la temporalidad inherente de la conciencia humana al reconocer que para ella «todo fluye». La conciencia crítica de Heráclito se oponía al efecto estabilizador, tranquilizador y conservador de la noción identitaria del ser. Lo suyo, la «filosofía de la diferencia», es por el contrario el empeño histórico más cabal por luchar contra el cansancio que se sedimenta en las nociones estables, en las identidades. Históricamente Heráclito fracasó. Para el ser humano, pura dinámica cambiante, la conciencia correcta de sí mismo resulta insoportablemente leve, insegura e incierta. El ser humano aspira a posarse, a detenerse en su fluir mental y a oponer a los cambios de la realidad burladeros sustanciales (y sustantivos) en los que refugiarse y descansar.

Los «conceptos» son esa ficción de nuestras mentes consistente en atribuir a algunas palabras de nuestro hablar contenidos permanentes y definibles, en atribuir a esos contenidos una correspondencia efectiva con la «realidad», y en atribuirse uno a sí mismo el control consciente sobre los correlatos mentales de esas palabras.

Los «conceptos» son una estrategia identitaria frente a la inestabilidad extrema de nuestra propia mente.

Nos aferramos a ellos, como en otros tiempos o lugares a «Dios», porque necesitamos creer que por detrás de este fluir incontrolable algo nos soporta y nos permite «ser nosotros mismos», permanecer idénticos pese a todo. La creación continua de conceptos es la tarea de Sísifo de empujar una mole de presuntas identidades estables contra la fuerza del fluir; y se la representa «cuesta arriba» porque se confía en que una estabilidad última rija «desde arriba» un destino cambiante «sólo en apariencia».

Lo que acostumbramos a llamar ahora «culturas» son ámbitos en los que se comparten ficciones identitarias de un tipo u otro, y se las comparte también ficticiamente, pues no hay dos católicos fervientes que puedan estar seguros de que adoran exactamente al mismo Dios (del mismo modo que «nadie se baña dos veces en el mismo río»); sólo necesitan creerlo para sentirse seguros. Ni hay dos luchadores por la causa de la clase obrera que puedan estar seguros de que luchan exactamente por la misma causa; sólo necesitan creerlo. Etcétera.

Éste es, por así decirlo, el aspecto «negativo» de la cultura de las identidades positivas.

b. La positividad de la identidad negativa

Simultáneo a él es el otro lado de las identidades, aquel gracias al cual el ser humano estabiliza de hecho su entorno, lo estructura en beneficio suyo, le imprime sus propias representaciones y objetivos y construye una realidad en la que saberse razonablemente seguro y resguardado. Las ficciones conceptuales no sólo son engaño: son ante todo acciones estabilizadoras, categorizaciones que, al agrupar lo que nos parece igual y manipularlo de un modo constante y metódico, nos permiten erigir un mundo de artefactos previsibles y controlables. La ciencia y la tecnología son el lado activo, práctico, de la creación controlada de identidades, el que nos permite construir realidades estables y habitarlas fiablemente.

Pero el paradigma científico de la construcción de identidades, con todas sus ventajas prácticas y todos sus triunfos reales frente al fluir incontrollable del tiempo, no nos debería engañar respecto de su verdadera condición (y esto es algo que en la tradición filosófica de la antigua India se abrió paso muy pronto bajo la noción de la «*māyā*» o «engaño cósmico»). El ser humano erige simultáneamente realidades tangibles y ficciones mentales identitarias. Con las primeras somete a control la diversidad e imprevisibilidad de la realidad externa, y con las segundas intenta someterse a control a sí mismo, a su propia subjetividad, «objetivándola» bajo las formas que llamamos «culturales».

El paradigma científico es el del control de «lo otro» bajo conceptos que establecen identidades previsibles. Comprender algo en conceptos es comprenderlo reduciéndolo a aquellas identificaciones selectivas que en algún momento han tenido algún sentido aparentemente práctico dentro de la propia «cultura». El concepto supremo del «ser», que hoy día tendemos a considerar como mera denominación del hecho «real» de que todo «es», se formuló en su momento por y para algo: el ser de Parménides es su respuesta especulativa individual a la angustia práctica provocada por la inestabilidad e imprevisibilidad tanto de la realidad que nos rodea como de nuestra propia personalidad y realidad «mental».

Conceptos como el de «verdad», «libertad», «poder», «arte», «mente», «ciencia», «identidad», etc., son también formas de intentar atrapar los aspectos más inquietantes de la realidad bajo categorizaciones que nos parecen manejables. Cada cultura va acumulando esta clase de intentos y

les va dando estatuto de reflejos de la realidad, pero hay importantes discrepancias en las formas de conceptualizar la realidad no sólo de una cultura a otra, sino también entre los individuos que «parecen compartir» el bagaje cultural de una comunidad o una región. Porque en definitiva la creación de conceptos e identidades es un rendimiento mental estrictamente individual, y sólo porque tendemos a no querer saber esto es por lo que atribuimos a los conceptos y a las formas culturales un cierto carácter «supraindividual» o «intersubjetivo» o incluso «colectivo». Pero ésta es una atribución nacida, ella también, de la necesidad instintiva de estabilizar las cosas.

Naturalmente los conceptos humanos generan realidades humanas. Adquieren la consistencia de «instituciones», y está en el interés de los miembros de las comunidades humanas que esas instituciones se respeten, motivo por el cual las comunidades crean formas de coerción para forzar su aceptación. Importa tanto que los niños acepten los axiomas científicos o ideológicos básicos de una cultura como que los mayores cumplan las leyes, y se educa y castiga a unos y otros hasta que ajustan su comportamiento a las expectativas de los conceptos de la propia cultura.

Con el tiempo el trabajo humano sobre categorizaciones, conceptos e identidades se va acumulando y refinando, y por lo tanto sus resultados van cambiando. Las comunidades y las culturas tienen que hacer espacio, de un modo u otro, a unos cambios tan inevitables como desestabilizadores. Cambian las religiones, las ciencias, las formas políticas y jurídicas, las expresiones artísticas, y cada comunidad reacciona a esos cambios con mayor o menor flexibilidad o con mayor o menor desconfianza, miedo y represión.

En nuestra cultura occidental estos cambios han transformado una identidad cultural positiva en «negativa»: nuestra cultura occidental ha asumido ya desde hace mucho que «su» identidad consiste en negar cualquier constelación mental o identidad cultural duraderas. La estabilización material de nuestro entorno por medio de la ciencia y la tecnología nos ha dejado expuestos a un proceso evolutivo acelerado y por lo tanto a cambios igualmente acelerados de ese mismo entorno. Para las personalidades singulares puede llegar a ser muy difícil adaptarse a tantos cambios tan rápidos.

En realidad la tendencia más instintiva es a rechazar los cambios, ya que son la negación del trabajo identificador. La tendencia cultural más arraigada es la de perpetuar las viejas categorías. Sólo el formidable rendimiento práctico, de solución de problemas y tareas, que ha demostrado

tener la ciencia en el sentido moderno de la palabra ha logrado quebrar esa resistencia al cambio, e introducir regionalmente en el mundo formas culturales aceleradamente cambiantes, que al mismo tiempo que generan y satisfacen maravillosas expectativas causan profundas distorsiones en las personas, que muchas veces tienen la mayor dificultad para adaptarse a esos cambios. Pagamos el progreso acelerado con experiencias de desestabilización muy turbadoras y a veces catastróficas. Los rebrotes identitarios exaltados, fanáticos y eventualmente asesinos son una de las consecuencias de las realidades generadas por el abandono de la fe identitaria.

OBJETIVIDAD, SUBJETIVIDAD Y LIBERTAD INDIVIDUAL EN LOS ESTUDIOS TRANSCULTURALES

Afirmaba Humboldt respecto del lenguaje que «no se sale del círculo de una lengua más que para entrar en el de otra». El sentido de esta aparente obviedad es sin embargo profundamente innovador. Pues la tradición europea daba por sentado que cualquier individuo que trabaje como «gramático» puede adoptar frente al lenguaje, el suyo y/o el de los demás, la posición de un observador externo, que lo demarca como «fenómeno» y puede analizarlo como «objeto», y esto es lo que Humboldt niega.

Nadie puede «salirse» de su lenguaje, porque uno es su lenguaje. Hoy podríamos reformular esto diciendo que nuestras circuitos neuronales fluyen lingüísticamente, al menos en una amplia medida y desde luego en una medida indeterminable. La manera como un gramático, antiguo o moderno, se representa el «objeto de la gramática», imaginando que es «el lenguaje», es a su vez un ejercicio lingüístico condicionado del modo más complejo e impenetrable por la cultura lingüística y mental de cada uno.

Pero nadie puede decir «qué es el lenguaje», porque nadie puede dar por sentado que por detrás de la palabra «lenguaje» haya una porción efectiva de realidad, susceptible de demarcarse y analizarse de acuerdo con el paradigma científico de las identidades controladas. Y por lo mismo nadie puede decir qué es «la cultura»: nadie puede dar por sentado que por detrás de la palabra «cultura» hay una porción efectiva de realidad que él está en condiciones de observar desde fuera, demarcándola y analizándola válidamente. Querer estudiar la cultura, o una u otra cultura, es a su vez un ejercicio cultural condicionado del modo más complejo e inescrutable por la cultura lingüística y mental de cada uno.

Sólo es posible convertir «la cultura» en objeto de estudio y reflexión bajo determinadas condiciones, que son otras tantas negaciones de cualquier pretensión de cientificidad:

- hay que partir de que la cultura no tiene una existencia objetiva, y de que nuestra categorización de series difusas de cosas humanas bajo la palabra «cultura» no es sino una estrategia identificadora, cuya legitimidad dependerá obviamente de la de los intereses que la guían.
- Si nos acercamos a «la cultura» dando prioridad a su concepción como «fábrica local de identidades compartidas», entonces tendremos que asumir que también nuestras instituciones y nuestros métodos de estudiar esas «culturas» son parte de las identidades fabricadas en la nuestra, y que sólo una cabal conciencia del proceso por el que en nuestra cultura se han acabado categorizando las culturas como lo hacemos ahora puede salvar al estudio de la condición de puro decisionismo cultural arbitrario. Esto implica hacer una «fenomenología del espíritu cultural» al modo hegeliano, o sea, una reconstrucción dialéctica de la génesis de nuestras categorías sobre las culturas.
- Si nos acercamos a «la cultura» dando prioridad a su concepción de «bagaje cultural del individuo», tendremos que incorporar a nuestro estudio cuando menos dispositivos de alarma que nos protejan de la consideración de cualquier construcción mental de un individuo como «cultura», cosa que en la actualidad ocurre de continuo bajo el lema reivindicativo «dejemos de privilegiar la 'alta cultura'».
- La única vía eficaz de distanciarse de los condicionamientos inconscientes de la cultura de la propia comunidad es estudiar otras culturas, esto es, llevar la investigación al terreno transcultural. Porque es la única manera de rebasar el círculo de la propia.
- Pero un estudio transcultural no rebasará ese círculo si no empieza por hacerse consciente, mediante crítica interna o autocrítica, de la existencia y naturaleza de esos condicionamientos. En rigor lo uno no es posible sin lo otro: no es posible la autocrítica cultural sin una mínima experiencia propia de culturas alternativas, y no es posible estudiar éstas productivamente sin una mínima autocrítica epistemológica. Estudio transcultural y filosofía crítica tienen que ir de la mano y condicionarse y potenciarse recíprocamente. Esto es lo que hace tan difícil el estudio transcultural.

- Todo estudio conlleva categorizaciones, y toda categorización es una estrategia identitaria. La única forma de legitimar una aproximación disciplinar (que no «científica») al estudio de otras culturas es poner de manifiesto el o los «intereses de conocimiento» desde los cuales se hacen las primeras categorizaciones, las que demarcan el objeto y fijan el modo de aproximarse a él. Dar por supuesto que, por tratarse de un estudio amparado en tradiciones académicas, sus objetivos están suficientemente legitimados, es ignorar todo el aspecto pragmático de cualquier categorización, y seguir creyendo en la metafísica del «conocimiento en sí», o sea, en la legitimidad a priori de cualquier estrategia identitaria. Causa estupor comprobar, en las Introducciones a los manuales contemporáneos de antropología cultural, la nula atención a esta problemática epistemológica previa, y las consecuencias a veces grotescas que esto tiene para el desarrollo de la investigación.
- El estudio transcultural no puede, ante todo, dar por sentada la legitimidad de convertir a otra cultura (ni a la propia, obviamente) en «objeto de conocimiento» en el sentido preciso de lo opuesto al «sujeto de conocimiento». Tratar algo como objeto legítimo de investigación es dar por legitimadas las estrategias de identificación por medio de las cuales se lo ha identificado como tal o cual objeto.
- La legitimidad ética que se puede respaldar hoy día para un estudio transcultural no puede ser otra que la del esfuerzo por expandir el concepto (más o menos institucionalizado) de lo humano hacia toda forma que respete el derecho básico de todo individuo a gestionar autónomamente sus propias estrategias de identidad y diferencia, o lo que es lo mismo, a ejercer la crítica cultural.
- Esta expansión del concepto de lo humano hacia cualquier alternativa cultural respetuosa de la libertad individual es, en el sentido más humboldtiano de la palabra, prosecución de un «ideal». La cultura que se propone explorar y hacer realidad este ideal es una cultura abierta a su propia modificación. Las identidades que eventualmente establezca nunca serán sino provisionales, dependientes de su aceptación autónoma por todos y cada uno de los individuos.
- La libertad individual queda así establecida como criterio último de legitimación del estudio transcultural. Precisaré que lo que propongo en este punto no es tampoco una «categoría en sí», sino el resultado del desarrollo de esa idea de libertad en el marco de la

- filosofía crítica europea, y más concretamente en la obra especulativa de Kant, Hegel, Humboldt, Nietzsche y Josef Simon.
- El estudio transcultural legítimo no es por lo tanto neutral respecto de valores cualesquiera, sino que es búsqueda positiva de valores éticos respaldables por entre la diversidad cultural de la humanidad en su conjunto.
 - El contenido crítico de esta noción de libertad como criterio último de legitimación del estudio transcultural es el uso individual de la razón. Utilizo aquí «razón» en el sentido kantiano preciso de ser la instancia (meramente negativa) de control de la no contradictoriedad del pensamiento, y en consecuencia la instancia de la no arbitrariedad. La razón es, según Kant, la «administración de la voluntad», y esta administración es libre: el hombre decide ser racional o no. La libertad como criterio de legitimación del estudio transcultural obliga a éste a buscar, detectar y rechazar en cualquier cultura todo aquello que impida a los individuos ejercer libremente su capacidad racional de no contradecirse, y obliga a buscar, detectar y aceptar en cualquier cultura todo aquello que favorezca esa razón individual libre. El criterio legitimador de la libertad genera así un principio metodológico ineludible: la necesidad de valorar la racionalidad de los hechos o fenómenos culturales que se investigan.
 - Todo esto tiene un fundamento epistemológico, o de «teoría de la ciencia», claro y claramente formulado ya desde Humboldt: que no es legítimo tratar a los otros seres humanos más que como «otros sujetos», o lo que es lo mismo, que la pretensión de objetivizarlos bajo conceptos no es éticamente respaldable.
 - El estudio cultural o transcultural no puede ser científico porque no puede serlo de «objetos». El plano de lo cultural es el plano de lo específicamente humano en cada geografía, y lo específicamente humano es lo subjetivo. Toda realidad cultural es producto de una elaboración subjetiva de la experiencia. Los productos tangibles (artefactos, textos, instituciones) de las culturas son, si se los considera «objetos», algo que se puede registrar, pero no «comprender». El trabajo de «registro» se realiza en general bajo las mismas condiciones que cualquier trabajo científico, y puede ser calificado a su vez de científico. Pero lo que cualifica a los estudios culturales como tales es justamente su componente hermenéutico, y la hermenéutica no se ejerce sobre objetos sino por referencia a otros sujetos.

- Por eso los estudios transculturales no pueden diseñarse de otro modo que como encuentro entre el sujeto investigador y los sujetos investigados. Como todo encuentro entre seres humanos, éste dependerá de todo aquello que cualifica internamente la subjetividad del investigador, incluyendo su grado individual de perspicacia para captar más o menos dimensiones significativas en los productos de esos otros sujetos. La «calidad» del estudio transcultural es ante todo «calidad subjetiva». La «calidad objetiva» concierne al plano del «registro», pero tampoco éste es ajeno a la subjetividad del que «registra», pues registrar algo «como tal o cual» es ya someterlo a una estrategia subjetiva de identificación.

CRÍTICA CULTURAL: UN CASO PRÁCTICO

Análogamente a como, a mediados del siglo XX, intelectuales de formación crítica reaccionaron frente al cientificismo y a la irresponsabilidad política y social de la sociología positivista y pusieron en marcha una «teoría crítica de la sociedad», popularizada como «escuela de Frankfurt», con el fin de someter a indagación legitimadora también el interés de conocimiento de la propia ciencia, considero indispensable, en el actual panorama de ciencias de la cultura, articular una reflexión de crítica cultural con el fin de fundamentar conscientemente la legitimidad de los estudios transculturales.

El mero hecho de «identificar» algo como «cultura india» o «cultura europea», o «cultura española» o «alemana», o como «cultura inglesa», «británica» o «anglosajona», implica focalizar los aspectos comunitarios, y más o menos demarcados geográfica y lingüísticamente, de determinados productos culturales que en sí mismos son siempre y sólo productos de la actividad creadora de individuos. Presentar un poema, una obra filosófica, una escultura o una gramática como un caso o ejemplo de «poesía india», «filosofía alemana», etc., supone situar el propio encuentro con esa producción en un marco identitario que afecta por igual al sujeto y al objeto de conocimiento, y que clasifica a ambos como miembros de una determinada comunidad, con su mundo simbólico, sus instituciones, su historia y sus expectativas más o menos «objetivizadas». Supone poner en primer plano los aspectos menos individuales de ese encuentro y de sus protagonistas, en detrimento de lo que no deja de ser la realidad más primaria y constituyente de todo producto del espíritu humano, que es su individualidad.

Pondré un ejemplo. En la «Centuria de Amaru», una famosa colección de poemas amorios del periodo clásico de la literatura erudita o *kāvya* de la India, encontramos el siguiente poema:

Purābhūḍ asmākaṃ prathamam avibhinnā tanur iyaṃ
Tato nu tvaṃ preyān vayam api hatāśāḥ priyatamāḥ /
Idānīm nāthas tvaṃ vayam api kalatraṃ kim aparam
Hatānām prāṇānām kulīśakaṭinānām phalam idam.

He aquí mi traducción, tal como fue presentada en un congreso internacional de filosofía comparativa (aunque con algunas modificaciones):

Antes, al principio, teníamos un cuerpo no partido.
Luego tú eras más amado,
Y nosotras más aún, desesperadamente.
Ahora eres tú el señor, y nosotras tu esposa, nada más.
De tantas vidas destruidas, duras cual diamante, es éste el fruto.

El erudito indio Vemabhūpāla (cronología incierta), que comenta la primera de las cuatro recensiones de la «centuria» que se conocen, comenta este poema como sigue:

Pūra es «en un tiempo anterior». *Asmākam* (de nosotros) está por *avāyoḥ* (de nosotros dos). *Asmad-* es un plural que está por un dual. *Prathamam* es «al principio». *Tanu* es «el cuerpo», *avibhinnā* es que (el cuerpo) «era sin ruptura o separación». *Tataḥ* es «después de ese momento». «Después de que ambos fuesen así», dice Amara¹. *Tvaṃ preyān* es (lo mismo que) «el más amado»². *Hatāśā* es «destruidos los deseos excesivos», «perdida la felicidad»: ese es el sentido. *Āśā* es una «avidez prolongada», dice Amara. «nosotras en cambio las más amadas» (forma en superlativo) quiere decir «más amadas» (forma en comparativo). El plural *vayam* es por «indiferencia» (o «disgusto»). En caso de «indiferencia», etc., los poetas ponen el plural. Por ejemplo en *Śākuntalā*: «nosotras ... destruidas, tú en cambio activo por entero». *Idānīm* es «ahora»,

1 *Amara* es la forma que en algunos autores se da al nombre del autor, generalmente conocido como *Amaru*.

2 *Vem.* Identifica el sentido de la forma del comparativo con la del superlativo.

tvam nāthas es «el marido», *vayam api kalatram* es «la mujer». *Aparam* es «otro». El sentido es que, destruida la condición anterior, no queda otra condición distinta de la de mujer. Ésta es la condición de soportar el deterioro del amor. *Hatānām* está por la «pérdida de la felicidad». *Kulīśakaṭhinānām* es lo mismo que «duro como el diamante». *Prāṇānām* está por «las vidas». Fruto es «el final». Ésta es la conclusión. Algunos ven en el primer pāda de la estrofa dos frases: *asmākaṃ purābhūd* es una frase, y junto a ella hay que sobrentender algo así como una «condición diferente» que no se quiere expresar. En este poema el afecto concomitante es el llamado «disgusto» (o «indiferencia»). El tipo de protagonista femenina es la *svīyā* (la que sólo conoce a su marido) y la *pragalbhā* (la mujer resuelta, segura de sí misma y atrevida, incluso arrogante). El tipo de protagonista masculino es el del «hombre falso» (que afecta un amor inexistente). El *upalambhavadana* es «entretenimiento». El género es «poesía adornada» (*alaṃkāra*).

Este comentario es un «caso» típico de comentario erudito dentro de la tradición poetológica india. Entre nosotros un poema como ése no suscita en casi ningún caso una reacción como la de ese comentarista. ¿Por qué?

Porque si nosotros nos acercamos ahora a los poemas amorosos de la India clásica, no podemos por menos de hacerlo desde el tipo de conciencia cultural e histórica propio de lo que consideramos legítimo dentro de «nuestra cultura». He aquí, en contraste, mi propio comentario a ese mismo poema, realizado en el marco de una ponencia sobre «Amor y erotismo en la India clásica» en el mencionado congreso:

El primer verso es entendido por todos menos Rückert en el sentido de que los dos amantes son un solo cuerpo³. No obstante esto habría exigido la forma dual del pronombre, y lo que aparece es el plural, en correspondencia con las otras formas de plural (*vayam*) con las que la mujer que habla se refiere a sí misma, en un «plural de modestia»⁴. Debe pues preferirse la versión de Rückert: la mujer añora su cuerpo aún no dividido por la pasión que acabaría devastándola. También por la lógica interna del poema: el momento del amor es el descrito en el segundo verso, y el primero se refiere inequívocamente a un momento anterior (cada verso trata de hecho de un tiempo

diferente). En el segundo verso ningún traductor refleja el hecho, seguramente deliberado, de que el amante masculino aparezca en comparativo (*preyān*: el que ama más, o es más amado) y la femenina en superlativo (*priyatamā*: la que ama al máximo, o es amada al máximo). La expresión «desesperada» (*hata-āsā*: «de esperanzas destruidas») contiene la misma forma *hata* «destruido» que encabeza el cuarto verso: las «vidas destruidas». Los dos versos centrales contraponen el mundo del hombre y de la mujer, introduciendo la parte de ésta en ambos casos con *vayam api* «nosotras en cambio». En el primero la diferencia está en ese hecho de que él aparezca en comparativo y ella en superlativo, y se añaden las «esperanzas destrozadas» de ella ya en ese momento, cuando el amor está todavía en su culminación aparente. El tercer verso expresa el motivo de la desesperación: ya no hay amor sino pura y simple posición social y familiar: él el amo, el dueño, el patrón; ella *kalatram*, expresión clásica para referirse tanto a la esposa como al sexo femenino, o sea, a la mujer como la que se usa sexualmente para la reproducción, «y nada más». Es palabra en neutro, lo que sin duda es deliberado. En consonancia con el plural de modestia, sin duda despersonalizador, con el que la mujer se refiere a sí misma, está también ese plural de «tantas vidas destruidas», aunque se lo podría entender también como «el conjunto de sus vidas hasta ésta», que es el «fruto» de todas ellas. La dureza diamantina de esas vidas destrozadas sería en tal caso la del *samsāra* mismo, el destino en general, o el destino de las mujeres en general.

Es éste un poema radicalmente no erótico. Ni siquiera trata los habituales temas tristes del amor: el amor no correspondido, o la ausencia del amado. Trata crudamente el destino lamentable de la mujer, que si inspira en un momento una pasión, a lo sumo esto la lleva a convertirse en el puro y simple instrumento sumiso del varón para perpetuarse en su descendencia. No se menciona en el poema la mejora del estatus de la mujer que ya ha engendrado hijos, y que es el tópico de la compensación por la pérdida del protagonismo amoroso. Sólo la desolación del «cuerpo partido» para nada. La traducción no puede reflejar bien la connotación de ese «la esposa, nada más», ya que en nuestro horizonte cultural ser la esposa no es ninguna desgracia en sí mismo.

Frente al tenor habitual de los poemas amorosos como juegos formales en torno al juego erótico, aquí se expresa en un lenguaje desnudo de artificios la irrealidad de esos juegos, así como el completo divorcio entre la vida real de la pareja y ese mundo ilusorio de pasiones encendidas que hacen soñar a la

3 Rückert se basa en una recensión diferente de la centuria, de modo que no conoce el comentario de Vemabhūpāla que presento a continuación, y que decide la interpretación en el sentido que recogen los otros traductores.

4 Vemabhūpāla sin embargo afirma que aquí *asmākaṃ* está por *avayoh*.

mujer con que su condición de objeto del deseo se traduzca en una vida grata, la de alguien amado. La vida irrumpe aquí en la literatura y barre sus ensoñaciones, dejando sólo ese destino «duro y cruel» (*kaṭhina*) como un «hacha o diamante» (*kuliśa*).

Comparemos ahora los dos comentarios.

El comentarista indio abordaba el texto desde los supuestos de la discusión «académica» de los poetas cortesanos, unos supuestos que recuerdan intensamente los de la ciencia occidental de la literatura en su forma tradicional denominada «preceptiva literaria»: se analizan exhaustivamente los aspectos formales de la expresión, y se explican los significados únicamente como corrección de posibles interpretaciones equivocadas. Más o menos es lo que se esperaría de un alumno de literatura que se examina.

Mi propio comentario está concebido como encuentro de una lectora europea actual (aquí la pertenencia a una u otra nacionalidad parece irrelevante, pero pesa sobre todo mi formación filológica y filosófica en Alemania) con un testimonio poético impactante sobre la condición femenina en uno de los momentos más brillantes de la cultura clásica de la India. No es ajeno a mi percepción del contenido de este poema ni mi pasado de estudiante crítica y contestataria durante el franquismo, ni mi formación intelectual en el marco tanto de la Escuela de Frankfurt como en el de la filosofía crítica alemana, sobre todo de filosofía del lenguaje, ni mi experiencia vital y emocional propia, ni mi percepción de los actuales problemas de la condición femenina en la India, ni mi preocupación por situar la problemática de la mujer en un contexto intelectual diferente del que actualmente domina la escena pública europea (tan polarizada en el «lenguaje sexista» y en los problemas sexuales, y tan poco en la problemática social y emocional de fondo). Tampoco es ajeno a ese comentario mi propósito de presentar, en un congreso de filosofía intercultural, la realidad cultural de la India al margen de toda una serie de prejuicios «políticamente correctos» sobre la relación entre las culturas occidentales «colonizadoras» y las colonizadas por ellas. En el mismo congreso, cuyo tema era «El amor en Oriente y Occidente», un estudioso indio presentó una ponencia sobre *bhakti*, el término que en las corrientes religiosas devocionales designa precisamente la devoción a Dios: ése era, en su opinión, el correlato indio de nuestro término «amor». Así pues, el mero hecho de que mi ponencia versase sobre *kāma* implicaba una decisión «transcultural» precisa. El que yo mostrase en esa ponencia tanto poemas amorosos de contenido más o menos definidamente erótico como textos clásicos

normativos sobre la relación entre hombre y mujer, en los que se regula ésta ante todo sobre la base de la ley de las castas, era también resultado de una decisión precisa: la de abordar la comparación cultural a propósito del amor desde una perspectiva que pusiese de relieve la clase de limitaciones a la libertad individual que caracterizan al ordenamiento social brahmánico, así como el tipo de estrategias de legitimación que se aplican internamente en él para evitar cualquier disidencia.

El encuentro con las obras literarias, filosóficas y artísticas, o con las ciencias, las instituciones y las ideologías de otras culturas, es parte de la biografía de cada estudioso y es también parte de la historia espiritual de su cultura y de la cultura estudiada. El estudio transcultural es a su vez un hecho espiritual. Pero para poder entender esta tesis será necesario volver sobre el término «espíritu».

ESPÍRITU Y CULTURA

En España «espíritu» y «espiritual» son dos términos de referencia ante todo religiosa, debido al hecho histórico de que aquí no ha habido una cultura secular robusta, capaz de acuñar las dimensiones espirituales del ser humano con contenidos y formas independientes de la tradición religiosa dominante. Pero hace ya algún tiempo que España se ha integrado en Europa, al menos institucionalmente, y llevamos ya muchas décadas de estudio transcultural dentro de Europa: ya en España se hace filosofía griega, francesa, inglesa y alemana como en cualquier otro país europeo. Tenemos una tradición de traducciones que nos permite usar el término «espíritu» como el correlato castellano del «*esprit*» francés y del «*Geist*» alemán (la tradición anglosajona está en esto en una posición parecida a la nuestra: tiene que traducir). Pero eso sí: cada uno de nosotros es libre de hacerlo o no. Y la decisión que uno tome a este respecto será ella misma una acción con consecuencias culturales.

La relativa debilidad de la recepción española de la filosofía alemana, y la fuerte influencia de la cultura académica norteamericana en todo el mundo, son seguramente responsables de que en este momento, en el contexto español, la forma de referirse a lo que no es «material» en el marco de lo humano se mueva entre los términos de «lo mental», «lo simbólico», «lo social», «lo psicológico», lo «intelectual», «lo institucional», etc., pero que no sea común echar mano de «espíritu» y «espiritual». Estos términos de algún modo le están siendo «devueltos» al ámbito de lo religioso y místico,

aprovechando que precisamente éste está experimentando una fuerte revitalización. Y para la reflexión metodológica sobre los estudios transculturales hay aquí un problema que quiero hacer explícito.

En la historia cultural europea de los tres últimos siglos, los que han configurado lo que denominamos «la modernidad», han tenido lugar una serie de revoluciones culturales que no sólo han cambiado la faz de la tierra entera, sino que han llevado el concepto de lo humano a un nivel de exigencia inédito fuera del campo soteriológico de las religiones. La «humanidad» que ha salido del «humanismo» es una especie en la cual la especie misma ha quedado neutralizada como posible sujeto histórico, y ha pasado a designar al conjunto diferenciado de todos los individuos humanos, que son ahora ya los únicos «sujetos históricos».

Los individuos son los únicos sujetos de derechos. Son la única fuente válida de legitimación del concepto político de la soberanía. Se los reconoce como los únicos depositarios de la «competencia lingüística» y como los únicos «agentes» del lenguaje. Son los únicos creadores del arte y son los únicos destinatarios del ejercicio de los tres «poderes». Son, hoy día ya, la única y última instancia legitimadora real de toda política, de todo derecho, de toda estética, de toda ideología. El resultado de la revolución espiritual de Occidente es la retrotracción de toda legitimidad ética al individuo. En la tradición alemana, y más precisamente hegeliana, esto, este hecho, es «espíritu», o es la actual objetivación histórica del espíritu. Y señala un nivel de racionalidad por detrás del cual ya no sería aceptable caer.

Bajo el término «espíritu» en su acepción procedente de la filosofía crítica alemana, y que los españoles podemos adoptar y que yo adopto de hecho con todas sus consecuencias, se relativiza la actual fragmentación de puntos de vista y ciencias (antropología, lingüística, «ciencias cognitivas», ciencia de la literatura...) en torno a todo aquello que en el hombre no es objeto de ciencia en el sentido paradigmático de la palabra (de indagación basada y resultante en mediciones intersubjetivamente válidas). El mundo de las «ciencias humanas», ahora «ciencias de la cultura», entendido como «mundo del espíritu», es el ámbito en el cual ha tenido lugar esa revolución y en el que estamos obligados a seguirla. «Espíritu» designa aquí tanto la dinámica subjetiva de cada individuo, en su lucha personal por pensar y actuar racionalmente (no contradictoriamente, no arbitrariamente), como sus objetivaciones culturales: la renovación y mejora del derecho a través de la política, la evolución del arte, las ciencias y la educación científica, la expansión del horizonte de comprensión hacia otros ámbitos culturales.

«Espíritu» resulta ser pues un término que, de acuerdo con su historia transcultural dentro de Europa, «obliga». No es neutral. Esta es su diferencia respecto de otros como «lo mental», «lo psicológico», «lo social», etc. El espíritu es la noción que ha arrojado la historia reciente de Europa y que acoge ante todo la capacidad de disidencia del individuo respecto de toda identidad colectiva; la capacidad y el derecho a la crítica, por referencia a la libertad individual en su forma más básica (según Kant), que es la libertad de pensamiento. El «espíritu» es la categoría, no analítica ni descriptiva, bajo la cual los intelectuales occidentales, y todos los que se nos quieran añadir, comprendemos y aceptamos la tarea histórica incondicional de proseguir la revolución humanista en todos los frentes.

El «espíritu» es lo que se educa y es la razón de ser de la educación. Es una categoría simultáneamente histórica y valorativa, y designa al ser humano como lo contrario del ser inhumano, y como la noción que es preciso elaborar para seguir combatiendo la inhumanidad.

Por eso mi tesis es que los estudios transculturales tienen que reconocerse como «espirituales» en este sentido, y que deben ponerse al servicio de la elaboración de esa noción lo más humana posible del hombre. Creo que cualquier suplantación de este objetivo ético por cualesquiera actividades que imiten el paradigma científico y obvien el compromiso ético del espíritu serán pasos atrás en la historia espiritual de la humanidad, descripciones susceptibles de ser usadas contra los hombres y distracciones respecto de la urgente necesidad de asumir la tarea histórica de defender y promover a los individuos y sus libertades en todo lugar y tiempo.

Salamanca, mayor de 2009.

¿En qué pensamos cuando hablamos de identidad? El concepto de «identidad» hace referencia a la idea de sí mismo que construye el ser humano y digo, construye, porque el hombre no es otra cosa que lo que él hace de sí mismo. Por esta razón es tan importante hablar de la identidad, tener claro hacia dónde, consciente o inconscientemente, dirigimos nuestros esfuerzos, porque hacia allí estamos dirigiendo también nuestro ser. Somos nosotros quienes delimitamos y formamos nuestro pensar y nuestro sentir, los que definimos determinadas posibilidades de la existencia como «deseables» o «aceptables», o bien, por el contrario, como «perniciosas» o simplemente inalcanzables. Ciertamente, el ideal o modelo de identidad (de autodefinición, podríamos decir) que nosotros construimos, no responde simplemente a una creación individual, aunque sea obvio que las formas sociales, culturales o políticas, son también producto del pensamiento y del obrar del hombre. Si aceptamos la idea de que la identidad es creación nuestra, en gran medida cultural, y por tanto revisable, hablar de identidad no sólo tiene sentido, es de vital importancia, porque significa hablar de una imagen, en mayor o menor medida socio-cultural, en referencia a la cual el individuo se juzga y construye, se mide y se interpreta. Revisar nuestras imágenes es pues una tarea ineludible del pensamiento.

LA FORMACIÓN DEL CONCEPTO DE IDENTIDAD: IDENTIDAD E IMAGEN DEL CUERPO

A lo largo de la historia, el margen de acción que una cultura cede al individuo en este trabajo de «autocreación» ha variado enormemente. Todavía

hoy, la libertad de autodefinición concedida al individuo en una u otra cultura es muy diferente. El modelo elaborado en cada caso nos ayuda a juzgar nuestra vida, nos habla de coherencia interna, de verdad o del grado de «perfección individual» alcanzado. Es decir, nos habla de la situación personal en relación con lo que cada sociedad considera «excelencia», de los ideales con los que una cultura se define y de la forma, así mismo, en la que cada individuo los realiza. Nos sirve, por tanto, de guía en nuestro juicio sobre los otros y sobre nosotros mismos, sobre la vida a la que nos permitimos aspirar, o las acciones que buscamos realizar. El concepto de identidad define simultáneamente un modelo espiritual –como forma de desarrollo personal–, marcando nuestros límites y aspiraciones, y nuestra realidad en presente, la idea que cada uno tiene de sí mismo y que hace posible la acción y el pensamiento.

Al margen del peso cultural que se dé en cada caso, cuando hablamos de identidad hablamos inevitablemente de individualidad. En Occidente, relativamente pronto, la identidad se identificó con el «yo», se unió a la idea de separación o distinción individual, de la fuerza que un individuo posee (incluso frente a los dioses) para controlar y dirigir su propia vida; para ser él, en sentido estricto. Por esta razón, en Occidente, la identidad y la perfección personal se asocian rápidamente a la musculatura, al cuerpo diferenciado y fuerte que distingue un individuo (hombre y libre) de los demás. Esa imagen del cuerpo, es la imagen del ser consciente de sí, dado que los músculos son los órganos del movimiento voluntario, «el físico individualizado y articulado (en sentido de diferenciado en sus partes) encarna la identidad europea»¹. El énfasis en la fuerza y la autonomía no expresa simplemente ideales físicos, sino una forma de entender la vida, mediante la lucha, la acción y la decisión rápida, la superioridad lograda sobre el contrincante o los elementos y problemas vitales. El agonismo griego está muy lejos de la meditación o la no acción como formas de interpretación de la conducta del sabio oriental. En Occidente la identidad, como cualquier otro concepto, sólo se explicita mediante la «claridad y la distinción», parafraseando a Descartes. La diferenciación entre cosas, ideas o personas es la base de cualquier proceso, es siempre el punto de partida; la pausa en el baile o en el habla, el análisis conceptual, el yo como separado y distinto del mundo y de los otros –la diferencia sujeto-

1 KURIYAMA, Shigehisa, *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. Madrid, 2005, Siruela, p. 149.

objeto que, desde la lógica aristotélica, ha definido nuestra cultura en todos los campos y a todos los niveles-. Como decía Aristóteles, todo pensamiento tiene que regirse por tres principios básicos: identidad ($A=A$), no contradicción (A contrario $-A$) y el principio de *tercio excluso* (no cabe una tercera posibilidad).

Así pues, el ideal de individuo musculado que contemplamos en las imágenes griegas, y se extiende hasta hoy aunque nadie conozca ya su significado, nos habla de una cultura que basa su identidad en la fuerza y la autonomía, reflejadas en la claridad y la definición de las partes del cuerpo que las hacen posible. Esto es lo que en Homero sería un hombre articulado (que lo diferencia de las mujeres o los bárbaros); un ser cuya fuerza es condición de independencia, en último término incluso en relación a los dioses, y que alcanza sus propias metas gracias a la voluntad y al trabajo, bajo el cual se entiende la vida. Nuestro ideal nos habla, según esto, de una vida marcada por la lucha y el esfuerzo en un cuerpo que tiene que estar lleno de energía, lo cual le puede llevar al exceso, la putrefacción y la plétora y, por esta razón, se consideraba buena cualquier limpieza que evitase ese exceso como las sangrías –que no sólo se aplicaban a los enfermos–, base de la medicina y la salud durante siglos. Esta forma de pensamiento nos llevó también a buscar, en la definición de la vida y del individuo, las estructuras que lo componen (ósea, sanguínea, nerviosa, etc.), formas diferenciadas que se definen por la función que cumplen, es decir, mediante la acción, y se rigen siempre por un centro de poder (generalmente el corazón o el cerebro, según las épocas). Para nosotros, según esto, la identidad se entiende como la virilidad de un cuerpo diferenciado, estructurado, «articulado» y, por ende, un cuerpo musculoso.

La emergencia de la preocupación por los músculos se encuentra inextricablemente entrelazada con el surgimiento de una concepción particular de la persona. Al trazar la cristalización del concepto de músculo también estamos trazando expresamente, y no es casual, la cristalización del sentido de una voluntad autónoma. El interés por la muscularidad del cuerpo resulta inseparable de la preocupación por la acción del yo².

La identidad, como constructo, va unida, por tanto, a una idea que, en primer lugar, se reflejó en una imagen del cuerpo. Ésta nos habla, cierta-

2 KURIYAMA, *op. cit.*, p. 151.

mente, de un ideal de belleza (que marca la aspiración con la que se identifica un pueblo), pero también de salud (la forma en la que entendemos la vitalidad). Aquello que en una cultura se considera «bueno» y «hermoso» es la medida de la excelencia.

En su obra sobre la expresividad del cuerpo, Kuriyama intenta dilucidar las dos visiones tan diferentes de la medicina que se desarrollan en Oriente y Occidente y lo hace partiendo de las imágenes del cuerpo que elaboran una y otra cultura. «La historia del cuerpo es, en última instancia, una historia de los modos de habitar el mundo»³, dirá, y esa relación con el mundo nos habla de una forma de pensar, de sentir, de percibir; hasta tal punto, que hablar de las concepciones del cuerpo equivale, en su opinión, a hablar de las diferentes concepciones de la comunicación. Kuriyama defiende que para crear esa identidad, primero tenemos que ser capaces de imaginar y esa imagen es la que guía nuestra búsqueda y nuestra relación real con el mundo, vemos lo que buscamos y buscamos lo que imaginamos. «No veríamos nada fuera de nosotros, si no tuviéramos previamente la facultad de imaginar»⁴. De ahí la importancia del modelo, vemos a partir de la imagen creada en nosotros, vemos lo que buscamos. En una disección, por ejemplo, un profano, que no ha sido educado para ver de una determinada forma, sería incapaz de distinguir otra cosa que un amasijo de carne y sangre. El que no sabe ver, no ve nada. En China los médicos «no veían» anatómicamente el cuerpo y, por esta razón, no «encontraban» estructuras; buscaban y veían los flujos y caminos energéticos. Detrás de cada imagen hay una idea de la identidad individual, de la salud y la enfermedad y, en último término, del universo y del papel que el individuo juega en él.

La educación crea una forma de ver; la visión es primordial, tanto en Oriente como en Occidente, para conocer la situación del cuerpo, y crea, así mismo, una forma de tocar. El tacto, que también tuvo en ambas culturas una importancia fundamental, se desarrolló en Occidente, a través de lo que llamamos «tomar el pulso», captando las frecuencias del ritmo cardíaco (silencios medibles numéricamente); y en Oriente, reconociendo lo que en medicina china era el movimiento *qimo* o el *qi*, para descubrir los flujos energéticos, su intensidad y cualidad. En ambos casos, la percepción, visual o táctil, es una percepción educada, dirigida, largamente entrenada en una dirección determinada.

3 KURIYAMA, *op. cit.*, p. 242.

4 BILLETTER, Jean François, *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, Madrid, 2003, Siruela, p. 148.



Vesalio, *Fábrica* (1543) Instituto Welcome, Londres.

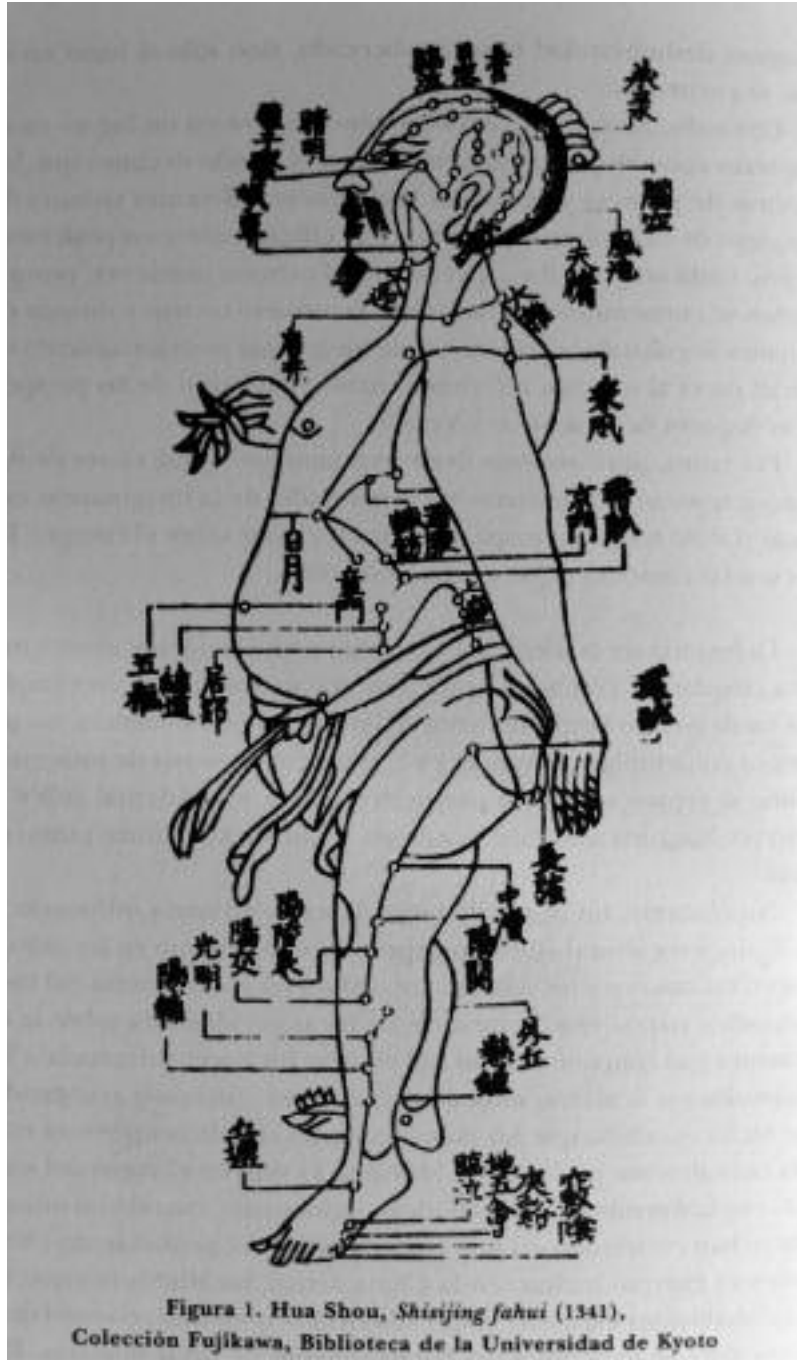


Figura 1. Hua Shou, *Shisijing fahui* (1341),
Colección Fujikawa, Biblioteca de la Universidad de Kyoto

Hua Shou, *Shisijing Fahui* (1341).
Colección Fuji Kawa, Biblioteca Universidad de Kioto.

Estas formas de percepción se enfocaban al desarrollo de un ideal en relación con una cosmovisión. En Oriente⁵ no se buscaba la estabilidad de lo inmutable (las estructuras definitivas), sino la estabilidad de lo cambiante. La independencia en relación con lo exterior tenía sentido sólo como forma de alcanzar una armonía mayor que la que puede proporcionarnos el exterior y que, por tanto, no se rompiera con facilidad, en un contexto de continuo movimiento y cambio. Lo que se perseguía era aumentar y conservar la energía del propio cuerpo y evitar así, por una parte, el desgaste y, por otra, el vacío. El peligro, desde esta perspectiva, no está en el exceso, como se consideraba en la medicina occidental, sino en la invasión de fuerzas externas aprovechando nuestro vacío, la enfermedad no se define como exceso, sino como invasión.

Así, el médico chino no rastrea estructuras fijas, gobernadas por un centro, sino flujos de energía donde todo está interconectado. Por esta razón las venas o los músculos no se consideran, no se ven, lo cual hace incomprendible para los occidentales sus presupuestos médicos y, sobre todo, sus aciertos, que a menudo se consideran contruidos sobre el vacío (no científicos), dado que no descansan sobre un fundamento anatómico. En Oriente el concepto (y la realidad) que rige la búsqueda, la mirada y el pensamiento, es el de flujo, unido a la idea de contención (en contra de la idea occidental de acción, movida siempre por el deseo). Para la medicina china, «tanto en sentido literal como figurado, el deseo implica la pérdida de sí mismo; los recesos en la autoposesión y la merma de vitalidad no son más que las dos caras de una misma enfermedad»⁶. Para ser y vivir, para conocerse, hay que guardar la fuerza que te da la vida, diría un oriental, hay que luchar y conseguir lo que deseas, diría un occidental. Estas dos visiones definen dos formas de vivir, dos formas de pensar y dos formas de

5 Partimos de la base de que el concepto de individualidad no tiene en Oriente la relevancia que tiene en nuestra cultura. Es interesante comprobar cómo, incluso a la hora de tratar la enfermedad y la salud, el oriental habla de «la energía cósmica original como factor determinante de la vida y la muerte» (HAMMER, Leon, *Psicología y medicina china*, Barcelona, 2002, La liebre de marzo, p. xiv), mientras que en Occidente nos referimos siempre al estado de un cuerpo individual (Cfr. MARTÍ, José Luis, *El descubrimiento científico de la salud*, Madrid, 1999, Anthropos). «En francés, lo que certifica o garantiza la verdad de una afirmación es siempre el sujeto, que asume la iniciativa y la responsabilidad de afirmar una verdad, mientras que para Doi y Nishida lo que garantiza o certifica la verdad es el carácter natural y espontáneo de su surgimiento [...] la tradición japonesa ha considerado este movimiento espontáneo de las cosas como el principio primordial del cosmos o de la naturaleza». (NAKAGAWA, Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa*, Melusina, Barcelona, 2006, p. 48).

6 KURIYAMA, *op. cit.*, p. 229.

relacionarse con uno mismo y con los otros, de verse y entenderse, dos interpretaciones de la identidad.

Vemos, según lo dicho, que ambos modelos explican ideales que van más allá de una imagen, el ideal del reposo y la contención, frente al del esfuerzo, la acción y la voluntad; el ideal de la autonomía, la diferenciación y el control, frente al movimiento suave, de unión con lo que te rodea; el ideal de la expansión frente a la concentración; la visión holística frente a la parcelación del análisis.

CAMBIOS HISTÓRICOS DEL CONCEPTO DE IDENTIDAD

Aunque sucintamente expuesto, creo que a través de estas ideas generales podemos reconocer, a grandes rasgos, lo que en Oriente y Occidente se ha considerado como imagen arquetípica. Pero, en nuestra cultura, hay otro factor muy importante en la evolución del pensamiento identitario y sus imágenes definitorias: la Modernidad. Con el tiempo el concepto de identidad se hizo más político, pues las fuerzas que controlaban, a su parecer, al individuo, ya no eran los vientos o los dioses, sino los poderes fácticos, y el concepto de identidad se asimiló paulatinamente con el de territorio, ya no como lugar natural con determinadas características, sino como dominio de un señor o un gobierno. La identidad individual se concibió poco a poco al margen de los fenómenos naturales y las relaciones espirituales o personales (como era el caso del vasallaje medieval) para desembocar o degenerar en la relación con un territorio o demarcación política, en cierto modo, tomando la parte por el todo. Ésta ha sido la caracterización moderna que durante siglos ha situado al individuo, fundamentalmente a partir del Renacimiento, cuando el espacio se convirtió en la medida definitoria de lo real, una definición que ya no tiene nada de personal (como era el caso bajo los ideales de la Antigüedad o el Medioevo), sino que cataloga a todos los individuos por igual. En mi opinión, ésta ha sido la base de la comprensión moderna de la identidad. El Romanticismo, que en cierto modo puede considerarse una puerta abierta a la Postmodernidad o una forma de superación del Racionalismo ilustrado, no es sino una reacción del pensamiento moderno frente a sus propios excesos. Por eso se caracteriza por sus movimientos nacionalistas, una búsqueda ciertamente de la diferencia, pero anclada todavía en la idea de espacio, la misma forma de identidad político-geográfica, pero en grupos más pequeños.

Actualmente, sin embargo –y por actual entiendo el momento histórico que podemos llamar Postmodernidad–, la identidad es, cada vez más, un concepto individual unido a la historia, a las experiencias vitales y a los procesos afectivos e intelectuales de cada uno. Ante los intentos económico-políticos de uniformidad, siempre se produce una reacción romántica de defensa de la identidad, pero en nuestra época, a diferencia de los siglos XIX y XX, estas reacciones, por lo general en las culturas del llamado primer mundo no son ya de tinte nacionalista, sino más bien, al estilo del primer Romanticismo en Alemania⁷, una reafirmación de la identidad individual o de alguna forma del pensamiento que la garantiza y expresa.

HACIA UN NUEVO CONCEPTO DE IDENTIDAD.

SU EXPRESIÓN Y CONSTRUCCIÓN A TRAVÉS DEL ARTE

Todavía hoy la identidad nacional es un constructo basado en intereses político-económicos, que privilegia un aspecto de entre los muchos que componen un país o una cultura⁸ –las tensiones se producen, justamente, porque en ningún lugar se da una sola raíz étnica o cultural en su conformación histórica–. Por el contrario, la identidad individual es independiente, en principio, de intereses ajenos y, por tanto, más libre, más real y más rica, que aquella «prefabricada» por estados o ideologías. Esta última es una mezcla de historia personal y sueño⁹. Aunque pueda parecernos asombroso, la visión individual es siempre más rica que la política, que supone necesariamente una simplificación (en el mejor de los casos) para poder darle a este concepto la mayor amplitud posible. En el campo de lo individual (y más en la era de internet), la identidad se hace enormemente flexible; es el campo de la experiencia, y ésta se hace universal no en el concepto, sino en el sentimiento. Por esta razón, el arte es tal vez el lenguaje más cercano a esta universalidad de lo individual.

En Occidente, y de forma muy especial desde el Romanticismo, el arte se constituye como un lenguaje con un carácter marcadamente personal y esto le convierte en un lugar adecuado para la construcción y expresión de

7 Cfr. SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, 2009, Tusquets.

8 Cfr. MAALOUF, Amin, *Identidades asesinas*, Madrid, 2008, Alianza.

9 «Sueño», en el sentido de aquello que nos proponemos, aquello que anhelamos conseguir y, aunque no sea todavía real, dirige nuestro pensamiento y nuestra acción haciéndose, de esa forma, real.

esta forma de identidad. Mediante el lenguaje del arte, se crea, dando forma a esa mezcla de lo vivido y lo por vivir (nuestros sueños), reunificando en un objeto diferentes experiencias, lugares y pensamientos, que paulatinamente responden menos a conceptos generales y más a lo humano de cada individuo. Deviene así un lenguaje mestizo, lugar de las mezclas, tan insospechadas y ricas como lo son las vidas de los individuos, y tan novedosas y abarcales como el corazón del hombre. Si la identidad socio-política y económica se define en términos de exclusión (si eres español, no eres alemán, o si consigo esto, es porque tú no lo consigues); el arte, como la individualidad, se define desde el mestizaje, también como coexistencia de «opuestos». En la vida real los límites son siempre, y al mismo tiempo, zonas de diferenciación y de diálogo, como lo es la membrana en los seres vivos, lugar de definición e intercambio con el medio –lugar de respirar y de alimentarse, de sentir y de percibir–. En los seres vivos, el límite simultáneamente nos une y nos separa. La vida se realiza desde la posibilidad y necesidad del cambio y el intercambio.

Ciertamente la identidad tiene siempre mucho de creación, como diría Joseph Beuys, es la obra más importante que el hombre, en cuanto tal, tiene que llevar a cabo; pero tiene también mucho de heredado, al menos en origen. Aunque entendamos el proceso de madurez del ser humano como un proceso de individuación¹⁰, es innegable que partimos de un mundo físico y cultural en el cual estamos inmersos. La total desconexión con nuestras raíces nos puede dificultar enormemente el reconocimiento y la creación de nuestra identidad¹¹. Probablemente lo que llamamos «yo» lleva a cabo dos recorridos, aparentemente contradictorios, pero realmente complementarios; en los primeros años de vida, el individuo se conoce fundamentalmente a través de lo que los otros le cuentan de sí mismo y de su mundo para, más tarde, realizar el proceso inverso de autocrítica y reconstrucción a partir del cual su idea de sí mismo, tras un trabajo de «olvido» y vuelta a los orígenes, deviene realmente la suya. Ésta tendrá mucho más que ver con su experiencia personal que con lo aprendido, que es una experiencia fundamentalmente ajena. Es en este segundo momento, en el cual la identidad se llena de matices y adquiere la riqueza propia de lo vivido, donde las fronteras no están ya tan claras y la identidad es necesariamente un concepto «mestizo», donde, al igual que en la vida, pueden convivir los

«opuestos»: la luz y la sombra, la afirmación y la negación; donde todo es renovable y está en tránsito.

Si consideramos el arte como una forma privilegiada del lenguaje de la vida, esta evolución que acabo de describir necesariamente se reflejará también en él. Es cierto que todo artista es hijo de su tiempo y de su cultura –aunque, probablemente, los rasgos culturales eran antaño más fuertes–, sin embargo, ninguna cultura, ningún pueblo ha sido nunca realmente reducible a categorías, por mucho que la historia del arte, como todo producto académico y racionalista, necesite de esa uniformidad. Nunca ha sido lo mismo, pongamos por caso, el Renacimiento en un país u otro, por mucho que lo denominemos de la misma forma, ni se produce y desarrolla en el mismo momento, de igual modo que Rothko no tiene mucho en común con Jackson Pollock, aunque ambos se inscriban y «ordenen» bajo el mismo cartel de «expresionismo abstracto americano». Ciertamente toda ordenación exige una generalización, y así lo hacen las definiciones no personales de la identidad. Reducen algo: un estilo artístico o una idea, a su mínima expresión, prescindiendo de tantas cosas que finalmente sólo volviendo a lo concreto podemos saber de qué estamos hablando. Y, cuando volvemos a lo concreto, ya nada es intercambiable; Pollock es Pollock y Rothko, Rothko, cada uno producto de una historia absolutamente irreplicable y dueño de unas ideas, unos sentimientos y una forma de expresión propias e inconfundibles. Cada uno resultado de un conjunto (que es más que una suma) de situaciones e ideas, vivencias y herencias culturales propias, tanto es así, que incluso la palabra «mestizaje» se queda corta. La razón es que este concepto podría parecer la simple suma de dos o más elementos, algo reproducible y claramente definible dentro de un conjunto mayor, como un «grupo mixto», cuando en realidad es una amalgama viva, irreplicable y única de elementos. La palabra «mestizo» podría reducirse, como de hecho se hace habitualmente, a otro grupo, que es a su vez una suma de grupos diferentes, algo así como un «arte mulato», lo cual sería de nuevo una inexacta generalización.

Dada esta situación, los límites que definen realmente una identidad y, por tanto, una realidad vital, un ser vivo o una obra de arte, sólo pueden ser los elegidos y buscados por el propio individuo, algo que a menudo se ha considerado «insolidario» o algo por el estilo cuando, en realidad, sólo es reflejo de la valentía de ser uno mismo, de asumir su vida y crear una expresión para ese vivir. Ése fue el origen de la disputa entre los surrealistas (como ya se sabe un movimiento con una fuerte tendencia totalitaria) y

10 Cfr. AIZPÚN, Teresa, *Gramática de la vida. La ética como creatividad*, Madrid, 2009, Endymion.

11 Cfr. TAYLOR, Charles, *La ética de la autenticidad*. Barcelona, 1994, Paidós.

Antonin Artaud, cuya conciencia de sí mismo se labró dolorosamente, pero de forma inconfundible. Él afirmaba:

Pero lo que les pareció (a los surrealistas) por encima de todo condenable y blasfematorio fue que no quisiera comprometerme sino conmigo mismo acerca de la determinación de mis límites, que exigiera ser dejado libre y dueño de mi propia acción¹².

El ejemplo de Musil es también significativo para nuestro análisis. Musil, como tantos intelectuales de su época (y sus años), celebró con júbilo el estallido de la primera guerra mundial (como también muchos artistas e intelectuales alemanes celebraron, en un principio, la Revolución Francesa y se declararon jacobinos). Es decir, se definieron según parámetros conceptuales, generales, socio-políticos o ideológicos:

Cuando una oscuridad mortal más ávida a cada hora se alzó en torno a nuestro país [...] el mundo había quedado hendido en alemán y anti-alemán, y un sentimiento embriagador de pertenencia nos arrancó el corazón de entre las manos, que quizás quisieran conservar aún por un instante la reflexión. [...] nos sentimos arrollados por una humildad inefable, como amasados precisamente en eso, en eso en donde de repente el individuo ya no es nada fuera de su tarea elemental de defender su estirpe. [...] la muerte ya no encierra horror alguno¹³.

Sólo han pasado cinco años cuando afirma el carácter insocial e inmoral (o amoral) del Estado:

Ha habido pensadores alemanes que ahondaron crédulos la ideología del estado hasta erigirla en idolatría, hasta llegar a ver en él una institución para lograr la perfección del ser humano y una especie de espíritu suprapersonal. Por eso hay que señalar con toda energía que eso es falso. [...] Mandamientos morales francamente simples, de no romper los acuerdos, no mentir, no codiciar los bienes del prójimo, no matar, aún no rigen en las relaciones entre estados, siendo sustituidos por la única ley del provecho propio logrado por

12 VALÉRY, Paul & ARTAUD, Antonin, *La libertad de espíritu*, Buenos Aires, 2005, Leviatán, p. 63.

13 MUSIL, Robert, «Europeidad, guerra y germanidad (Sept. 1914)», en *Ensayos y conferencias*, Visor, Madrid, 1992, p. 58.

la violencia, la astucia y los medios comerciales de coacción [...] Pues el carácter insocial distintivo del estado no se sigue naturalmente de la mala voluntad de sus ciudadanos, sino de su propia naturaleza, estructura y forma de funcionamiento, y ésta consiste en ser un sistema de energía social cerrado, casi por completo, sobre sí mismo¹⁴.

Y es que:

... propiamente la moral sólo empieza en la soledad que separa a cada uno de cualquier otro. Aquello de lo que no se puede hacer partícipe a otro, la clausura en uno mismo, es lo que hace necesitar a los hombres de lo bueno y lo malo. Bien y mal, deber o falta al deber, son formas con las que el individuo instaura un equilibrio sentimental entre sí mismo y el mundo¹⁵.

No existe, por tanto, la moral colectiva, como no existe el pensamiento colectivo, la moral como el pensamiento son formas de la vida y la vida es lo absolutamente individual. Por la misma razón, no es real hablar de identidad colectiva y, en consecuencia, de arte colectivo. La moral, lo mismo que el arte, es una forma de estar en el mundo, de relación consigo mismo y con lo otro, es una forma de ser a través de un lenguaje y, en tanto que forma de vida, sólo puede ser individual. Por eso dice también Musil: «todo arte grande es moral»¹⁶, supone asumir y hacerte cargo de tu obrar, de tu pensar, de tu sentir. Supone la responsabilidad de crear formas (pensamientos, objetos, estructuras sociales, etc.) que luego permanecerán actuando en el mundo. Esto también lo vio Valéry que llegó a afirmar que «en todos los casos, política y libertad de espíritu se excluyen»¹⁷.

Desde Maquiavelo, política e individualidad (condición necesaria para la libertad de espíritu y la moral) parecen haberse desarrollado por caminos divergentes, alcanzando un punto tal de distancia que se diría un camino sin retorno. La igualdad política deviene universalización y ésta, indiferencia (la «materia» democrática es el producto de una suma indife-

14 MUSIL, Robert, «La anexión a Alemania (Marzo 1919)», en *op. cit.*, p. 72.

15 MUSIL, Robert, «Fecundidad moral (Febrero-Marzo 1913)», en *op. cit.*, p. 38.

16 MUSIL, Robert, «Sobre la moral (1910-11)», en *op. cit.*, p. 309.

17 VALÉRY, Paul, «La libertad del espíritu», en VALÉRY & ARTAUD, *op. cit.*, p. 50. La forma de la política era ya entonces de corte totalmente maquiavélico, Valéry la define así: «la política consiste en la voluntad de conquista y conservación del poder, exige en consecuencia, una acción de coacción o de ilusión sobre los espíritus, que son la materia de todo poder [...] el espíritu político termina siempre por obligar o falsificar» (*Ibidem*, p. 50).

renciada de individuos intercambiables, indistinguibles entre sí) que, a fuerza de ser tratados como tales, devienen indiferentes y declinan toda responsabilidad. Por el contrario, el arte permanece, por lo menos teóricamente, como espacio libre, diferente y creativo, espacio que preserva la llamada «originalidad», donde se espera del individuo justamente que sea él mismo, diferente, que piense, que sienta y disienta, que oiga y escuche como dice Valéry:

El sentimiento moral es un sentimiento de la facultad absolutamente creadora, de la libertad productiva, de la personalidad infinita, del microcosmos y de la divinidad propia de dentro de nosotros¹⁸.

El arte y la cultura en general, cuando es verdadera –porque «es una ley de la inteligencia que el abandono de la realidad sólo puede conducir a fantasmas»¹⁹– es inseparable de la individualidad y por eso atañe a la identidad. Los verdaderos intelectuales, los que se ocupan de las cosas del espíritu, «sabían leer [...] sabían escuchar, e incluso oír. Sabían ver [...] Tenían por profesión ser ellos mismos y gozar de su opinión con total independencia, que ninguna publicidad, ningún artículo los conmovía»²⁰, dice Valéry con añoranza. El espacio de la creación, de lo vital y originario, sólo puede ser individual, porque es ahí donde el individuo se crea y recrea mediante su experiencia. Por esta razón Beuys lo consideraba definitorio de todo actuar propiamente humano.

IDENTIDAD Y UNIVERSALIDAD

El problema que cabría entonces plantearse es el siguiente: si tanto la vida como el arte sólo pueden ser realmente resultado del desarrollo de la individualidad, ¿cómo es posible hablar, por ejemplo, de lenguaje? Nos estamos refiriendo al problema de la universalidad del arte. Si la obra es un producto simplemente de la individualidad subjetiva, ¿cómo puede a la vez constituirse en lenguaje?, ¿cómo puede lo individual ser patrimonio de muchos? Un hombre solo tiene tan poco sentido como una obra que no

18 NOVALIS, *Gérmes o Fragmentos*, Sevilla, 2006, Ed. Renacimiento, p. 60.

19 ARTAUD, Antonin, «En plena noche o bluff surrealista», en VALÉRY & ARTAUD, *op. cit.* p. 69.

20 VALÉRY, Paul, *op. cit.*, p. 45.

puede ser comprendida por nadie. ¿Cómo evitar el «ensimismamiento» de la obra? El problema fundamental para la creación de la identidad individual y, por lo tanto, para preservar el mundo de la cultura (que por supuesto incluye el pensamiento) es, a mi modo de ver, una falsa comprensión de la universalidad. No podemos concebir un «arte mudo», como no puede subsistir un individuo aislado, ciertamente.

Es evidente que todo objeto artístico, toda obra del pensamiento en general tiene necesariamente una vertiente social, pues de lo contrario dejaría de ser lenguaje y no sería nada. Como denuncia Rubert de Ventós en su obra, ya clásica, *El arte ensimismado*²¹, la obra se autoaniquilaría. Una obra cultural o es algo vivo (y, por tanto, estructura abierta, con posibilidad de alimentarse y alimentar) o se petrifica. Todo ser vivo es necesariamente un ser abierto. «Sólo está “autorizado”, moralmente hablando, para cultivar la poesía quien se abre a la realidad, esto es, a las relaciones con lo otro y los otros que constituyen la existencia»²². Un poema, dice Novalis, tiene que ser tan absolutamente inagotable como un hombre o una buena sentencia, porque «el poeta comprende la naturaleza mejor que el sabio»²³. Individualidad no equivale a aislamiento, sino todo lo contrario, el problema está en convertir ese puente con los demás en algo prefabricado, en crear uniones artificiales que no surgen de la propia obra y, como consecuencia, la unión no es real, sino un añadido posterior y artificial (como todo lo que aporta el mercado), una forma de estructura externa, y no una forma de relación, una moneda de cambio, pero no algo vivo. Intercambiar algo no equivale a decirse o decir algo.

La confusión de ambas cosas, en nuestra sociedad, es habitual, porque caemos en la misma trampa en la que cayó el propio Valéry que, a pesar su sincera preocupación (ya en 1939) por la vulgarización y la superficialidad de la cultura que «se consume» pero no se «digiere», piensa, sin embargo, que el problema es insoluble. La razón es que entre los problemas de orden práctico y los espirituales existe necesariamente un paralelismo, puesto que el mismo organismo es el encargado de todo:

Son los mismos sentidos, los mismos músculos, los mismos miembros; además son los mismos tipos de signos, los mismos instrumentos de intercam-

21 RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *El arte ensimismado*, Barcelona, 1993, Nexos.

22 AQUILAR-ÁLVAREZ, Tatiana, *La verdad poética en la primera poesía de José Ángel Valente*, México, 2010, en prensa, p. 50.

23 NOVALIS, *op. cit.*, pp. 40, 41.

bio, los mismos lenguajes, los mismos modos lógicos, que participan en los actos más indispensables de nuestra vida, y aparecen en los actos más gratuitos, más convencionales, más suntuarios²⁴.

Es decir, dado que el hombre sólo tiene un instrumento con el que realizar las diferentes acciones a diferentes niveles, estas acciones necesariamente se definirán de la misma manera, se pensarán a partir de los mismos principios:

... la economía espiritual como la economía material, cuando se las piensa, se resumen, una y otra muy bien en un simple conflicto de evaluación [...] en uno y otro asunto, en la vida económica como en la vida espiritual, encontrarán ante todo las mismas nociones de producción y consumo²⁵.

El problema, pues, reside en que «en ambos órdenes, espiritual y práctico, encontramos de un lado el individuo y del otro la cantidad indistinta y las cosas» y, por tanto, en las relaciones generales se cumplen las mismas leyes; dado que es necesario el intercambio, se hace necesaria una generalización indiferenciada, los valores individuales, al hacerse «generales» se vuelven mercantiles, regidos por el momento y la situación (como los valores bursátiles), se hacen independientes del objeto que evaluamos y pasan a depender de las supuestas «leyes del mercado», de un valor que tiene más que ver con lo que estamos dispuestos a pagar con vistas a una futura venta, que con el valor intrínseco de algo, cuya existencia misma directamente se niega. Sin intercambio no hay vida social, ni lenguaje, y el intercambio parece exigir la conversión a valor numérico, a indiferencia intercambiable.

Seguimos pensando en términos dialécticos y, en consecuencia, lo que se exterioriza (la antítesis) desvirtúa necesariamente la esencia de lo manifestado, el movimiento de expresión es en sí mismo un cambio de esencia, es por definición lo opuesto a lo no-manifestado. Si lo interior es lo individual, necesariamente lo expresado será lo no-individual. Esto supone la total separación entre lo público y lo privado; lo individual y lo social, planteamiento que se ha desarrollado enormemente durante la Modernidad. Actualmente, sin embargo, comprendemos que una idea de lo real,

24 VALÉRY, Paul, *op. cit.*, p. 26.

25 *Ibidem*, p. 30.

como algo que se expresa y configura a diferentes niveles y, en consecuencia, puede tener muchas lecturas, es mucho más acertada. Una obra de arte puede ser universal como moneda de cambio, como valor mercantil, es decir, se puede consumir, eso es innegable, lo cual no es incompatible con su valor espiritual, con la interpretación del arte como lenguaje. Y es lenguaje justamente porque representa una experiencia universalizable, que puede ser compartida, y en cierto modo vivida, por otro. Pero para ello tiene que ser realmente una experiencia, resultado de una individualidad, de una vida, sólo así puede ser compartida. El intercambio comercial no es la única forma de relación, como la identidad territorial o política no es la única forma de identidad. Cuando una obra representa una experiencia originaria, se convierte en «humana», universal. Por esta razón la universalidad no es un opuesto, ni la desnaturalización de lo individual, sino su máxima expresión. Sólo si el cuerpo digiere el alma²⁶, si somos capaces de expresar lo más profundo, decirnos profundamente, encontraremos la universalidad en sentido pleno.

El resultado de esta interpretación de la universalidad es el siguiente: si no aceptamos que nuestra vida, nuestro actuar, sentir y pensar, es cien por ciento nuestro y, por tanto, también somos en todo momento responsables, no es posible hablar de verdadera cultura sino, como bien dice Valéry, de consumo y producción, porque cultura es lo que puede ser compartido por muchos, patrimonio, en cierto modo, de todos, y no por haberse reducido a un esquema vacío, sino por ser capaz de hablar de lo más profundo, de aquello que todos podemos compartir porque está basado en la experiencia.

La única universalidad real se explica porque un individuo totalmente desarrollado alcanza aquello que es más humano, sólo siendo totalmente él mismo, puede ser a la vez todos. Sólo desde ahí, desde nuestra humanidad, que sólo puede ser nuestra, porque es la forma única que adquiere la vida en nosotros, conectamos realmente con la humanidad de los otros. La cultura es lenguaje humano, intercambio de experiencias, conocimientos y proyectos. En el arte, un individuo cuenta aquello que es importante para él y que puede llegar a serlo para otro, dándole una forma comprensible, al convertirlo en lenguaje, por eso puede ser riqueza, experiencia intercambiable.

26 NOVALIS, *op. cit.*, p. 49.

... Y si el arte sólo puede ser individual, entonces es mestizo. Mestizo en ese sentido amplio del que ya hemos hablado. El mestizaje es una realidad que siempre ha sido, pero a menudo se ha obviado o negado. Actualmente en la cultura, tanto oriental como occidental, es innegable, ahí están Bolibut o las infinitas escuelas de yoga y artes marciales en todos los países occidentales; en el arte, el mestizaje como lenguaje está asumido inequívocamente ya desde principios del siglo XX, desde la música afro-americana (el jazz, el blues), pasando por el cubismo, que surge con el descubrimiento del arte africano, o las propias artesanías que se realizan actualmente en casi toda Hispanoamérica, claramente orientadas al turismo y, por tanto, reinterpretadas según sus nuevos destinatarios. El arte es hoy innegablemente un lenguaje y una realidad mestizos, un lenguaje y una realidad que, de manera callada y a modo de juego, van socavando las viejas estructuras decimonónicas y rompiendo sus rígidos límites, para crear también una sociedad y una cultura abiertas y reconocidamente mestizas.

**«DISLOCAR EL PENSAMIENTO Y DESESTABILIZAR LA VISIÓN»
(HACIA LA REPRESENTACIÓN DE LOS YANOMAMI
ENTRE EL ARTE Y ANTROPOLOGÍA)**

KATEŘINA BŘEZINOVÁ

Durante muchos años, los antropólogos han ido diciendo lo exóticos que somos los yanomami. A la hora en que finalmente contemos nuestra historia, el mundo averiguará quién, en realidad, es el exótico. (Davi Kopenawa)¹

La presencia de la población indígena en América Latina varía de un país a otro: prominente en México, Perú o Ecuador, es menos sustancial en Argentina, Uruguay, Brasil y los demás países que recibieron una importante inmigración europea o africana. Al mismo tiempo que el mestizaje y otras nociones de mixtura racial y cultural desempeñaron un papel central en la creación de concepciones oficiales y hegemónicas de las culturas nacionales de la región, formularon un cierto mito racial y cultural que lo que muchas veces hacía, en realidad, era encubrir la marginación y racismo existentes.

Las obras de algunos artistas contemporáneos están relacionadas, en parte, con la cuestión de la representación y apropiación de sociedades indígenas en un mundo globalizado. Reformulaciones de identidades nacionales en términos de mestizaje y crisol de razas en América Latina proporcionan el marco de referencia dentro del cual se pueden analizar las políticas de representación implicadas en las obras y proyectos artísticos en torno a las sociedades indígenas. Asimismo, la reciente preocupación teórica por las estrategias de representación en arte y antropología sugiere un potencial de enriquecimiento mutuo entre ambas disciplinas.

Este artículo es una aproximación a cómo, en la actualidad, la producción cultural contemporánea representa a las sociedades indígenas latinoamericanas y cómo se apropia de ellas. Centro mi atención en la produc-

1 El líder y chaman Davi Kopenawa citado por REED, Lesley, en la reseña del libro *Darkness in El Dorado: how scientists and journalists devastated the Amazon* (2000) de Patrick TIERNEY. Cita obtenida el 30 de enero de 2010, de Amazon.com Review: <http://www.amazon.com/Darkness-Dorado-Scientists-Journalists-Devastated/dp/product-description/0393322750>.

ción cultural contemporánea relacionada con los yanomami, una sociedad indígena amazónica situada entre Brasil y Venezuela. Introduzco ejemplos de trabajo antropológico y artístico realizado en torno a los yanomami en las últimas cuatro décadas y me detengo en el caso particular de la exposición *Yanomami, l'esprit de la forêt* (*Yanomami, el Espíritu del Bosque*), organizada por la *Fondation Cartier pour l'art contemporain* y entidades colaboradoras en 2003 en Francia y un año más tarde en Brasil. Esta exposición buscó promover el encuentro entre el arte contemporáneo y la cosmología yanomami a través de un diálogo creativo entre un grupo internacional de artistas contemporáneos y chamanes yanomami de la aldea Watoriki en el estado brasileño de Amazonas. No se trataba, según los comisarios Bruce Albert y Hervé Chandès, de una exposición sobre los yanomami, sino de una exposición a propósito de los yanomami, y con los yanomami, ya que ellos participaron en toda la producción.

Esta exposición, a mi juicio, abordó nuevas formas de experimentación artística con la (auto)representación del Otro, en nuestro caso, de los indígenas yanomami. Se trató, de hecho, de algo más que una exposición: en mi opinión, *Yanomami, l'esprit de la forêt* constituyó un evento histórico, cultural y político, al situar a la sociedad yanomami, marginada del imaginario nacional brasileño, en el ámbito de las más prestigiosas instituciones artísticas en París y Río de Janeiro y en la cartografía actual, resistiéndose a las prácticas museológicas habituales, y explorando nuevas políticas de autorrepresentación, con lo que se logró un diálogo intercultural que merece ser examinado detenidamente.

La exposición operó en el campo de la experimentación entre arte y antropología: los artistas no solo recurrieron a algunos instrumentos de trabajo reservados tradicionalmente a los antropólogos, sino que directamente colaboraron con antropólogos profesionales y con los indígenas: uno de los comisarios de la exposición, Bruce Albert, antropólogo y estudioso de esta sociedad indígena desde la década de los 70, es colaborador estrecho del portavoz yanomami Davi Kopenawa, uno de los chamanes que tomaron parte en el diálogo y que estuvo notablemente implicado en la preparación de la exposición. La alianza entre los artistas, los antropólogos y los yanomami, tal y como se pudo observar en el proyecto de esta exposición, buscó alternativas a las formas habituales de representar a las sociedades indígenas, y exploró vías que, en mi opinión, pueden enriquecer e informar la práctica antropológica en cuanto a la representación visual e investigación sobre el Otro en el espíritu de la crítica formulada por George Marcus y James Clifford en *Writing culture* (1986)².

Por último, la muestra de Cartier se posicionó frente al discurso existente sobre la identidad nacional en Brasil en general, y sobre la identidad de los indígenas yanomami en particular. Subvirtiéndolo las miradas tradicionales a lo largo de los binarismos de colonizador (sujeto activo) contra colonizado (objeto pasivo), civilizado (europeo) contra salvaje (indígena), observador (europeo, sujeto activo) contra observado (indígena pasivo), sabio (científico, intérprete) contra inocente (el indígena que espera a ser descrito), cultura (occidental) y subcultura (indígena), sostengo que la exposición *Yanomami, l'esprit de la forêt* mostró un potencial para la renovación, si no revolución, de las políticas de representación de sociedades indígenas de Brasil hasta hoy día en vigor en los museos y galerías en este país.

ENTRE ARTE Y ANTROPOLOGÍA

En las últimas décadas se está promoviendo una renovación teórica en el campo de la historia del arte que implica una dimensión antropológica de la disciplina: ciertos autores se preguntan por la naturaleza de los objetos denominados arte desde la perspectiva de una teoría del arte basada en la antropología, la filosofía y la historia del arte³. La antropología, por otro lado, abre cada vez más el campo de sus intereses a la problemática del arte. Un ejemplo significativo de esta apertura recíproca lo hallamos en dos compilaciones de 2006 de Howard Morphy y Morgan Perkins, *The anthropology of art*⁴ y otra de Arnd Schneider y Christopher Wright, *Contemporary Art and Anthropology*⁵, que dan cuenta de la voluntad de retomar la perspectiva inaugurada con la obra de Franz Boas, seguido por Claude Lévi-Strauss⁶. Se abordan así diversas problemáticas situadas en el cruce de la

2 Las tesis críticas de George Marcus y James Clifford inspiraron una mayor experimentación en los escritos antropológicos, los cuales han reflejado desde entonces los temas de subjetividad del observador y la relación entre el científico y el objeto a describir, constituyendo todo ello las reivindicaciones de los antropólogos estadounidenses. Hasta el período reciente, la parte visual del trabajo antropológico ha quedado, con contadas excepciones, fuera de este proceso de renovación. Véanse MARCUS, George & CLIFFORD, James (eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley y Los Angeles, 1986, University of California Press.

3 Véanse, por ejemplo, las aportaciones de Esther Pasztory o Hans Belting.

4 MORPHY, Howard & PERKINS, Morgan, *The Anthropology of Art*, Oxford, 2006, Wiley-Blackwell.

5 SCHNEIDER, Arnd. & WRIGHT, Christopher (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, 2006, Berg Publishers.

6 LEVI-STRAUSS, Claude, *La vía de las máscaras*, México, 1981, ed. Siglo XXI.

antropología, la etnología y la producción plástica: el primitivismo en el arte contemporáneo, los conceptos estéticos occidentales confrontados con los conceptos etnográficos, la construcción contemporánea del pasado a través del arte indígena, etc.

Me adhiero a esta línea de investigación interdisciplinaria constatando que, a pesar de los riesgos que supone el hecho de estudiar obras pertenecientes a diferentes géneros de arte contemporáneo y antropología, esto mismo ofrece posibilidades de enriquecimiento mutuo entre las dos disciplinas y un nuevo potencial creativo⁷. Como indican Arnd Schneider y Christopher Wright, estas posibilidades «van más allá de la llamada vuelta etnográfica (*ethnographic turn*) presente en el arte contemporáneo, o más allá de la crisis de representación en la antropología; [las colaboraciones entre arte y antropología están] explorando de forma productiva las implicaciones de la nueva antropología de los sentimientos y temas éticos»⁸.

Cabe resaltar, por último, que este artículo no se propone estudiar la exposición *Yanomami, l'esprit de la forêt* desde el campo de la historia del arte ocupándose de aspectos estéticos o formales. Más bien, quiere ser un examen de las políticas de representación yanomami, cómo se logra comunicar lo específico de la cultura indígena en esta muestra particular, y cómo se manifiestan y/o subvierten las ideologías en juego. En otras palabras y siguiendo la premisa de Timothy Luke, trato de leer y analizar la exposición como un texto cultural: a pesar de sus contenidos concretos, «las exhibiciones en los museos [son] textos políticos» que perpetúan y representan las dinámicas del poder en la cultura contemporánea⁹.

7 Entre las aportaciones críticas claves se halla el artículo *Artist as Ethnographer*, de Hal Foster, que advertía contra la actitud pseudo-etnográfica asumida por cada vez más artistas. Detrás de esta actitud, que ella denomina *anthropologist-envy* y, viceversa, la envidia de los antropólogos hacia los artistas, *artist-envy*, detectaba Foster un paradigma que invitaba a los artistas a defender al Otro. No obstante, situando la alteridad en el Otro, y suponiendo al Otro fuera de la sociedad, fuera de nosotros, según Foster, las consecuencias de este paradigma causaron mucho daño al Otro, y en su propio nombre. Véase FOSTER, Hal, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of Century*, USA, 1996, Massachusetts Institute of Technology, pp. 171-204.

8 SCHNEIDER, Arnd. & WRIGHT, Christopher (eds.), *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, Oxford, en prensa, Berg Publishers.

9 LUKE, Timothy, *Shows of Force: Power, Politics, and Ideology in Art Exhibitions*, Durham, 1992, Duke University Press, p. 3.

CONTEXTO

Hay que empezar constatando que Brasil no representa un país obvio para el estudio de las representaciones de sus culturas indígenas. Cuando comencé mi trabajo de campo, interesándome por la representación de las sociedades indígenas y en las eventuales apropiaciones de culturas indígenas por parte de los artistas actuales en Brasil, mucha gente se sorprendía y me decía que no hay nada de eso en Brasil: que quedan pocos indígenas y que su cultura originaria ya se ha perdido.

Históricamente, las élites culturales brasileñas han preferido valorar las importaciones y apropiaciones de culturas foráneas sobre las autóctonas. En las primeras décadas del siglo XX, miembros de la élite artística urbana de Sao Paulo y partidarios del modernismo se plantearon repensar la cuestión de la dependencia cultural en Brasil. *El Manifiesto Antropófago* dictado por Oswald de Andrade en 1928 interpretaba las raíces culturales brasileñas como resultado del canibalismo: es a través de la absorción y digestión de las influencias nativas y foráneas por parte del indígena como nace la cultura nacional¹⁰. El alcance e impacto de estas escasas voces reivindicativas de las culturas y sociedades indígenas fue, no obstante, muy limitado. Hasta hace poco, los indígenas vivieron en una condición de invisibilidad en Brasil¹¹.

Esta misma invisibilidad de los indígenas se puede entender como indicativa de un fenómeno más amplio y relativamente extendido no sólo en Brasil, sino también en otros países en América Latina que recibieron una importante inmigración europea, como Argentina o Uruguay: el de la negación del propio pasado indígena. El contexto histórico de este fenómeno en Brasil reside en la noción prevalente de la identidad de un país definido a partir de la inmigración internacional, las migraciones internas y el mestizaje. No se han formulado aquí ni una ideología nacional ni un discurso hegemónico que legitimen apropiaciones de culturas indígenas por parte de la cultura nacional, tal como podemos ver, por ejemplo, en países

10 En el *Manifiesto Antropófago*, el indígena colonizado devora al colonizador extranjero; no es la cultura occidental, portuguesa, europea o blanca, la que ocupa Brasil, sino es el indígena quien absorbe y digiere todo lo que le llega, subvirtiendo el mito del buen salvaje, del indígena puro, inocente y edénico. DE ANDRADE, Oswald, *Manifiesto Antropófago*, en *Revista de Antropofagia*, Año 1, N.º 1, Sao Paulo, 1928.

11 Véanse, por ejemplo, DA CUNHA, Manuela Carneiro (ed.), *História dos Índios no Brasil*, Sao Paulo, 1992, Companhia das Letras y VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropología*, Sao Paulo, 2002, Cosac & Naify.

como México, Perú o Ecuador¹². La construcción hegemónica de la identidad brasileña sí ha incluido a los negros, pero a los indígenas se los expulsó a la periferia tanto en el espacio (marginalidad, invisibilidad, aislamiento) como en el tiempo (cosa del pasado, o también obstáculo para el futuro/desarrollo).

Comparada con otros países del continente americano, la documentación escrita e iconográfica sobre los indígenas brasileños es pobre y está llena de lagunas. Como indica John Manuel Monteiro, no se conocen historiadores e intelectuales indígenas. Se aprende desde pequeño en Brasil que los indígenas son cosa del pasado. No obstante, el «mayor desafío del trabajo histórico, cultural y social en relación con los indígenas en Brasil no consiste tanto en llenar el vacío historiográfico, sino en deconstruir las imágenes y lugares comunes en las representaciones del pasado brasileño», en las cuales el indígena figura dentro del binarismo clásico de colaborador contra resistente, o como «pobres remanentes de una historia contada como una crónica de desaparición y extinción»¹³. En Brasil, hasta hace poco tiempo, a las sociedades indígenas se les negaba un futuro. Por estas mismas razones, el protagonismo creciente de los indígenas en las últimas dos décadas ha dejado a la sociedad brasileña bastante perpleja. Sólo a partir de entonces Brasil ha empezado a descubrir que tenía indígenas, y los indígenas brasileños han ido tomando conciencia de su condición de indígenas.

LOS MUCHOS YANOMAMI

Entre las sociedades indígenas de América Latina, los yanomami son de las más investigadas y visitadas por los antropólogos, artistas y curiosos de todo tipo. La década de los 60 catapultó a esta sociedad, integrada por aproximadamente 33 mil personas que viven cerca de la frontera entre Brasil y Venezuela¹⁴, desde lo profundo del bosque tropical amazónico a un lugar privilegiado en el imaginario occidental: los yanomami parecían

12 Los distintos contextos nacionales y locales, y las historias políticas y económicas divergentes invitan, no obstante, a mucha cautela a la hora de generalizar sobre la situación de las sociedades indígenas en diferentes países de América Latina.

13 MONTEIRO, John Manuel, «Armas e Armadilhas. História e resistência dos índios», en NOVAES, Adauto (ed.), *A Outra Margem do Ocidente*, Sao Paulo, 1999, Companhia das Letras, pp. 239 y 247.

14 La población yanomami está estimada actualmente en 33 mil personas, de las que aproximadamente 15.500 viven en el territorio brasileño. Véase «Povos Indígenas no Brasil» del Instituto Socioambiental (ISA), en <http://pib.socioambiental.org> (Consultado el 15 de enero de 2010).

encarnar el mito del buen salvaje, «una gran sociedad en el estado primitivo (...) como si América no hubiese sido descubierta»¹⁵. Al menos eso parecían indicar las investigaciones antropológicas llevadas al cabo por Napoleon Chagnon, resumidas en una especie de *best seller* etnográfico *Yanomamö, the Fierce People* (1968). Basando sus observaciones en un largo trabajo de campo, el autor describía a los yanomami como una tribu primitiva y feroz que consiguió conservar sus pautas originales de guerra y organización política sin interferencia alguna del mundo exterior¹⁶. Las conclusiones de Chagnon y el contexto político mundial en que fueron publicadas, así como el relativamente escaso contacto de los yanomami con el mundo exterior hasta mediados del siglo XX, despertaron una gran curiosidad entre el público experto y laico.

Sólo a partir de la década de los 90 se comenzó a desmontar el mito de los yanomami como nuestros ancestros contemporáneos, y se les empezó a situar en el contexto de la historia específica de la conquista y colonización de América. Los yanomami representan una compleja sociedad indígena de cazadores, recolectores y agricultores del norte del Amazonas y –al contrario de lo que podrían indicar las líneas de Chagnon– han sido visitados y documentados desde el comienzo del siglo XX. El alemán Theodor Koch-Grünberg dejó registro fotográfico de su viaje en los primeros años del siglo XX, así como el brasileño Mariscal Rondon durante las primeras décadas del mismo siglo. Entre los años 1940 y 1960, los puestos permanentes de la agencia estatal del Servicio de la Protección Indígena (S.P.I.) y las misiones crearon focos de contacto permanente en la zona habitada por los yanomami. Los antropólogos Hans Becher y Otto Zerries contactaron con los yanomami después de la Segunda Guerra Mundial¹⁷.

Los estudios sobre los yanomami adquirieron una dinámica inesperada después de la publicación del libro *Darkness in El Dorado: how scientists and journalists devastated the Amazon* (2000) de Patrick Tierney¹⁸. Lo que prosiguió fue una gran polémica, en cuyo seno se hallaba la ética del trabajo académico en general, y las observaciones de Chagnon en particular.

15 CLASTRES, Pierre, citado en FAUSTO, Carlos, «Da Inimizade. Forma e simbolismo da guerra indígena», en NOVAES (ed.), *op. cit.*, p. 254.

16 CHAGNON, Napoleon, *Yanomamö, the Fierce People*, Nueva York, 1968, Holt, Rinehart and Winston.
17 Para el tratamiento detallado de los contactos entre yanomami y el mundo exterior, véase ALBERT, Bruce, «Découvrir les Blancs», en ALBERT, Bruce & CHANDÈS, Hervé (eds.), *Yanomami, l'Esprit de la forêt*, cat. exp., París, 2003, Fondation Cartier pour l'art contemporain, pp. 163-183.

18 TIERNEY, Patrick, *Darkness in El Dorado: how scientists and journalists devastated the Amazon*, Nueva York, 2000, W.W. Norton & Co.

Este autor fue acusado de construir un discurso exotizante sobre los yanomami como una sociedad agresiva y guerrera que tuvo consecuencias fatales para los indígenas: fue este discurso el que determinó y justificó, propone Tierney, la posterior actuación violenta por parte de autoridades brasileñas y de invasores en el territorio indígena. La disciplina de la antropología, que tomó protagonismo como un aliado de los yanomami en la defensa de sus derechos territoriales, elaboró en realidad, según Tierney, un relato sobre los indígenas que se convirtió en un arma discursiva de sus opresores. Hasta hoy en día, la controversia de El Dorado, desatada en torno a los estudios sobre los yanomami, parece lejos de haber concluido¹⁹.

Desde hace cuatro décadas, los indígenas yanomami han estado bajo el escrutinio casi continuo por parte de antropólogos, políticos y activistas. La abundancia de material escrito en torno a los yanomami a lo largo de estos años da testimonio no solo de la controvertida búsqueda antropológica de la identidad yanomami y de su representación, sino también de las políticas culturales, dinámicas de poder e ideologías en vigor durante este período. Una forma de entender la polémica de El Dorado es como confirmación de lo que la crítica de *Writing culture* había definido como los peligros reales del paradigma narrativo en que el científico-observador es dueño de la palabra, construyendo la narrativa sobre el Otro, pero sin su intervención. No solo eso. La polémica científica ha puesto en tela de juicio la capacidad y límites de la antropología a la hora de construir un discurso complejo sobre el Otro y su identidad, lo que otros llaman la crisis de representación de la antropología.

Yanomami, l'esprit de la forêt

En el contexto de esta guerra entre las narrativas sobre los yanomami la «Fondation Cartier pour l'art contemporain» y las entidades colaboradoras emprendieron el proyecto de la exposición *Yanomami, l'esprit de la forêt*²⁰, inaugurada en mayo de 2003 en París.

19 Véanse BOROFKY, Rob & ALBERT, Bruce, *Yanomami: The Fierce Controversy and What We Can Learn from It*. USA, 2005, University of California Press. Un nuevo documental, *Secrets of the Tribe*, resultado de la coproducción entre la BBC y HBO, fue estrenado en enero 2010 en el marco de Sundance Festival en los Estados Unidos de América. Por su parte, Napoleon Chagnon anunció una nueva retrospectiva de sus 35 años de trabajo con los indígenas, cuya publicación está prevista en la prestigiosa editorial Simon & Schuster en 2010.

20 Las otras entidades colaboradoras eran Survival International de Francia y la ONG brasileña Comissão Pró-Yanomami (CCPY).



Claudia Andujar, «*The Trance-Dreamland*», 1974.

Concebida y comisariada por Bruce Albert, antropólogo, y Hervé Chandès, director de la Fondation Cartier²¹, la propuesta de la exposición no fue documentar, describir ni explicar a los yanomami, sino provocar un diálogo creativo entre dos mundos, el indígena y el nuestro, y, sobre todo, entre las formas radicalmente diferentes de concebir la imagen en nuestros pensamientos respectivos: las imágenes mentales producidas por 11 chamanes yanomami del pueblo Watoriki²² y las imágenes materiales –películas, fotografía, pintura, escultura, instalaciones tridimensionales y acústicas– hechas por 13 artistas contemporáneos de distintas nacionalidades como fruto del diálogo con los chamanes y la comunidad yanomami. Los autores de la exposición se abstuvieron de cualquier intento de ilustración y/o traducción del universo indígena, y buscaron más bien crear un «espacio de asociaciones libres» donde la estética contemporánea pudiera entrar en resonancia con la metafísica de las imágenes de los yanomami²³.

21 Bruce Albert es antropólogo y director de la investigación del «Institut de Recherche pour le Developpment (IRD)» y trabaja entre los yanomami desde 1975. Hervé Chandès es director de la «Fondation Cartier pour l'art contemporain en Paris».

22 Lourival Watorikithéri, Davi Kopenawa, Genesio, Antonio, Carlos, Paulo, Raimundo, Tenose, Pedrinho, Sebastião, Rogerio.

23 ALBERT & CHANDÈS (eds.), *op. cit.*, p. 14.

Entre los yanomami, no existen imágenes materiales, solamente mentales. El único soporte visible de las mismas es el cuerpo de chaman quien –ayudado por *yakoana*, un alucinógeno poderoso– invoca en el trance a los espíritus-imágenes *xapiripë* y les «hace bailar»²⁴.

El interés científico por los yanomami en las últimas cuatro décadas ha estado acompañado por los artistas. Como resultado, se ha creado un registro notable de trabajos sobre esta sociedad indígena que los comisarios tomaron en cuenta²⁵. La novedad y aportación más importante de la muestra de la Fondation Cartier, a mi juicio, reside en su espíritu de experimentación interdisciplinaria en torno a las posibilidades de (auto)representación creativa del Otro, así como en la alianza entre los artistas, los antropólogos y los yanomami.

Los artistas invitados a tomar parte en la exposición emplearon varias estrategias para emprender el diálogo creativo con las imágenes yanomami. Unos desarrollaron su trabajo a partir de una larga trayectoria de contacto y convivencia con los indígenas en diferentes localidades yanomami en Brasil y Venezuela, independientemente de la muestra de Cartier, y sus obras sirven de referencia artística en la representación visual de esta sociedad indígena²⁶. Otros pasaron una estancia con los chamanes yanomami del pueblo Watoriki con motivo de la exposición de Cartier²⁷; y todavía otros trabajaron desde la distancia, basándose en los textos de uno de los chamanes de Watoriki, Davi Kopenawa, así como en dibujos y videodocumentación filmada por los yanomami²⁸. Es decir, la

24 ALBERT, Bruce, «Faire danser les esprits», en ALBERT & CHANDÈS (eds.), *op. cit.*, pp. 59-61.

25 Aparte de autores cuyas obras están representadas en *Yanomami, l'esprit de la forêt*, otros trabajos visuales sobre los yanomami incluyen, por ejemplo, *The ax fight* (1975) de Timothy Ash en colaboración con N. Chagnon, y varios trabajos del vídeo experimental de Juan Downey, resultado de su estancia de 7 meses entre 1976-1977: *Yanomamö, the healing one (two)*, *The laughing alligator*, y la videoinstalación *Moving Yanomami*. Para el tratamiento en profundidad de Juan Downey, véase: SCHNEIDER, Arnd, *Three modes of experimentation with art and ethnography*. London, 2008, Journal of the Royal Anthropological Institute y DOWNEY, Juan, *With energy beyond these walls (con energía más allá de estos muros)*. Valencia, 1998, IVAM.

26 Claudia Andujar, Lothar Baumgarten, Volkmar Ziegler. La fotógrafa Claudia Andujar pasó, entre 1971 y 1976, períodos prolongados entre los yanomami y desde 1978 consagró sus esfuerzos a la defensa de los derechos territoriales de los yanomami. Es autora de varios libros de fotografía sobre los yanomami y de la película *Povo da lua, povo do sangue* (1982) hecha junto a Marcelo Tassar. Lothar Baumgarten convivió con los yanomami en Venezuela entre 1978-1979. Resultado de su estancia es su trabajo fotográfico, así como un largometraje *Aristocrats of the Jungle (Aristokraten des Urwalds)* que nunca fue estrenado. Volkmar Ziegler trabaja con los yanomami desde 1981 y es autor, entre otros, de *Yanomami de la rivière de miel* (1984) y *La Maison de la Foret* (1994). Aprendió uno de los 4 idiomas yanomami.

27 Raymond Depardon, Gary Hill, Wolfgang Staehle, Adriana Varejão y Stephen Vitiello viajaron a Watoriki para estancias de duración variable entre el octubre 2002 y enero 2003.

mayor parte de los artistas contemporáneos incluidos en el proyecto de Cartier recurrieron al trabajo de campo –instrumento tradicionalmente reservado a los antropólogos–.

No solo eso, entre los 13 artistas contemporáneos de *Yanomami, l'esprit de la forêt* vemos ejemplos de experimentación con diferentes grados de proximidad y distancia con los yanomami²⁹: hay obras fruto de una inmersión total como, por ejemplo, la de Claudia Andujar que después de varias estancias más cortas emprendió en 1976 un viaje sin fecha de regreso hacia los yanomami de Brasil: «me zambullí en una investigación, queriendo ir al fondo de la cultura yanomami»³⁰, o la de Lothar Baumgarten cuya inquietud, ¿cómo «reflexionar sobre nuestro contexto cultural sin intentar entender otra cultura desde dentro, una cultura que no esté deformada por nuestros estándares?»³¹, resultó en una estancia entre los yanomami de Venezuela entre 1978-1979. Otras obras de la muestra nacieron inspiradas por el contacto directo pero breve de los artistas con los yanomami de Watoriki, intermediado por el antropólogo Bruce Albert en calidad de comisario y traductor. Y hay, finalmente, ejemplos de diálogos hechos a distancia desde París, Nueva York y Tokio. Está fuera del alcance de este artículo examinar cada una de las obras y los resultados obtenidos a partir de la experimentación creativa con el factor de proximidad/distancia por parte de los artistas. Pero creo que incluso esta aproximación inicial indica el potencial que reside en un mayor acercamiento entre el arte y antropología y que merece ser analizado en profundidad.

DESCUBRIENDO A LOS BLANCOS

Dadas las guerras narrativas sobre los yanomami, quizás resulte menos sorprendente la elección de los comisarios del completo silencio que domina la exposición de Cartier: la figura de un narrador omnipresente, ese sabio científico, que nos explique y contextualice las obras en la muestra, brilla por su ausencia. Fiel a su propuesta de «abrir el punto de vista de una alteridad radical para dislocar el pensamiento y desestabilizar la

28 Vincent Beaurin, Tony Oursler y Naoki Takizawa trabajaron a distancia sobre la filmación de vídeo hecha por Geraldo Yanomami y dibujos de Joseca Yanomami y otros jóvenes de Watoriki.

29 Para una aproximación teórica al tema de cercanía y distancia del sujeto etnográfico, véase SCHNEIDER, *op. cit.*

30 PERSICHETTI, Simonetta, *Claudia Andujar*, Sao Paulo, 2008, Compañía Editora Nacional, p. 27.

31 MARÍ, Bartomeu, *Lothar Baumgarten. Autofocus Retina*, cat. exp., Barcelona, 2008, MACBA.



Claudia Andujar, «O Iluminado» –*State of mind*, 1974.

visión»³², la muestra busca transmitir la riqueza del universo intelectual de chamanismo yanomami a través de diferentes tipos de percepción y experiencia sensorial, en lugar de palabras. Para ello, está empleando prácticas de experimentación usadas por los artistas visuales y multimedia desde hace décadas, pero hasta hoy poco aprovechadas en el campo de antropología visual³³.

La novedad de la muestra de Cartier consistió, asimismo, en la forma y extensión de la implicación de los indígenas en todas las fases del proyecto. Los yanomami en general, y su portavoz Davi Kopenawa en particular, destacan como coautores del proyecto, y los chamanes de Watoriki –una especie de artistas de las imágenes inmatriciales chamánicas– llevan cabo el diálogo creativo con los artistas contemporáneos en condiciones de igualdad. En este sentido, la exposición explora nuevas políticas de autorrepresentación generalmente ausentes de las prácticas museológicas y abre un

32 ALBERT & CHANDÈS (eds.), *op. cit.*, p. 14.

33 Fue la fotógrafa Claudia Andujar quien dio origen a la idea de la exposición *Yanomami, l'esprit de la forêt*: el espíritu de experimentación acompañó sus muestras e instalaciones, antecedendo las posibilidades ofrecidas por los medios digitales. Véanse, los ensayos incluidos en ANDUJAR, Claudia, *A vulnerabilidade do ser*, cat. exp., Sao Paulo, 2005, Cosac & Naify.

camino para la renovación, si no revolución, de las políticas de representación museológica del Otro.

Según el comisario y antropólogo Bruce Albert, la confrontación entre diferentes formas de imágenes hecha en la muestra de Cartier nunca sería posible en los moldes de un museo etnográfico clásico que tiende a «representar a los indígenas y sus culturas como un universo subalterno, con una mirada explicativa o «exotizante» típicamente occidental, tal como podemos observar en las exposiciones que privilegian objetos, plumas y fotos exóticas acompañadas de etiquetas didácticas»³⁴. Excepciones aparte, es con este espíritu como se han organizado hasta hoy día la mayoría de las exposiciones y colecciones sobre las sociedades indígenas en Brasil³⁵.

Yanomami, l'esprit de la forêt, por un lado, logra huir del paternalismo, sea por la ausencia de la voz explicativa, sea por falta de ambición de ilustrar o traducir la sociedad yanomami para el público occidental y, por otro lado, implica a los propios yanomami en la búsqueda activa de su (auto)representación. Mientras que la exposición guarda silencio, está acompañada por un catálogo rico en información sobre la cosmología, vida ritual y hábitat yanomami, contados desde el punto de vista yanomami. Y aquí, también, la muestra de Cartier provoca y subvierte porque da vuelta a la mirada habitual de los observadores (los occidentales) hacia los observados. En lo que Bruce Albert conceptualiza como antropología inversa, la historia del contacto entre los yanomami y el mundo exterior se plantea en la dirección contraria, es decir, «descubriendo a los Blancos»: la antropología que los yanomami hacen de nosotros, los hombres blancos³⁶.

El resultado de esta experimentación es un curioso diálogo intercultural e interdisciplinario entre iguales. En palabras de una de las escasas consideraciones académicas de la exposición, los comisarios «experimentaron

34 Bruce Albert, citado en «Xamanismo Yanomami dialoga com a arte contemporânea», *Revista ComCiencia*, abril 2004, Sao Paulo.

35 Penachos, vestimenta, objetos rituales y cosas de uso diario indígena suelen ser descritos con riqueza de detalle narrativo por el científico y/o coleccionista, encerrando a las sociedades indígenas en la camisa de fuerza de un objeto etnográfico, apropiado para ser exhibido dentro de los museos antropológicos. Una de las notables excepciones es la experimentación artística de Anna Bella Geiger en *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* (1977). Se trata de una serie de trabajos que, basándose en postales sobre los indígenas de Brasil en circulación regular, parodiaban su representación como primitivos. Véase también el proyecto de Cildo Meireles *Missão/Missões* (1987) y algunas exposiciones comisariadas por el Museo del Indio en Río de Janeiro.

36 ALBERT, Bruce, «Découvrir les Blancs», en ALBERT & CHANDÈS (eds.), *op. cit.*, p. 14; KOPENAWA, Davi, «Des esprits cannibales?», en ALBERT & CHANDÈS (eds.), *op. cit.*, pp. 24-25 y KOPENAWA, Davi con ALBERT, Bruce, «Descobriendo os Brancos», en NOVAES (ed.), *op. cit.*, pp. 15-21.

con el arte como posible lenguaje intercultural, como una *alternativa* al lenguaje de la antropología»³⁷. A mi parecer, uno de los mayores méritos de *Yanomami, l'esprit de la forêt* es que no sólo buscó una alternativa al lenguaje antropológico, sino que trató de formular algo aún más ambicioso: un posible lenguaje nuevo, sensorial y subversivo, definido a través del diálogo creativo entre los artistas, antropólogos y yanomami. Esta aportación de la muestra y sus implicaciones metodológicas deberían, a mi juicio, recibir más atención dentro del canon de la antropología general, ya que indican un nuevo potencial para enriquecer la práctica antropológica en la investigación y representación del Otro.

MENSAJES SUBVERSIVOS

La exposición *Yanomami, l'esprit de la forêt* constituyó un evento histórico por situar a la sociedad yanomami, marginada del imaginario nacional brasileño, en el espacio de las más prestigiosas instituciones artísticas: después de estar expuesta durante seis meses en la sede de la «Fondation Cartier pour l'art contemporain» en París (mayo-octubre 2003), la muestra viajó al Centro Cultural Banco do Brasil en Río de Janeiro (abril-junio 2004). Y si hemos de entender las exhibiciones en los museos como textos políticos, el hecho de posicionar a esta sociedad indígena en centros de estatus y poder constituye, en mi opinión, un acto de afirmación política.

Dando a los indígenas una voz activa en lugares de prestigio y emparejándolos con artistas contemporáneos de reconocida trayectoria internacional, la muestra *Yanomami, l'esprit de la forêt* lleva un claro y subversivo mensaje político: está simbólicamente valorando a la sociedad yanomami y cuestionando su posición marginal tanto en la sociedad brasileña actual como en el imaginario oficial de la cultura nacional. No podemos dejar de notar que esta valoración simbólica de los yanomami viene desde fuera de Brasil, y sólo después tiene su acogida en el país³⁸. Conscientes de la importancia que tuvo la presión internacional sobre el Estado brasileño en el complicado proceso del reconocimiento de sus derechos territoriales, los

37 SÖDERSTRÖM, Ola, *Cultural Geographies in Practice: Science, art and the Yanomami: comments on an exhibition*, en *Cultural Geographies* 2005, 12, Edvard Arnold (Publishers), p. 107. La cursiva es nuestra.

38 En este sentido, sería interesante examinar el aspecto de recepción de la exposición por los públicos en París y en Río de Janeiro; un aspecto de la exposición que, hasta donde yo sé, no se estudió.

yanomami se muestran activos a la hora de explorar alianzas de índole artística y antropológica cuyo impacto, sin embargo, puede traer resultados prácticos para esta sociedad indígena. A pesar de tener garantizados sus derechos por la Constitución, los yanomami siguen hasta hoy expuestos a la realidad de invasiones impunes de su Tierra Indígena, al racismo generalizado en las regiones brasileñas donde viven, así como al impacto del contacto con el mundo exterior, en muchos aspectos nocivo, y a la difícil redefinición de su identidad indígena hoy en día.

¿Entonces, *Yanomami, l'esprit de la forêt* es arte o política? Hacerse esta pregunta implica considerar estas categorías como si fueran mutuamente excluyentes, lo que, sencillamente, no es el caso. La muestra de Cartier nos ofrece una amplia evidencia. En otras palabras, «el arte no es distinto de la política, sino que es política»³⁹.

Constaté que las nuevas formas de (auto)representación de las sociedades indígenas a caballo entre arte y antropología con las que experimenta la muestra organizada por la Fondation Cartier, constituyen en sí mismas un subversivo mensaje político. Pero no se queda ahí. El espíritu de apertura de caminos nuevos en la (auto)representación no se limitó a las salas de la exposición y salió, directamente, al campo del reconocimiento político. *Yanomami, l'esprit de la forêt* intentó, mediante un componente etnogeográfico, invertir las prácticas cartográficas en vigor, fruto de la mentalidad colonial. En vez de describir las imágenes de los 96.650 km² de la *Tierra indígena yanomami*⁴⁰ hechas por el satélite Landsat 7 con topónimos en portugués, el financiamiento de Cartier y la sabiduría geográfica local permitieron describir los nuevos mapas con topónimos en yanomami⁴¹. El objetivo: situar a los yanomami en los mapas, que no son sino reflejo del reconocimiento político. «Bautizar lugares y difundir estos nombres es, en otras palabras, un intento de construir puntos irreversibles en las representaciones colectivas del bosque amazónico»⁴². En este sentido, la muestra *Yanomami, l'esprit de la forêt* ha hecho una aportación duradera a los esfuerzos de combatir la obliteración histórica de la memo-

39 LUKE, *op. cit.*, p. 3.

40 La demarcación del área continua de la Tierra Indígena Yanomami de Brasil aconteció en 1991, y su homologación en 1992, garantizando el territorio de 96.650 km² al usufructo exclusivo de los yanomami.

41 Para un tratamiento más detallado de la Cartografía yanomami, véase LE TOURNEAU, Francois-Michel, «Cartografie» en ALBERT & CHANDÈS (eds.), *op. cit.*, pp. 28, 29, 31 y 192. Los resultados en http://www.proyanomami.org.br/sat/img_sat/index.htm (Consultado el 30 de enero de 2010).

42 SÖDERSTRÖM, *op. cit.*, pp. 109-110.

ria de los pueblos indígenas que, como nos recuerda Paulo Herkenhoff, «se inició hace cinco siglos como un acto, aparentemente inocente, de dar nuevos nombres propios a los accidentes geográficos del continente»⁴⁵³.

La falta de una separación clara entre las categorías de arte, antropología y política queda manifiesta, asimismo, en el trabajo interdisciplinario de varios autores implicados en la muestra de Cartier. Uno de sus comisarios, el antropólogo Bruce Albert, fue, junto a la fotógrafa Claudia Andujar entre otros, co-fundador en 1978 de lo que más tarde sería la Comissão Pró-Yanomami (CCPY), una organización no gubernamental que luchó a favor de los derechos de los yanomami; así mismo, Andujar encabezó durante muchos años la campaña de CCPY a favor de la demarcación del territorio yanomami. Tanto ella como el artista plástico Lothar Baumgarten desarrollaron un reconocido trabajo fotográfico en la sociedad yanomami; no obstante, ambos ponen en duda el potencial y los límites de su arte buscando el diálogo con el Otro. Uno de los chamanes, Davi Kopenawa, es también portavoz de su sociedad y defensor activo de sus derechos.

DEL BOSQUE A LA ÓPERA

En este artículo, he tratado de contribuir a la reciente preocupación teórica por explorar un potencial de enriquecimiento mutuo entre arte y antropología, más allá de la llamada vuelta etnográfica presente en el arte contemporáneo, y más allá de la crisis de representación en la antropología. La muestra *Yanomami, l'esprit de la forêt* estableció altos estándares para la cooperación creativa interdisciplinaria. He tratado de ilustrar en qué sentido la exposición renueva las posibilidades de (auto)representación de los yanomami porque su búsqueda tiene implicaciones para una mejora de la investigación antropológica del Otro: sobre todo mediante posibilidades de la exploración sensorial y aplicación de una mirada inversa. Asimismo, he descrito cómo la exposición exploró nuevos métodos para la implicación creativa de los antropólogos y cómo el trabajo de campo y factores como la proximidad y la distancia, o incluso la participación activa de los propios yanomami en el proceso de su representación, enriquecen el proceso creativo del artista contemporáneo. He sostenido

43 HERKENHOFF, Paulo, «A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea», en ANDUJAR, *op. cit.*, p. 234.

que, llamémoslo arte o antropología, la muestra de Cartier constituyó un acto de afirmación política y ética con resultados tangibles para la sociedad yanomami y su posición en Brasil: dando a los indígenas la voz en un lugar y una fundación de prestigio, la muestra *Yanomami, l'esprit de la forêt* está simbólicamente valorando a la sociedad yanomami en el contexto internacional y, por extensión, en el contexto nacional. Por último, el papel activo de los yanomami en la exposición de Cartier es posiblemente aún más grande de lo que pueda indicar nuestro tratamiento. Es posible que la decisión de los indígenas de involucrarse en un proyecto artístico de semejante dimensión y renombre forme parte de una estrategia más amplia de resistencia cultural, defensa territorial y reivindicación del derecho a la diferencia, una hipótesis que se merece su propio análisis en otro lugar.

Es una buena noticia que nuevos proyectos interdisciplinarios relacionados con los yanomami, notablemente *Amazonas – Teatro música em três partes* – ópera multimedia concebida por el Goethe-Institut alemán y producida junto con los yanomami de Watoriki y otras entidades internacionales y brasileñas⁴⁴–, se estén gestionando en la actualidad, posiblemente ampliando las implicaciones de la experimentación interdisciplinaria entre el arte y antropología identificadas gracias a la exposición *Yanomami, l'esprit de la forêt*. Entre los colaboradores del evento, que promete combinar la sabiduría indígena con nuevas tecnologías y temas ecológicos, se hallan, entre otros expertos, el chaman Davi Kopenawa y el antropólogo Bruce Albert. Su manuscrito sobre la cosmología yanomami, fruto de la cooperación entre ambos a lo largo de los últimos decenios, cuya publicación se espera en breve, ha servido como fuente de información para los artistas implicados en la ópera. Parece que pronto sabremos, como sugería Davi Kopenawa, quién es el exótico.

44 El estreno de *Amazonas – Teatro música em três partes* acontece dentro de la XII Bienal de Múnich en mayo de 2010, viajando después a Róterdam, Sao Paulo y Lisboa. Un grupo de especialistas y artistas brasileños y europeos desarrolla el concepto del evento desde 2006. Las entidades colaboradoras incluyen Hutukara - Asociación yanomami, Ministerio de Cultura de Brasil, Münchener Biennale-Festival Internacional de Ópera Contemporánea de Múnich, ZKM- Centro de arte y media en Karlsruhe. Véase, *Ópera Amazonia, Amazonas-Oper* (el folleto del programa del ensayo público de la ópera), Sao Paulo, 2008, Goethe Institut Sao Paulo, SESC SP y <http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/ama/ptindex.htm> (Consultado el 30 de enero de 2010).

HORIZONTES EN MOVIMIENTO: DE LA ESTÉTICA COMPARADA A LA ESTÉTICA TRANSCULTURAL

ROSA FERNÁNDEZ GÓMEZ

De mi estancia en la ciudad de Benarés conservo un vívido recuerdo: la imagen de la ciudad desplazándose en el horizonte de mi mirada, *anclada* en una barca que se mecía por el ritmo acompasado de los remos y la corriente del Ganges; aquel efecto óptico hoy se me aparece como un símbolo de mi encuentro efectivo con aquel mágico lugar, una metáfora que ilustra ya un primer y saludable beneficio del acercamiento a culturas distantes: el ensanchamiento de nuestro ser que lo acompaña. Mantengamos, pues, la mirada en el horizonte y avancemos con lentitud, demorándonos, diría Gadamer, para experimentar lo que él y otros llamaron la «fusión de horizontes», transculturales, añadiremos aquí. Para ello, como también señalaba el gran teórico de la hermenéutica contemporánea, en primer lugar, hemos de conocer bien nuestro propio pasado, los pasos que hemos dado y a modo de balance tratar de vislumbrar nuevos contextos de significado para una disciplina cuya breve historia me propongo delinear aquí: la estética comparada y su evolución hacia lo que hoy se viene denominando «estética transcultural».

Como en otros campos de las humanidades, los esfuerzos por el acercamiento intercultural en el terreno de la estética y la teoría del arte vienen siendo una constante desde los albores del siglo XX, cuando ya con las primeras vanguardias históricas se hizo claramente evidente la influencia, de entrada formal, de culturas no-occidentales sobre el arte institucionalizado en Occidente. Mucho se ha escrito desde entonces acerca de este supuesto encuentro o diálogo intercultural y los términos en los que el mismo debía realizarse tanto en la propia filosofía teórica como desde los ámbitos más

aplicados del arte y la estética, a menudo depositando muchas esperanzas en estos últimos, esperando que en estos tiempos de multiculturalismo y globalización se conviertan, como quería Dewey, en ventanas abiertas a otras culturas.

Esta idoneidad del ámbito de la estética como interlocutor intercultural ha sido corroborada por Rafael Argullol en un libro muy afín a la temática que nos ocupa, en los siguientes términos:

... cuando digo que el territorio estético puede ser uno de los principales territorios de confluencia en el diálogo entre culturas (...), no me refiero a la estética exclusivamente como materia del arte o exclusivamente como materia esteticista, sino a la estética como la esfera donde se rompen las dualidades y que es el punto de convergencia entre conocimiento y sensibilidad, entre contemplación y acción¹.

Precisamente, ese mismo énfasis en el carácter dualista de nuestra tradición filosófica será uno de los caballos de batalla de los defensores de este tipo de estudios, como señalaré más abajo.

Con casi un siglo de vida en cuanto a investigación se refiere, y al menos seis décadas de intensa actividad académica e intelectual, la, allá por los años cincuenta, naciente rama o sub-disciplina de la estética denominada «estética comparada» ha experimentado una evolución considerable. La tendencia en el momento presente no puede ser más vigorosa y más abierta al tratamiento desde una diversidad de enfoques, a veces incluso enfrentados, como las propias tendencias de la filosofía actual con las que se emparentan². Todo ello contribuye a crear una sinfonía contemporánea de voces entre la consonancia y la disonancia, en la cual la terminología que va desde lo «comparado» hasta lo «inter-» y «trans-» cultural es, para el neófito, sólo el primer obstáculo a salvar. Puesto que en el panorama académico español existe un vacío bibliográfico al respecto, he creído oportuno trazar una breve historia crítica de la misma³.

1 ARGULLOL, R. & MISHRA, V. N., *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*, Madrid, 2003, Siruela, p. 184. La edición y una extensa introducción es de Óscar Pujol. En el texto abundan las alusiones a los ámbitos del arte y la estética.

2 Uno de los enfoques más recientes, a partir de las dos últimas décadas, es el procedente de la estética analítica. Véase el «Special Issue» de la revista *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65 (1), (2007), titulado «Global Theories of the Arts and Aesthetics».

3 Gran parte de la información bibliográfica que menciono se encuentra ampliada en la excelente introducción al tema que aparece en el libro de HUSSAIN, M. & WILKINSON, R. (eds.), *The Pursuit of Comparative Aesthetics*. Aldershot y Burlington, 2006, Ashgate, pp. 11-18. Como precedente

En mi presentación he concedido especial relevancia a la evolución de la propia filosofía anglo-europea contemporánea en tanto que interlocutora que de un modo más o menos obvio ha influido e influye decisivamente en los propios debates de estética intercultural. Así, podríamos convenir con otros autores que, paralelamente al desarrollo de la filosofía comparada, la propia estética ha atravesado tres fases principales, una primera fase universalista, una segunda comparativa y una última, en la cual aún estamos inmersos, de tipo hermenéutico⁴. Precisamente, el enfoque hermenéutico nos ayuda a comprender que la intención comparativa es connatural al conocimiento mismo como proceso de intercambio en el que nos exponemos a lo extraño y desconocido tratando espontáneamente de relacionarlo con lo que nos es familiar dentro de la propia cultura o tradición. Es ese primer esfuerzo empático el que está en la base de la comunicación humana y que, por ser una cualidad propiciada sensiblemente por el arte y la estética, contribuye a explicar la idoneidad de estos ámbitos para el entendimiento intercultural. Desde esta última mirada hermenéutica trataré de exponer a continuación las dos fases primeras de esta disciplina.

HACIA UNA ESTÉTICA MUNDIAL:

EL UNIVERSALISMO DESDE UNA INICIATIVA EUROPEA

Si a lo largo de gran parte del siglo XX todavía en Occidente *nos era muy familiar* el ideal universalista ilustrado, tal vez hoy podríamos, hermenéuticamente, formularnos la pregunta de si ciertos prejuicios racionalistas, en la forma de un cierto esencialismo universalista, no impregnaron también a la incipiente metodología con la que se acometía una encendida defensa de la universalidad del arte y la experiencia estética; algo que, por otra parte, parecía totalmente justificado realizar como parte de la dialéctica fundacional de un campo de estudios que sólo podía cimentar su razón de ser

reciente de estudios de este tipo en España, véase PUELLES, L. & FERNÁNDEZ, R. (eds.), *Estéticas: Occidente y otras culturas*, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 9, (2004), Málaga, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Málaga (acceso a la versión electrónica en <http://www.uma.es/contrastes/>).

4 CLARKE, J. J., *Oriental Enlightenment. The Encounter Between Asian and Western Thought*, Londres, 1997, Routledge, p. 118, citado en MARCHIANÒ, G., «An Intercultural Approach to a World Aesthetics», en BRAEMBUSSCHE, A. VAN DEN; KIMMERLE, H. & NOTE, N. (eds.), *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*, Bruselas, 2009, Springer Verlag, p. 18. Las notas de este artículo contienen información bibliográfica reciente sobre la materia.

denunciando uno de los más flagrantes casos de eurocentrismo: la afirmación de que sólo hay arte y filosofía en Occidente.

En los inicios de este breve trazado histórico resulta sintomático comprobar que mientras que los estudios comparativos e interculturales se habían iniciado ya en el siglo XIX en lingüística y en historia de las religiones, sin embargo, debido al marcado carácter exclusivista de la racionalidad conceptual y abstracta de raigambre griega, la filosofía ha sido uno de los últimos bastiones del discurso eurocéntrico⁵. Tal vez sólo tras la autocrítica postmoderna estemos en condiciones de abrirnos sin demasiados ambages a otras racionalidades alternativas⁶ y, por tanto, a otras formas de entender lo que sea el arte y la estética. En esta difícil negociación entre los extremos de las similitudes y las diferencias ha ido fluctuando el debate de la estética comparada, con un énfasis mayor en la búsqueda de similitudes entre culturas en sus inicios y con un más claro reconocimiento de las diferencias en un segundo periodo⁷.

Esta actitud ecuménica que trataba de buscar similitudes abundaría en los primeros encuentros tanto europeos como americanos de la primera mitad del siglo XX. Me referiré primero a la escena europea y a los eventos que en ella tuvieron lugar, por ser anterior en sus orígenes, y en un segundo momento a lo que de modo paralelo a partir de los años treinta ocurrió en otras partes del mundo. Un primer congreso mundial de estética se celebró en 1913 en Berlín⁸ alrededor de la figura de Max Dessoir y fue continuado en un segundo congreso en 1936 en París, en el cual Etienne Souriau, junto con otros colegas, se propuso establecer lazos entre Oriente y Occidente⁹. A este segundo le siguió un tercero, en Venecia en 1956¹⁰. En la estela del enfoque de Dessoir, en estos primeros encuentros, frente al

5 En el propio siglo XX, la figura de un pensador de la trascendencia de Martin Heidegger, que afirmaba el origen occidental (griego) de la filosofía, pero a la vez era un gran crítico del pensamiento occidental y lector de obras de pensamiento asiático, no puede ser más paradójica y, por ello mismo, iluminadora en cuanto a la necesidad de alumbrar un escenario de debate filosófico global. Véase SAVIANI, C., *El Oriente de Heidegger*, Barcelona, 2004, Herder.

6 Véase PÁNIKER, A., *Indika. Una descolonización intelectual*, Barcelona, 2005, Kairós; sobre todo el primer capítulo me parece especialmente iluminador a efectos de desmitificar el carácter único de la racionalidad humana.

7 Véase: HUSSAIN & WILKINSON (eds.), *op. cit.*, pp. 5 y ss.

8 Las actas aparecieron publicadas en VON ALLESCH, G. J.; DESSOIR, M.; GLASER, C.; WOLFFHEIM, W. & WULFF, W. (eds.), *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft: Bericht*, Stuttgart, 1914, Ferdinand Enke.

9 Actas publicadas en BASCH, V. (ed.), *Actes du Congrès international d'esthétique et de science de l'art* (2 vols.), París, 1937, Félix Alcan.

10 Actas publicadas en *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*, Turín, 1957, Edizioni Della Revista di Estetica.

relativismo historicista que suponía concebir la estética como rama de la filosofía racionalista europea, se reivindicaba a menudo la internacionalización de ciertos elementos del formalismo estético. El discurso inaugural de Emil Utitz en el encuentro de Venecia resumía muy bien el sentir común de la época en los siguientes términos: «el arte y la experiencia estética son facetas de una cultura y no pueden estudiarse de un modo satisfactorio al margen de esa cultura. La estética perseguida solamente como el anexo de un sistema filosófico es un fantasma demacrado»¹¹. Y aunque metodológicamente el apoyo ingenuo en conceptos cargados de connotaciones occidentales hoy nos parecería inadecuado, podríamos pensar que lo importante fue que, gracias a esfuerzos de este tipo, surgió un interés genuino por el acercamiento a esas culturas, cuyos frutos más maduros tal vez estemos en condiciones de recibir hoy, curiosamente, como sugeriré al final de este escrito, a través del cuestionamiento del subjetivismo subyacente al propio enfoque formalista y al concepto de «obra de arte» como objeto o producto acabado.

Este tercer encuentro tuvo también el importante resultado de establecer un «comité ejecutivo», uno de cuyos principales objetivos sería el de garantizar la celebración de eventos científicos internacionales sobre estética, inicialmente cada cuatro años. En el noveno congreso, celebrado en Dubrovnik en 1980, se decidió constituir una asociación internacional y así en 1988 nació la *International Association for Aesthetics* (IAA), que tuvo como primer presidente a Harold Osborne. Desde entonces, esta asociación ha venido organizando congresos con una periodicidad trianual a lo largo de las cuatro esquinas del globo y prestando una atención especial a las temáticas de estética comparada y transcultural¹². En este contexto, a partir de la década de los noventa, destaca la aportación de Grazia Marchianò, fundadora de una sociedad de estudios de estética comparada en 1993 (*LoRo, Il loto e la rosa*) y participante de relevancia en eventos científicos internacionales recientes¹³.

11 Citado en HUSSAIN & WILKINSON (eds.), *op. cit.*, p. 12 [En lo que sigue, cuando no mencione lo contrario, las traducciones del inglés son mías].

12 En la página web oficial de la asociación se encuentra información detallada sobre estos encuentros: <http://iaaesthetics.org> (Consultada el 20/01/2012).

13 Entre sus publicaciones más destacadas, cabe mencionar MARCHIANÒ, G., *Sugli orienti del pensiero. La natura illuminata e la sua estetica*, vols. i/ii. Soveria Mannelli, 1994, Rubbettino; MARCHIANÒ, G. (ed.), *East and West in Aesthetics*, Pisa & Roma, 1997, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. Para una información detallada sobre eventos científicos recientes, véanse las notas de su artículo MARCHIANÒ, G., *op. cit.*, 2009, pp. 17-18.

Pero antes de abordar la temática actual, habría que mencionar enclaves de producción intelectual de origen no-europeo a partir de finales de los años treinta, sobre todo en India y Estados Unidos.

EL «OCCIDENTE DE INDIA»: EL ALBOR COMPARATIVISTA EN INDIA

Desde una perspectiva histórico-cultural, se podría pensar que en los años cincuenta del pasado siglo, justo tras la independencia política de India, este país seguía sintiendo el influjo del *colonialismo intelectual*, esta vez en la voz de sus propios autores nativos, contaminados tal vez por el aparato académico occidental y buscando en su propio pasado las raíces de una «autonomía estética» hoy bastante cuestionada precisamente como producto de la modernidad occidental. Y sin embargo, *hermenéuticamente*, no estaríamos hoy en las coordenadas en que nos encontramos sin el esfuerzo pionero de una serie de autores y trabajos que marcaron una época. En lo que sigue señalaré sólo unos cuantos pensadores clave y trabajos de relevancia histórica.

Uno de los primeros focos revitalizadores de la propia estética india en diálogo con la occidental se la debemos a trabajos procedentes del ámbito de la orientística y la indología en particular, a menudo en forma de traducciones que daban a conocer la estética india en Occidente¹⁴. Más allá de la propia traducción, la figura más señera y de más profunda trascendencia por el rigor y la original penetración que distinguen a sus trabajos es Ananda Coomaraswamy, autor que rebasó con creces la frontera del mero erudito especializado por el tono tan marcadamente crítico de sus escritos, pero que con un libro como *La transformación de la naturaleza en arte*¹⁵, publicada en 1934, realiza una obra pionera en el espíritu de la estética transcultural al pretender integrar en la misma teoría del arte elementos procedentes tanto de tradiciones asiáticas como occidentales.

14 Un estudio pionero en esta línea sería el de LÉVI, S., *Le théâtre indien*, París, 1890. Pero sobre todo han contribuido trabajos posteriores como los relacionados con Abhinavagupta por parte de GNOLI, R., *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, cuya primera edición apareció en Roma en 1956, en el Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (SOR n.º XI), o, más tarde, KRISHNAMOORTY, K., *Abhinavagupta's Dhvanyāloka-locana*, Nueva Delhi, 1988, Meharchand Lachmandas Publications.

15 Véase COOMARASWAMY, A., *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona, 1996, Kairós. También son relevantes a este respecto otras publicaciones suyas en castellano como *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Palma de Mallorca, 1983, J. J. Olañeta y *La danza de Siva. Ensayos de arte y cultura india*, Madrid, 2006, Siruela (trad. y prólogo de E. Fernández del Campo).

Otros autores indios destacados que se propusieron acometer estudios de estética comparada entre India y Occidente, iniciando en los años cincuenta una serie de trabajos históricamente relevantes, son Pravas Jivan Chaudhury, Kanti Chandra Pandey y Ramendra Kumar Sen. K. Ch. Pandey fue el primer autor en ponerle el título de *Comparative Aesthetics* a una obra, publicada en dos volúmenes entre 1950 y 1956; una ingente labor con la que trató de trazar puntos de encuentro entre India y Occidente y respecto a la cual cabría observar que aún no se advierte la problemática sobre la no-neutralidad del punto de vista desde el que se establecen las comparaciones¹⁶. En cuanto a P. J. Chaudhury y R. K. Sen, a partir de los años cincuenta, ambos iniciaron una larga tradición de estudios comparativos entre los estudios de teoría teatral y experiencia estética en la antigua Grecia, principalmente a partir de la *Poética* de Aristóteles y el tratado de dramaturgia indio *Natyashastra* (circa s. II), atribuido a Bharata y posteriormente comentado entre los siglos IX y XI por un grupo de autores cuya reflexión conforma la teoría del *rasa* o placer estético¹⁷. Una cuestión específica cobró especial interés: la noción de distancia estética, de raigambre kantiana pero revitalizada por Edward Bullough con el concepto de «distancia psíquica» (*psychic distance*) a principios del siglo XX y que parecía verse también reconocida en la teoría del *rasa* indio¹⁸. Este interés preliminar fructificó a lo largo de los años sesenta en otro debate afín, el de la «actitud estética», llegando a tener esta cuestión comparativa un eco significativo en publicaciones especializadas de Estados Unidos¹⁹.

Podría pensarse que estos trabajos tienen un interés adicional desde un punto de vista histórico-cultural porque las sociedades y los momentos his-

16 PANDEY, K. CH., *Comparative Aesthetics*. Vol. I: *Indian Aesthetics*, Benarés, 1950, The Chowkhamba Sanskrit Series, y vol. II: *Western Aesthetics*, Benarés, 1956, The Chokhamba Sanskrit Series. El autor fue un reconocido especialista en Abhinavagupta (ss. X-XI), el principal autor histórico de estética india.

17 Véase CHAUDHURY, P. J., «Psychical Distance in Indian Aesthetics», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 7 (2), 1948, pp. 138-140; CHAUDHURY, P. J., «Catharsis in the Light of Indian Aesthetics», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, (2) 1956, pp. 151-163; y SEN, R. K., *A Brief Introduction to A Comparative Study of Greek and Indian Poetics and Aesthetics and Their Philosophical, Physiological and Medical Background*, Calcuta, 1954, Sen, Ray & Co. Reeditado en HUSSAIN & WILKINSON (eds.), *op. cit.*, pp. 85-112. La bibliografía reciente es abundante, véase, por ejemplo, GUPT, B., *Dramatic Concepts Greek and Indian. A Study of Poetics and Natyashastra*. Nueva Delhi, 1993, D. K. Printworld. Sobre la teoría del *rasa* existe traducción al castellano del texto más importante al respecto en MAILLARD, Ch. & PUJOL, O., *Rasa. El placer estético en la tradición india*, Palma de Mallorca, 2007, J. J. Olañeta e Indica books.

18 BULLOUGH, E., «Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», en *British Journal of Psychology*, 1912.

19 La revista americana *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, en el número de otoño de 1965 dedicado un suplemento especial a *The Aesthetic Attitude in Indian Aesthetics*.

tóricos en los que se insertan los debates realmente no están tan alejados entre sí. Por ello mismo, estudiar la *katharsis* griega a la luz de la teoría del *rasa* y viceversa podría parecer plausible ya que las respectivas prácticas histórico-culturales tenían bastantes elementos en común.

ESTADOS UNIDOS: DEL UNIVERSALISMO COMPARATIVO AL GIRO POSTMODERNO

Diversos motivos relativos a su propia construcción histórica como país, a rasgos geográficos y demográficos, convierten a Estados Unidos en uno de los más claros y primeros modelos de gran crisol multicultural dentro de las modernas sociedades avanzadas, lo cual tal vez contribuya a explicar una mayor apertura desde ciertos ámbitos académicos tradicionalmente reticentes a aceptar la filosofía y la estética asiática. Un enclave académico, a la par que geográfico, bastante representativo a este respecto lo ofrece el Departamento de Filosofía de la Universidad de Hawai, uno de los centros de investigación pioneros en pensamiento y teoría del arte no-occidental y en estudios comparativos de filosofía Oriente-Occidente. Tendríamos que remontarnos a los años treinta y a la figura de Charles Alexander Moore, a la sazón Director del Departamento de Filosofía de dicha Universidad y cuya labor fructificó en una serie de congresos y encuentros, los *East-West Philosophers Conferences*, que se han venido celebrando ininterrumpidamente desde 1939, con representantes nativos de universidades de distintas partes del mundo. En las actas de los mismos puede observarse una reproducción del patrón evolutivo de esta disciplina, desde los primeros esbozos más ingenuos en los que aún predominaba la actitud paternalista occidental y la tendencia a las grandes generalizaciones, hasta un desarrollo temático más preciso con el que se perseguía resaltar lo específico y distintivo de cada cultura²⁰. Otro impulso decisivo desde este lugar tan geográficamente emblemático, se dio con la revista del departamento, *Philosophy East*

20 Me refiero sobre todo a los primeros cuatro congresos celebrados en la Universidad de Hawai (Honolulu) en 1939, 1949, 1959 y 1964. Las actas se encuentran publicadas bajo la edición del propio Moore. Véanse MOORE, CH. A. (ed.), *Philosophy East and West*, Nueva Jersey, 1944, Princeton University Press; MOORE, CH. A. (ed.), *Essays in East-West Philosophy. An Attempt at World Philosophical Synthesis*, Honolulu, 1951, University of Hawaii Press; MOORE, CH. A. (ed.), *Philosophy and Culture East and West. East-West Philosophy in Practical Perspective*, Honolulu, 1962, University of Hawaii Press y MOORE, CH. A. (ed.), *The Status of the Individual in East and West*, Honolulu, 1968, University of Hawaii Press.

& West, fundada en 1951 y que viene manteniendo un alto nivel de investigación especializada hasta nuestros días.

Se podría decir que los estudios de estética comparada nacieron en Estados Unidos en ese ambiente académico y de la mano de uno de sus principales exponentes: Eliot Deutsch. Su trayectoria de casi cuatro décadas de actividad intelectual, con un viraje, a mi juicio decisivo, hacia la hermenéutica, justificarán que me detenga un poco más en su trabajo²¹. Ya en los años setenta hacía una interesante propuesta para acercarnos a obras de arte procedentes de culturas ajenas a la propia, delimitando cuatro dimensiones de relevancia estética: la cosmovisión de autoría cultural, las preferencias estéticas, el contenido formal de las obras y los valores simbólicos, en las cuales resulta significativa la ausencia de las coordenadas subjetivistas tan típicas de nuestra modernidad estética²². En ese mismo volumen, definía la estética comparada como «el análisis, la interpretación y evaluación de conceptos estéticos y experiencias de culturas distintas de la propia»²³, una labor que, sin duda, nos ayudaría a comprender que las grandes teorías del arte –el arte como expresión, como imitación, revelación, comunicación– están ligadas a tipos de arte particulares y a experiencias estéticas limitadas culturalmente; es más, la propia contingencia histórica de las culturas de las cuales emanan estos fenómenos impide que les sea aplicable un único y mismo concepto de «arte» como si de una esencia eterna y universal se tratase; antes bien, cada una debe verse como la materialización efectiva de las posibilidades del «arte» y la «estética»²⁴.

¿Cuál ha de ser, pues, el objetivo de la estética comparada? Para Deutsch:

... la estética comparada debería llevarse a cabo no con el objeto de trasplantar ideas exóticas o con la expectativa –o incluso el deseo– de que estas ideas tengan una aplicación apropiada e inmediata en nuestra propia cultura. La intención de la estética comparada debería ser que, mediante el estudio y reconstrucción creativa de nociones, ideales y preferencias procedentes de

21 Un primer evento fue el simposio sobre *Aesthetics East and West* celebrado en Honolulu en 1964. Véase las actas en DEUTSCH, E. (ed.), *Philosophy East and West. A Quarterly of Asian and Comparative Thought*, vol. XIX, n.º 3, julio 1969.

22 DEUTSCH, E., *Studies in Comparative Aesthetics*. Honolulu, 1975, University of Hawaii Press, pp. 49-72. Trad. en PUELLES & FERNÁNDEZ (eds.), *op. cit.*, pp. 75-101 (también en versión electrónica en www.uma.es/contrastes).

23 DEUTSCH, *op. cit.*, 1975, p. 82.

24 Véase *Ibidem*.

otras culturas, podamos enriquecer la posibilidad de comprender filosóficamente la naturaleza del arte y de la experiencia estética. La estética comparada, como la filosofía comparada, debería servir a la filosofía misma²⁵.

Por lo tanto, no se trata sólo de una tarea descriptiva, intercultural, meta-estética, una mera comparación de un grupo de conceptos estéticos de una tradición con otros de otra desde un punto de vista aparentemente neutro. Creo que con esta advertencia se evita ya la aspiración universalista y bienintencionada de las primeras épocas y se entra de lleno en los debates de la filosofía contemporánea²⁶.

En 1998, en una ambiciosa publicación de corte general como es la *Encyclopedia of Aesthetics*, editada por Michael Kelly, Deutsch hace un balance de los enfoques que se han dado hasta ese momento en la disciplina: el de los que creen que la tarea de la estética comparada consiste en examinar el pensamiento estético y los logros de culturas distintas de la propia con el fin de expandir el propio conocimiento sobre filosofía y sobre arte —ésta vendría a ser la propia posición de Deutsch en los años sesenta—, y el de los que consideran que su objetivo es aprender de otras tradiciones para poder llevar a cabo una reevaluación de los propios presupuestos y delinear nuevos planteamientos para la estética en general²⁷. En esta última tendencia se advierte ya la incorporación del debate procedente de la filosofía postmoderna con la cual iniciamos una última y más reciente etapa de estos estudios.

DE LA POSTMODERNIDAD A NUESTROS DÍAS:

CONVERGENCIAS HACIA UN ESCENARIO TRANSCULTURAL

En las últimas décadas, desde las coordenadas relativistas de la postmodernidad, la denominación «estética comparada» ha venido cayendo en cierto desuso debido a connotaciones negativas implícitas en el término

25 *Ibidem*.

26 Como documentación histórica del encuentro con pensadores clave de la filosofía contemporánea, véanse las actas del sexto *East-West Philosophers Conference*, celebrado en Honolulu en 1989. Véase DEUTSCH, E., *Culture and Modernity. East-West Philosophic Perspectives*, Honolulu, 1991, University of Hawaii Press. Hay traducción parcial del texto al castellano en DEUTSCH, E., *Cultura y modernidad: perspectivas filosóficas de Oriente y Occidente*, Barcelona, 2001, Kairós. Véanse también las actas del anterior encuentro de 1986, en DEUTSCH, E. & LARSON, G. J. (eds.), *Interpreting Across Boundaries. New Essays in Comparative Philosophy*, Princeton, 1989, Princeton University Press.

27 DEUTSCH, E., «Comparative Aesthetics», en KELLY, M. (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 vols. Oxford University Press, 1998, vol. 1, pp. 409-411.

«comparado» por parecer que apela a un cuestionable punto de vista neutro. Empieza a preferirse el adjetivo «transcultural»²⁸ por subrayar la acentuación del fenómeno de la hibridación en nuestros días y a la vez permitir —ésta sería mi propia propuesta— actualizar los objetivos de estos estudios a la luz de enfoques del pensamiento contemporáneo más generales, como la hermenéutica gadameriana o la estética pragmatista²⁹. Para ahondar en estas cuestiones es preciso aludir primero a debates más amplios.

La crítica demoledora acometida por el pensamiento postmoderno no sólo hacia la propia racionalidad moderna sino al conjunto de la filosofía y la cultura occidental, parecería auspiciar el encuentro con Oriente y con otras tradiciones no-occidentales³⁰. En especial, las nuevas formas de pensamiento contemporáneo que ponen el acento en el diálogo y la escucha, como la hermenéutica gadameriana, propician la apertura a otras culturas desde la base de que toda auténtica comprensión nace de una confrontación con lo «otro», lo «extraño»³¹. El propio G. Vattimo ha llegado a afirmar que «en Gadamer la hermenéutica no es sólo tornar a las transmisiones provenientes del pasado sino volverse también hacia todos aquellos contenidos lingüísticos que se nos manifiestan remotos y extraños, impenetrables como culturas lejanas en el tiempo y en el espacio»³².

Si las actitudes eurocéntricas de Occidente han venido asociadas en gran medida a los ideales del racionalismo moderno, con sus presupues-

28 Aquí me adhiero al significado del término «transculturalidad» defendido por el filósofo Wolfgang Iser, quien desde la década de los noventa viene reivindicando el empleo del término para aludir a las culturas actuales, en virtud de su heterogeneidad y carácter hibridizado. V. WELSCH, Wolfgang, «Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today», en FEATHERSTONE, Michael y LASH, S. (eds.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Londres, Sage, 1999, pp. 194-213. Con un espíritu ecuménico afín a este autor, véase también, Cfr. MARCHIANÒ, G. & MILANI, R. (eds.), *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics*, Turín, 2001, Trauben. Actas del congreso celebrado en la Universidad de Bolonia en 2000.

29 Una versión previa de estas ideas la desarrollé en «Transculturalidad y arte contemporáneo: hacia una no-dualidad estética», en PUELLES & FERNÁNDEZ (eds.), *op. cit.*, pp. 103-122, y un primer acercamiento a la estética comparada desde la hermenéutica lo desarrollé en «El columpio de los dioses: hacia una estética comparada del juego», en GANGULY, S. P. (ed.), *Papeles de la India*, número especial (*Integración de lo diverso: India en el umbral del nuevo milenio*), vol. 29, 1-2 (2000), Nueva Delhi, Consejo Indio de Relaciones Culturales, pp. 66-89. Sobre la relación con el pragmatismo, véase *infra*, nota 42.

30 Precedidas por el pensamiento de Nietzsche y Heidegger, las críticas a conceptos como el de la historia, el progreso, la pretendida «objetividad científica», la idea de fundamento y el logocentrismo, junto con el proclamado fin del humanismo ilustrado y de la metafísica, han favorecido el acercamiento a culturas no-occidentales.

31 Véase, por ejemplo, su afirmación en *Estética y hermenéutica*: «Y así, el don hermenéutico no es, de hecho, otra cosa que ser capaz de comprender incluso lo que nos parece extraño e incomprendible», Madrid, 1996, Tecnos, p. 140.

32 VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, 1994, Gedisa, p. 157.

tos fundacionalistas y esencialistas abstractos, podría pensarse que el giro postmoderno, cuestionador de los mismos, está llamado a propiciar el acercamiento a otras culturas en un régimen de mayor igualdad y reciprocidad. Sin embargo, a menudo la balanza se ha inclinado hacia el extremo opuesto del relativismo, de modo que también se ha visto amenazado el diálogo intercultural, extendiéndose a la metodología filosófica los dos riesgos opuestos en los que puede caer el antropólogo cultural según Clifford Geertz: el del *imperialismo colonialista* y el del *volverse nativo*, cuestiones que en filosofía se relacionarían con las de la inconmensurabilidad y de la alteridad³³. Richard Bernstein desarrolla una lúcida reflexión acerca de estas últimas al sostener que es posible establecer comparaciones entre tradiciones inconmensurables desde el cultivo de una imaginación empática y una sensibilidad hermenéutica, manteniendo nuestros horizontes lingüísticos siempre abiertos y permitiendo, así, una eventual «fusión de horizontes»³⁴. Bernstein se sitúa en un interesante punto medio, defendiendo la posibilidad de afirmar la radical alteridad del otro, la inconmensurabilidad de las diversas tradiciones culturales en nuestro caso, pero a la vez, mantiene la posibilidad de la comparación, la comprensión y el encuentro efectivo con el otro³⁵. Se trata, como también proponía el propio Gadamer, de encontrar un terreno común para el diálogo, un plano u horizonte general más amplio sin tener que neutralizar la tensión de las diferencias.

Gran parte del debate reciente desde enfoques histórico-culturales y sociológicos acerca de la descontextualización y las prácticas museísticas con relación a la exposición de arte no-occidental en instituciones occidentales, puede verse como un ejemplo aplicado de la anterior denuncia de los «modos de neutralizar» la radical alteridad, en este caso, de artefactos a través de una museificación formalista o a través de una presentación excesivamente «etnográfica». Por otra parte, este tipo de aproximación más aplicada, centrada en el objeto «obra de arte», se acerca al tratamiento que ha

33 Véase GEERTZ, CL., «From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding», en RABINOW, P. & SULLIVAN, W. (eds.), *Interpretive Social Science*, Berkeley, 1979, University of California Press.

34 En el contexto gadameriano la fusión de horizontes alude al nuevo contexto de significado resultante del proceso hermenéutico de comprensión, una negociación por la cual dos contextos de significado se encuentran y acaban incorporando lo previamente extraño y no familiar para cada uno de ellos en un nuevo contexto común. Véase GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, Salamanca, 1975, Sígueme, p. 377.

35 BERNSTEIN, R., «Incommensurability and Otherness Revisited», en DEUTSCH, *op. cit.*, 1991, pp. 85-103.

venido dando recientemente la filosofía analítica en sus debates acerca de la definición del arte³⁶. Uno de sus exponentes, Stephen Davies, expone de modo didáctico dos posibles enfoques, uno histórico-cultural y otro biológico, el primero relativista y el segundo universalista³⁷. Desde el primero se diría que el arte es un producto típicamente occidental, fruto de la Ilustración dieciochesca y sus instituciones, mientras que desde el segundo se hablaría de factores biológicos en el ser humano sobre los que fundamentar la experiencia universal del arte.

Sin embargo, al margen de estas coordenadas concretas del pensamiento contemporáneo, otra fundamentación de la estética transcultural es posible desde una vía epistemológica más radical que conceda primacía a la estética y sea afín a los planteamientos hermenéuticos. Me estoy refiriendo a los trabajos de Grazia Marchianò y de otros investigadores recientes en la estela de su enfoque³⁸, quienes defienden posiciones integradoras y más cercanas a un cierto universalismo, reivindicando una renovación de nuestros paradigmas epistemológicos con una racionalidad impregnada de sensibilidad estética como vía para superar los dualismos enquistados en nuestra tradición desde Platón, unos presupuestos dualistas totalmente ajenos a las tradiciones asiáticas y con las que podríamos enriquecer nuestros debates. Concretamente, Marchianò propone una «revolución copernicana» en estética consistente en evitar el substancialismo y el antropocentrismo tan arraigados en los enfoques estético-filosóficos del pensamiento occidental³⁹.

Para concluir esta breve historia apuntando nuevos derroteros por los que avanzar, me gustaría referirme a la propuesta de Larry Shiner, quien en su libro *La invención del arte* desde un enfoque histórico-cultural critica la división dieciochesca entre bellas artes y artesanía, y denuncia el nacimiento de la estética como disciplina centrada en la contemplación extática y distanciada de obras de arte⁴⁰. Su sagaz cuestionamiento del sistema del arte moderno occidental debido a sus flagrantes escisiones dualizantes, y la

36 Véase HIGGINS, K., «Comparative Aesthetics», en LEVINSON, J. (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, 2003, Oxford University Press, pp. 679-692.

37 Véase DAVIES, S., «Non-Western Art and Art's Definition», en CARROLL, N. (ed.), *Theories of Art Today*, Malden, Oxford, 2000, The University of Wisconsin Press, pp. 199-215, y también su libro *The Philosophy of Art*, Malden, Oxford, 2006, Blackwell.

38 Véase MARCHIANÒ, G. & MILANI, R. (eds.), *op. cit.* y WILKINSON, R. (ed.), *New Essays in Comparative Aesthetics*, Cambridge, 2007, Cambridge Readers Press.

39 Cfr. MARCHIANÒ, G., «An Intercultural Approach to World Aesthetics», en BRAEMBUSSCHE, KIMMERLE & NOTE (eds.), *op. cit.*, p. 15.

40 SHINER, L., *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, 2003, Paidós.

reivindicación de volver a reunir placer y utilidad funcional, tanto del lado creativo como receptivo, pueden resultar muy sugerentes para indicarnos el camino hacia una renovación de nuestro sistema del arte que, a la vez, nos facilite la confluencia con otras «estéticas no-modernas» en el sentido denunciado por Shiner; algo que, a mi juicio, empieza a ocurrir ya a partir de dos temáticas privilegiadas para la convergencia en un horizonte transcultural contemporáneo: la estética de lo cotidiano, ámbito en el que las culturas asiáticas están siendo ampliamente estudiadas⁴¹ y, estrechamente emparentada con lo anterior, la no-división entre arte elevado y arte popular. Mi propia reflexión personal pretende seguir la senda, abierta por Marchianò y otros, de una nueva epistemología y una nueva sensibilidad; pero creo que ello no es posible sin una profunda transformación en la *praxis* de nuestro sistema del arte en el sentido señalado por Shiner, siendo tal vez la propuesta reciente de la estética pragmatista un enfoque adecuado para estos fines al permitir renovar nuestro sistema mediante una apertura mayor y más sincera hacia tradiciones culturales no-occidentales⁴².

41 Véase SARTWELL, C., *The Art of Living. Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*, Nueva York, 1995, State University of New York Press.

42 Un buen ejemplo de estética pragmatista que se propone tender puentes con otras tradiciones culturales es la propuesta de Richard Shusterman; véase SHUSTERMAN, R., *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham y Oxford, 2001, Rowman & Littlefield. Recientemente he relacionado su propuesta con la de Shiner, lo que a la luz de este artículo se podría ver como preámbulo a una apertura hacia un escenario artístico transcultural actual. Véase FERNÁNDEZ, R., «La estética invisible del arte popular», en PUELLES, L. y FERNÁNDEZ, R. (eds.), *Estetización y nuevas artes*, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 12, (2008), Málaga, pp. 41-54.

CARTOGRAFÍAS DE LA DIFERENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO BARBADILLO

La segunda mitad del siglo xx ha asistido tras los procesos de descolonización, y como consecuencia del masivo flujo de las corrientes migratorias y de la violenta penetración del consumismo global en muchas zonas del planeta antes consideradas marginales, a la incorporación en el panorama artístico de las expresiones de países tradicionalmente excluidos del discurso artístico dominante, de eso que los anglosajones llaman el *mains-tream*. Desde finales de la década de los noventa se han multiplicado las exposiciones, los libros y las galerías que tratan con artistas chinos, indios, árabes, africanos o procedentes de los grupos mal llamados minoritarios o marginales cuya existencia era, unos años antes, totalmente ignorada por Occidente. Los grandes museos del mundo han empezado a adquirir su obra y un buen número de coleccionistas han hecho acopio de sus trabajos creando importantes colecciones privadas. Se trata de un fenómeno que todavía hoy resulta muy difícil de cartografiar en su justa medida dada la poca perspectiva con que contamos, pero que ha puesto de manifiesto la necesidad de replantearse algunos de los supuestos de la Historia del Arte y de redefinir también el concepto de identidad. El proceso por el que esta incorporación se ha producido y hoy se sigue produciendo es extraordinariamente complejo y no es un fenómeno ni repentino ni homogéneo.

Conviene recordar que la presencia del arte que a partir de ahora llamaremos «de los otros» ha sido una constante en la tradición occidental desde siempre, aunque la mirada hacia él ha cambiado notablemente a lo largo de la historia y muy especialmente en tiempos recientes, momento en que ha dejado de verse como un conjunto de productos exóticos o de lujo, valora-

dos por su extravagancia, para entrar a formar parte de las Bellas Artes gracias, en gran medida, a la admiración que despertaron en algunos artistas europeos a partir del último tercio del siglo XIX y al desarrollo del japonismo y del primitivismo.

En el proceso de ruptura de los enfoques etnocentristas del arte tuvo un papel fundamental el antropólogo Claude Lévi-Strauss, pero también es indispensable en la teoría discursiva sobre el primitivismo tener en cuenta las aportaciones de Michel Foucault que han dado lugar a todo un debate que entiende la asimilación de la cultura de los otros como una compleja red de intereses sociológicos, ideológicos y estéticos relacionados con el poder que, según muchos teóricos, no ha sido sino una forma de demostrar la autoridad y la superioridad respecto de lo que se denomina «primitivo». Siguiendo en gran medida las ideas de estos pensadores, desde finales del siglo XX, el término primitivismo empezó a tacharse de eurocéntrico, al entender que designa a pueblos y culturas atrasadas, de naturaleza bárbara y no civilizada, frente a la sociedad occidental, y uno de los pensadores europeos más influyentes en este ámbito en los últimos años ha sido el sociólogo francés Pierre-Félix Bourdieu, que trabajó ampliamente sobre el tema de la aculturación y el desarraigo, basándose fundamentalmente en el proceso de descolonización de Argelia y planteando la idea de que, aunque las clases se diferencien por la propiedad de los bienes, perpetúan su poder en el campo económico mediante el uso de la cultura. Bourdieu sostiene que las luchas de los artistas y teóricos del arte por el monopolio de la legitimidad artística son mucho menos inocentes de lo que parece, y que el arte en sí no existe, sino que existen distintos tipos de producciones aceptadas por los grupos hegemónicos que sirven para legitimar la posición de los poderosos y cuyo disfrute manifiesta siempre una situación privilegiada¹.

Se puede decir que en los últimos años el arte y la mirada sobre el arte de los otros están sometidas al continuo escrutinio de sociólogos, antropólogos y filósofos, ya no solo eurooccidentales sino provenientes de otros lugares del mundo, que lo analizan como instrumento político. Desde los años 60 nos encontramos también ante un panorama en el que los artistas se ven abocados a definir un nuevo concepto de contemporaneidad que incluya a los creadores procedentes de los ámbitos tradicionalmente exclu-

1 BOURDIEU, Pierre, *La distinción*, París, 1979, Éditions de Minuit, p. 60. El autor tiene gran cantidad de estudios sobre la descolonización de Argelia; el último, *Argelia. Imágenes del desarraigo* (2003) México, 2008, Camera Austria.

dos y, al mismo tiempo, desde Europa y Estados Unidos se intentan afrontar las contradicciones que se han planteado respecto al arte de vanguardia; entre ellas, y de manera muy significativa, la de ese deseo de hacer un arte universal que finalmente se había quedado en la configuración de un fenómeno estrictamente occidental. La manera en que este arte se formula es diversa y su proceso muy complejo, y no puede simplificarse aludiendo exclusivamente a los cambios políticos y a la globalización económica pues el escenario mundial no es unitario, sino convulso y cambiante, y su arte, más que un espejo, es un caleidoscopio que nos muestra una realidad múltiple donde tienen cabida miradas y sensibilidades muy diversas; un auténtico mosaico compuesto por muchas existencias que, además, están continuamente sometidas a turbulencias y a enormes contradicciones que no solo tienen que ver con aspectos sociológicos, sino que implican las experiencias individuales, subjetivas y apolíticas de muchos artistas que, como ha ocurrido en el arte occidental desde el siglo XIX, precisamente intentan escapar de los dictados de la realidad y de los discursos de cualquier signo.

Lo siguiente es un intento de analizar estos esfuerzos por definir esa otra modernidad, ese arte que pretende incluir a los otros, agrupando las distintas propuestas en cuatro líneas fundamentales: 1) la elevación del arte «primitivo» a la categoría de las Bellas Artes; 2) la supresión de las identidades específicas en función de un lenguaje supuestamente global o, lo que es lo mismo: el empeño de los artistas de otras regiones del mundo por hacerse occidentales para poder así ser contemporáneos; 3) la identidad modernizadora; y 4) el repliegue sobre el individuo y el arte sensorial.

EL ARTE PRIMITIVO MODERNO

La primera forma de reivindicar la existencia de un arte de los otros equiparable al occidental fue la de ascender el arte tradicional de estos pueblos a la misma categoría.

Desde finales del siglo XIX se habían empezado a publicar en Europa textos que elevaban las producciones plásticas de los otros al rango del arte occidental; en París, la revista *Le Japon Artistique*, editada por Samuel Bing entre 1888 y 1890 con la intención de vender las obras que tenía en su tienda, hizo también de vehículo difusor del conocimiento y despertó una auténtica admiración por el arte japonés en algunos de los artistas más representativos del momento; otro ejemplo muy significativo, en este caso



Portada
de la Revista
Le Japon Artistique,
1888-1890.

referido al arte africano, lo constituye la aportación de Carl Einstein, que fue decisiva por su innovador análisis formal de la escultura negra, que quiso equiparar al arte occidental². Ya hemos visto, sin embargo, cómo la utilización del arte extranjero para el desarrollo del japonismo o del primitivismo ha sido interpretada en ocasiones como otra forma de dominación o de reivindicación de la superioridad de Occidente frente al resto de las culturas; incluso hay autores que han hablado de que el desarrollo de la modernidad no habría sido posible de no ser por el «saqueo» llevado a cabo a cuenta de las culturas foráneas. Estos argumentos, discutibles y, sin duda, susceptibles de ser matizados, olvidan los muchos intentos entusias-

2 EINSTEIN, Carl, *Negerplastik* (1915), trad. *La escultura negra y otros escritos* (ed. De Liliane Meffre), Barcelona, 2002, Gustavo Gili.



Portada del libro
de Carl Einstein,
Negerplastik, 1915.

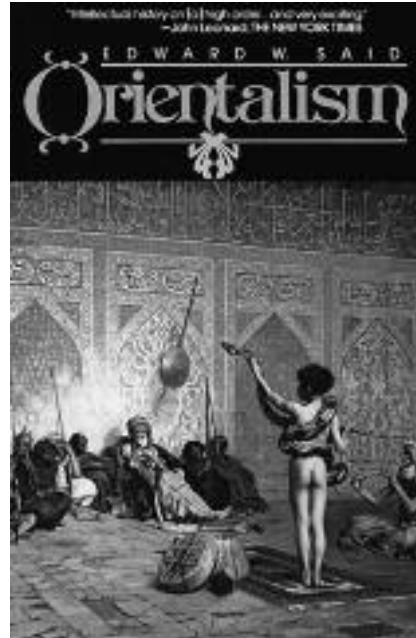
tas por parte de autores europeos de acercarse al arte de los otros, así como el enorme trabajo en aras de su conocimiento que se hizo en otros campos del saber. Pero, indudablemente, estos sinceros deseos de reivindicar la importancia de las culturas ajenas, eran algo minoritario, no compartido por la mayor parte de la población.

La visión de los otros desde Occidente sólo comenzó a cambiar de perspectiva al hilo de los procesos de descolonización. Éstos, que no causaron grandes desajustes en las metrópolis, sí lo hicieron en los territorios colonizados, que se vieron obligados a adaptarse a una nueva administración, a una nueva economía, a definir sus fronteras e incluso a definir su propia identidad cultural empeñándose en algunos casos en intentar demostrar su superioridad respecto a Occidente. Adelantándose a lo que luego sería el pensamiento postcolonial, Aimé Césaire, padre del movimiento antirracista *Négritude*, reivindicó en los años cincuenta la dignidad, la profundidad y la belleza de las culturas negras y juzgó de manera feroz al liberalismo y al racionalismo eurooccidental haciendo una crítica demoledora del huma-

nismo secular basándose en la afirmación de que éste se había constituido históricamente a partir de mecanismos brutales de exclusión y de jerarquización³. Césaire es el primero de una larga lista de pensadores originarios de las colonias que le dio la vuelta al argumento dominante de que la colonización había sido una lucha contra la ignorancia, para afirmar que en realidad había sido la causa de la humillación y de la aculturalización de los pueblos sometidos que, según él, poseían antes de la llegada de los colonos, culturas nativas ricas y armoniosas.

En los años setenta Edward Said publicó su obra *Orientalismo*⁴, un libro que se ha convertido ya en clásico, donde ponía de relieve la imagen idealizada y los falsos prejuicios occidentales respecto a los pueblos árabes y su cultura. Como consecuencia de este libro, que se convirtió rápidamente en una referencia obligada, y también como resultado de las muchas respuestas que han venido a criticar, matizar o ampliar sus propuestas, se desarrolló lo que se ha dado en llamar la teoría poscolonial, que se ocupa del debate sobre la construcción de la identidad de las sociedades que sufrieron el colonialismo. Desde un sector de la clase intelectual de Occidente, pero también ahora por primera vez desde las antiguas colonias y los territorios ajenos a Europa y Estados Unidos, comenzó a raíz de la descolonización, una nueva controversia sobre el arte y sobre la mirada desde la metrópoli hacia el arte de los otros.

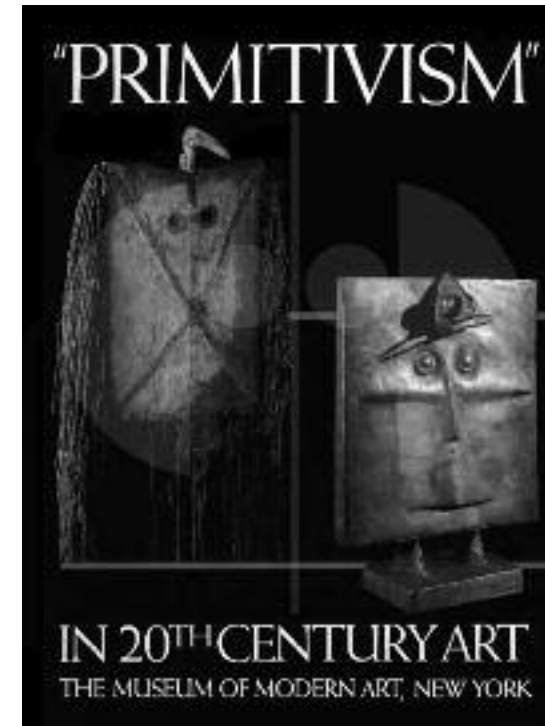
La Segunda Guerra Mundial aceleró los procesos de descolonización, que afectaron a territorios que quedaron «vaciados» de sus propias culturas, desestructurados y que se encontraron con serios problemas de desarrollo, viéndose anclados desde su nacimiento como naciones inde-



Edward Said,
portada de *Orientalism*, 1978.

3 CÉSAIRE, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo* (1950), Madrid, 2006, Akal.

4 SAID, Edward, *Orientalismo* (1978), Madrid, 2002, Debate.



William Rubin, portada del catálogo
de la exposición *Primitivism in 20th century Art*, 1984.

pendientes en el concepto del «Tercer Mundo». Uno de los primeros fenómenos en producirse allí fue la formulación de una dura crítica a la cultura occidental por lo que tenía de imposición, pero también por su apropiación de las culturas ajenas sin haber hecho uso del derecho de cita. La idea de que el arte contemporáneo occidental tiene una deuda impagada con las manifestaciones plásticas de otras culturas tradicionalmente excluidas del canon occidental ha hecho que algunos pensadores hablen incluso de que se ha producido una suerte de asalto a las mismas, con el consiguiente pillaje, para conformar

nuestra vanguardia; esta afirmación se puso de manifiesto en la polémica exposición y catálogo realizados en 1984 por William Rubin para el MOMA: *Primitivism and 20th Century Art*, una obra muy criticada por su excesivo formalismo y llena de argumentos discutibles, pero que dio nacimiento a un debate fundamental en el campo de las artes plásticas del siglo xx.

Pasados más de 25 años desde la exposición de Rubin, nadie cuestiona a estas alturas que la configuración del imaginario contemporáneo debe mucho al descubrimiento de lo que hemos dado en llamar arte otro o arte de los otros; algo que Césaire había planteado años antes al hablar de la modernidad como un fenómeno sustentado en el colonialismo y el racismo. Esta visión impregnó la producción artística de muchos pueblos liberados del yugo colonizador que, en lugar de «modernizarse» tomando ejemplo de Occidente, optaron por volver la mirada hacia sus manifestaciones ancestrales y por reivindicar para ellas el estatus de Bellas Artes y la

categoría de modernas. En este sentido se puede citar, por ejemplo, el caso de India, donde una serie de artistas, agrupados con el nombre de Escuela de Bengala, se atribuyó, en pleno movimiento de reivindicación independentista, la misión de recuperar la tradición artística autóctona largo tiempo olvidada. En torno a la figura emblemática de Rabindranath Tagore, que había obtenido el Nobel en 1913, e imbuidos por el espíritu del movimiento *Swadesi*, que promovía el boicot a los productos extranjeros, estos artistas se interesaron vivamente por el arte popular y tribal llegando a hacer convivir a artesanos y artistas en el germen de lo que luego serían algunos de los proyectos museísticos más interesantes de nuestro tiempo, entre los que destaca el *Bharat Bhavan* de Bhopal, con la importante labor realizada por el poeta y artista J. Swaminathan, y el *National Crafts Museum* de Delhi, que estuvo dirigido desde su fundación por Jyotindra Jain, uno de los mayores especialistas en arte popular de India. Con el redescubrimiento de la artesanía los intelectuales indios reinventaron, con un sentido totalmente nuevo, la utopía anti-industrial que Europa había vivido tras la exposición de 1851 del Palacio de Cristal y que Sir George Birdwood ya había anunciado cuando en 1880 decía: «En India todo está hecho a mano, y todo, hasta el juguete más humilde o la más barata vasija de barro es, por ello, más o menos, una obra de arte»⁵. Años más tarde, coincidiendo con la celebración del cincuentenario del descubrimiento de América, Jan Hoet, comisario de la IX Documenta de Kassel, diría hablando de África: «todo allí es arte».

Precisamente Jyotindra Jain fue el encargado de elegir las obras que representaron a India en la mítica exposición del Centro Pompidou de París de 1989 que se tituló *Magiciens de la terre* en la que el comisario, Jean Hubert Martin, se planteó realizar la primera exposición verdaderamente universal de arte e hizo el primer intento de una gran muestra donde se planteara la descentralización cultural y la definición de lo que ahora llamamos arte global⁶. Ello tuvo muchas dificultades y no pocas críticas, pero supuso, sin duda, el inicio de un fructífero debate en el ámbito de la Historia del Arte.

En *Magiciens de la terre* se expuso la obra de 50 reconocidos artistas occidentales junto a la de 50 artistas de zonas ajenas a los circuitos habituales y a creadores de contextos marginales, como unos monjes budistas de Nepal,

5 BIRDWOOD, George C. M., *The Arts of India. Vol II: The Handicrafts of India*, Nueva Delhi, 1997, Cosmo Publications, p. 131.

6 MARTIN, Jean-Hubert (ed.), *Magiciens de la terre*, París, 1989, Editions du Centre Pompidou.



Jean Hubert Martin, portada del catálogo de la exposición, *Magiciens de la Terre*, 1989.

unos aborígenes australianos o unos artesanos de México, de varios países africanos y de India. Esta exposición, que puso de manifiesto el debate entre los límites de la Historia del Arte y la Etnografía, pretendió también borrar la frontera entre el arte y la artesanía acabando con una de las «debilidades» características de esta última: el anonimato. Los artesanos invitados, que en muchos casos salían por primera vez de sus aldeas y cuya obra tenía una finalidad comunitaria o ritual, nunca comercial, fueron reconocidos como artistas y sus nombres impresos en las cartelas y en el catálogo de la exposición a la par que los de personajes tan afamados ya en aquel momento como Christian Boltanski, Louise Bourgeois, On Kawara, Nancy Spero o Nam June Paik. La idea era huir de la visión de las grandes muestras coloniales procedente de las Exposiciones Universales y establecer un diálogo entre el arte de las distintas culturas para, en palabras del comisario: «salir del ghetto del arte occidental contemporáneo en el que estamos



Ganga Devi,
Manasa (1980),
obra expuesta en *Magiciens
de la Terre*, 1989.



Ganga Devi,
aldeana de Jitwarpur,
Bihar, India,
artista representada en
Magiciens de la Terre, 1989.

obstinadamente estancados desde hace décadas». Pero el resultado final obtuvo críticas feroces de muchos autores que vieron en ella una imagen, una vez más, etnocéntrica y hegemónica que consideraba todavía a los otros como primitivos. El propio Martin tuvo que reconocer que se trataba de una exposición hecha desde la óptica occidental, de nuestra cultura, para la que no había pedido a los distintos países participantes su opinión, sino que había seleccionado las obras siguiendo como criterio exclusivo su propia intuición artística⁷. Con ello, el comisario lo que hizo fue algo que no gustó nada a los pensadores vinculados al ámbito de la antropología y de la sociología: estetizar objetos sacándolos de su contexto no occidental y «reducirlos» a un análisis formal o a una sensación retiniana, sin importarles su función mágica, ritual o social.

A pesar de las duras críticas que recibió Martin por su exposición, cabe preguntarse si realmente interpretar todas las manifestaciones plásticas desde el análisis formal no es realmente la única manera posible de darles el mismo estatus y de poder hablar realmente del arte de los otros en igualdad de condiciones con el nuestro. Esta afirmación, que yo comparto en gran parte, no convenció, ni mucho menos, a muchos espectadores, críticos y teóricos del arte, y las respuestas no se dejaron esperar.

VOLVERSE OCCIDENTALES PARA SER CONTEMPORÁNEOS

Una de las razones más inmediatas para criticar *Magiciens de la terre* es el hecho de que la mayoría de los artistas procedentes de los otros países que participaban en ella fuesen artesanos, dedicados a una producción de tipo popular, mientras que ninguno de los artistas invitados occidentales pertenecía a este ámbito de la creación, de manera que el espectador podría preguntarse por qué no había allí expuestos ejemplos de artesanía europea. Esto fue interpretado por muchos como que el comisario consideraba que lo único que se hacía en los países no eurooccidentales era arte popular, cuando realmente en esos otros países hay, de hecho, muchos artistas experimentales, que han adoptado los medios técnicos y expresivos del arte occidental; artistas que, en cierto modo, se han vuelto occidentales en su manera de trabajar. Para los críticos, éste es el arte realmente contemporá-

7 MARTIN, Jean-Hubert & BUCHLOH, Benjamin, H. D., «Entretien», en *Magiciens de la terre*, n.º 28 de *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, París, verano, 1989, Centre Georges Pompidou, pp. 5-14.



Dan Cameron,
portada del
catálogo de la
exposición,
Cocido y crudo, 1994.

neo de las otras regiones del mundo, una forma creativa que debe ser entendida en el contexto de la globalización por quienes sostienen que a estas alturas ya no tiene sentido hablar de arte europeo, arte árabe o arte asiático, y quienes afirman que el arte ha conseguido finalmente dejar de tener que adscribirse necesariamente a unas fronteras físicas o culturales. En esta línea de pensamiento y en respuesta a *Magiciens de la terre* se celebraron varias exposiciones significativas, entre las que destacan *The Other Story. Afro-Asian Artists in post-war Britain*, también en 1989, y comisariada por el artista y teórico anglo-pakistaní Rashedd Araeen en la galería Hayward Gallery, en Londres; la exposición se basaba en las palabras de Wole Soyinka (el primer africano en conseguir el Premio Nobel): «Soy los dos, africano y europeo. Pero además soy más que un europeo, ya que él jamás ha sido africano» y reivindicaba así para un grupo de artistas no eurooccidentales su condición de creadores no sólo contemporáneos, sino doblemente contemporáneos. También Susan Vogel comisarió una contraexposi-

ción en EE.UU. que contestaba a la de París y luego fue coordinadora de los países africanos en la Bienal de Venecia de 1993, donde hizo una selección de los artistas no por el carácter etnográfico de su trabajo, sino por los rasgos transculturales que éste presentaba. Pero quizá la exposición más interesante en este sentido fue *Cocido y crudo*, celebrada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en 1994 y comisariada por Dan Cameron, que había criticado *Magiciens de la terre* por haber seguido utilizando la dialéctica de lo propio y lo ajeno y planteaba una alternativa a esta dicotomía utilizando los famosos términos de Claude Lévi-Strauss de *lo crudo y lo cocido*, con los que el antropólogo asociaba el concepto de crudo a lo primitivo y el de cocido a lo civilizado. En la exposición de Madrid, reunió a artistas de 20 países con la intención de evidenciar la posibilidad de encontrar un lenguaje común para el que no existen fronteras políticas, geográficas o lingüísticas. Al discurso de esta muestra del MNCARS, que fue sin duda magnífica, como lo había sido también *Magiciens de la terre*, se le puede acusar, sin embargo, de ser un intento de homogeneizar el arte y de, al procurar traer a colación la presencia de los otros, haber traído finalmente, y una vez más, la de uno mismo y, por eso, fue también tachada por muchos de volver a ilustrar el discurso colonizador.

El problema de entender el arte actual de los otros desde una perspectiva exclusivamente occidental y contemporánea, ignorando su tradición artística propia, es que se cae en la falsedad de que sus obras no tienen una carga cultural específica y ajena a ésta; es negar ese aspecto misterioso y oscuro que durante décadas había convertido el arte de los otros en exótico y extravagante. Es cierto que han sido muchos los intentos por «des-exotizar» el arte ajeno, pero tampoco creo que sea conveniente situarse en el extremo totalmente opuesto y negar la extrañeza que lo otro ha producido siempre en el gusto occidental sirviendo para catalizar muchas de sus fantasías y sueños, pues esa extrañeza es también condición necesaria de todo arte. Creo que sería un error grave olvidar el asombro que causó ese arte en un pasado no tan lejano y pensar el arte actual de los otros en términos exclusivamente eurooccidentales y sin tener presente su propio bagaje cultural. La afirmación de que el lenguaje del arte es uno y global, bajo la apariencia de un nuevo universalismo humanista, encierra no pocos peligros. En primer lugar, el riesgo de la estandarización y de la anulación de las particularidades; algo que no es nuevo en la Historia del Arte y que con la excusa de disfrazarse de «multiculturalismo» puede encerrar también la amenaza de iniciar una nueva forma de imperialismo cultural, parecido al

que tuvo lugar en el momento de la creación de los grandes imperios coloniales, con el consiguiente desarraigo y los intentos por parte de la metrópoli de imponer una lengua, una cultura y unas costumbres ajenas a las de los territorios colonizados. Hay que señalar, sin embargo, que el motor de esta homogeneización actual no es tanto la creencia en la necesidad de extender los valores occidentales como la de adaptarse a las implacables directrices del mercado del arte y al evidente deseo por parte de algunos de sus creadores de agradar al negocio internacional, que ha dado lugar a un fulgurante, y quizá efímero, éxito de algunos artistas procedentes de África, Asia y el mundo árabe. En este sentido, son muy significativos en los últimos años el *boom* del arte de China, y luego el de India, dos grandes nuevas potencias económicas cuyo arte contemporáneo era supuestamente «inexistente» hasta finales de los 90 y que hoy ha ocupado algunos de los altares del mercado artístico.

En segundo lugar, otro peligro de esta actitud «occidentalizante» es, una vez más, que pueda tratarse de un intento por parte de Europa y Estados Unidos de barrer para casa y de hacer nuestro lo que no lo es, con la finalidad de apropiarnos de los recursos plásticos de otras culturas no consideradas como parte del discurso dominante de la Historia del Arte, y con el fin de utilizarlos para hablar de los propios logros del arte occidental como ya afirmaba William Rubin que se había hecho con las vanguardias. Si bien es cierto que casi nadie cuestiona ya la importancia que en la configuración del arte contemporáneo ha tenido el arte de los otros, ahora cabe preguntarse si el arte actual no sigue apropiándose de sus recursos de manera sutil al intentar borrar las huellas de un arte distinto al de Occidente.

LA MODERNIDAD IDENTIFICADORA

Una tercera forma de arte contemporáneo de los otros es aquella que asume las formas del arte tradicional adaptándolas al momento presente y a la realidad de cada una de las situaciones en que se realiza. Una producción artística, por tanto, que busca traer al momento presente las tradiciones ancestrales y los rasgos distintivos e identitarios de cada una de las múltiples culturas para hacer lo que Rashida Triki llama, aludiendo a una parte del arte árabe contemporáneo, una «modernidad identificadora»⁸. Con este término nos referimos, así, a aquel arte que hoy asume las formas convencionales y los rasgos específicos de su tradición, que en el

caso árabe son la pureza de formas, la geometría, la importancia de lo decorativo, la presencia de la caligrafía o la autonomía del color, por ejemplo, o que en el caso chino serían el empleo de tinta sobre papel, la gestualidad o la imbricación con la poesía, entre otros. Ser contemporáneo para uno de estos artistas es, por tanto, inscribirse estéticamente en las formas inéditas de su actualidad, que no es necesariamente la de los países occidentales, y establecer un diálogo entre sus orígenes y el arte contemporáneo occidental que reconoce, como diría Todorov, que las voces implicadas en el intercambio son diferentes y no que una de ellas constituya la norma, mientras que la otra sea «desviación, o retraso, o mala fe»⁹.

En los años ochenta del siglo XX triunfó el debate posmoderno sobre la necesidad de universalizar principios que no fueran los derivados del pensamiento colonial occidental; en Estados Unidos y Europa se hablaba continuamente de internacionalismo y muchos artistas reflexionaban sobre la identidad y la diferencia, proponiendo nuevas cartografías del planeta. Es muy significativo, en este sentido, que la conocida revista *Artforum* añadiese la palabra *International* a su título. Muchos de los críticos de *Lo crudo y lo cocido* que tacharon a esta exposición de tener nuevamente un discurso colonizador han vuelto su mirada hacia esta tercera vía que intenta vertebrar la cultura de la diferencia no occidental y que hoy tiene sus más importantes exponentes en las bienales periféricas: Sidney, La Habana, Estambul, Johannesburgo, Kwangju, Dakar, Taipei o Santa Fe, donde se ofrece una alternativa a las grandes ferias de arte clásicas: Kassel y Venecia. Dos de los pensadores más emblemáticos en esta línea de trabajo son Homi K. Bhaba, que plantea la necesidad de diluir las fronteras en experiencias intersubjetivas y colectivas, y Nestor García Canclini que habla de los géneros híbridos y de la intersección entre lo culto y lo popular, lo visual y lo literario.

En los intentos por construir una modernidad identificadora se puede hablar de la experiencia latinoamericana como pionera ya desde que Osvaldo de Andrade, en 1928, en su *Manifiesto Antropófago*, planteara la necesidad de devorar todas las influencias externas y transformarlas en algo nuevo. De hecho, el caso de América latina supone en realidad un mundo a medio camino entre Oriente y Occidente que, sin llegar a pertene-

8 TRIKI, Rashida, «Modernité et contemporanéité des arts plastiques arabes», en *Actas del 1º Foro sobre Inmigración y Cultura Árabe*, Madrid, 2009, Universidad Rey Juan Carlos.

9 TODOROV, Tzvetan, *El miedo a los bárbaros*, Madrid, 2008, Galaxia Gutenberg, p.281.

cer a ninguno de los dos, conforma la frontera de ambos. Pero los ejemplos de rebeldía contra la cultura impuesta desde la metrópoli se multiplicaron en muchos otros territorios colonizados o marginales; un caso muy significativo al que ya he hecho referencia es el de India, donde no solo el arte popular, sino también los descubrimientos arqueológicos y el estudio de la propia cultura constituyeron un auténtico catalizador para el movimiento intelectual independentista, que tuvo como misión concienciar a la población de la existencia de su pasado común y de la realidad de una cultura con entidad propia capaz de encontrar por sí misma el camino hacia la contemporaneidad. El caso de China es también muy significativo, pues la caída del sistema imperial y el deseo de hacer un arte nuevo para una nueva nación llevó a muchos artistas no a dejarse llevar por el arte occidental y a impregnarse de las nuevas tendencias que llegaban del extranjero, sino a centrar su trabajo, una vez más, en la más pura tradición china, como síntoma no ya de respeto y acato por un pasado evanescente, sino como forma de reivindicar una identidad maltratada y vapuleada por los abandonados de la modernidad.

Muchas voces de países no occidentales, como la de la escritora india Yashodara Dalmia, han criticado fuertemente los discursos occidentales sobre la globalización y la consecuente homogeneización del arte tachándolo de discurso colonizador; el multiculturalismo que se anuncia es tan blanco y eurooccidental como el discurso anterior –dice esta autora– y es necesario comprender que el arte contemporáneo de cualquiera de estas regiones del mundo no es el resultado de la negación de su identidad, sino todo lo contrario¹⁰. Hablando del arte actual de India, otra importante autora, Geeta Kapoor incluso añade que éste no debe entenderse como una forma de arte global y uniformado sino, muy por el contrario, como un campo de batalla para la diferencia cultural¹¹.

Esta tendencia del arte no occidental a adoptar una contemporaneidad que retoma la propia identidad encierra, sin embargo, también el peligro de volver a caer en el exotismo y en la valoración del arte no eurooccidental por lo que tiene de extravagante, de exótico y de inusual, algo que es, por otra parte, también una demanda acuciante del mercado, como lo ha sido en muchas otras épocas de la historia desde la Antigüedad.

10 DALMIA, Yashodara, «The paradigms for post-modern art in India», en AA.VV., *Contemporary Indian Art. Other Realities*, Bombay, 2002, Marg, pp. 75-85.

11 KAPOOR, Geeta, «Dismantling the Norm», en AA.VV., *Traditions/Tensions*, Nueva York, 1996, Asia Society.

A este exotismo tradicional se suma además en la época actual lo que algunos autores han llamado el «neo-orientalismo»: ese afán por convertir el tradicional gusto por lo extravagante en una visión excesivamente simplificadora de algunos temas políticos, como son la violencia terrorista o de género. Un ejemplo muy evidente de ello es la identificación del arte árabe contemporáneo con una crítica al islamismo radical, como si los artistas procedentes de las regiones del mundo influenciadas por la cultura árabe no pudieran tratar de otros temas que no fueran el terrorismo o el velo de las mujeres; así mismo, los artistas chinos que han triunfado de manera más sonada en Occidente son los que han hecho con su trabajo una crítica al sistema comunista y a la falta de libertad de expresión, y algunos de los artistas indios más conocidos aquí son aquellos que tratan el tema de las castas o de la situación de la mujer en India. Esta tendencia del arte encierra el peligro de identificar a las culturas de los otros con los dramas políticos que atenazan a nuestra sociedad, lo que, desde mi punto de vista, es otra forma de establecer una vez más la superioridad de Occidente respecto al resto, pero también una forma de xenofobia y de desprecio por el arte de los otros. Además, asistimos al fenómeno frecuente de que muchos de los artistas que han intentado convertirse en la voz de los que no la tenían y que han hecho un arte político con la intención de hacer crítica de la situación postcolonial, de los gobiernos corruptos, de la violencia o del machismo, han acabado por convertirse en la voz de quienes ejercen el poder de la forma más autoritaria. Un caso muy significativo es el de China, donde muchos de los artistas más representativos de los últimos tiempos, que habían comenzado por hacer de su arte un ejercicio de lucha contra el régimen comunista, han acabado convirtiéndose en los mejores reclamos y escaparates de éste ante el mundo occidental. Algo parecido ha ocurrido en otras zonas del mundo, donde el arte de esta modernidad identificadora ha servido de enseña a algunos de los movimientos nacionalistas más abyectos.

EL REPLIEGUE SOBRE EL INDIVIDUO Y EL ARTE SENSORIAL

Desde mi punto de vista, entre los debates más interesantes del arte actual está el de los creadores que, tomando la tercera opción, consideran que la verdadera mundialización está en el mestizaje y no en la supresión de las diferencias, pero que son capaces de huir de los lugares comunes de lo local, especialmente cuando lo que se hace es reproducir tópicos muy

extendidos sobre los otros (la crueldad y la violencia, la falta de democracia o la discriminación sexual, fundamentalmente) enfrentándose, además, a las presiones homogeneizantes del mercado que son uno de los escollos más difíciles de superar. El reto de estos artistas es seguir siendo de donde son sin tener por eso necesariamente que responder a las imágenes estereotipadas que se esperan de ellos y sin tener que hacer ningún tipo de discurso patriótico o político que, como acabo de señalar, a veces acaba por convertirse en la misma cosa. Paul Klee decía que la modernidad es un alejamiento de la individualidad, y esta cuarta vía de creación a la que me refiero sería justamente lo contrario, un repliegue sobre la identidad como experiencia individual. Una identidad que no es una forma de filiación geográfica, étnica, lingüística o cultural, pues ésta ha dejado de tener validez en un mundo donde los orígenes ya no arraigan necesariamente en un territorio físico concreto y donde las fronteras se diluyen, a pesar de la imparable construcción de muros físicos e ideológicos que pretenden evitarlo. Muchos artistas insertos en este nuevo panorama recurrirán a la búsqueda de lo que, en palabras del poeta Rainer Maria Rilke, es la única patria verdadera: la infancia; un lugar donde la identidad se asienta firmemente y cuya cartografía puede ser continuamente evocada, reinventada e imaginada, al margen de las realidades sociopolíticas.

Algunos de los creadores más interesantes del panorama actual en países no eurooccidentales hacen una obra que recupera la idea de que la creación artística responde a un instinto muy primario, algo que tiene su origen antes del razonamiento y del lenguaje, en el universo de las sensaciones, los olores y las texturas de la infancia. Estos artistas entienden su obra como recreación de ese mundo que el niño sueña en la soledad de su habitación cuando experimenta lo que le rodea. Ángel González habla de ello en el precioso texto que dedica al pintor Carlos Alcolea, y resalta la importancia de las sombras, las manchas de la pared, las rendijas de luz que el niño ve o imagina, muchas veces cuando está enfermo y tiene que pasar horas en la cama: «todos hemos sido niños enfermos, y seguramente por haber estado sumergidos entre las infinitas dobleces de sábana, mantas y colchas, podemos luego, de adultos, explorar estremecidos el intrincado sistema de dobleces en que la pintura consiste»¹². Artistas cuya obra se puede entender también como un recorrido similar al que nos propone

12 GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, «Hacer equilibrios para caerse», en *Carlos Alcolea*, Madrid, 1998, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 21.

Proust en *En busca del tiempo perdido* tras recobrar, gracias al aroma de una magdalena mojada en té, los recuerdos de su niñez.

En esta cuarta alternativa del arte contemporáneo de los otros situaríamos, pues, a aquellos artistas que encuentran, como la Alicia de Lewis Carroll, puertas y agujeros para escapar del tedio de esa habitación infantil, pero también de la angustia y el dolor del mundo de los adultos, del mundo de los discursos y las ideas donde todo simboliza o significa algo, del mundo donde uno tiene que definirse, alinearse, comprometerse. Es sorprendente la cantidad de artistas que en su obra evocan esos agujeros en los que se ocultaban o por los que escapaban en la infancia, de forma real o imaginaria. Oteiza explicó de la siguiente manera cómo sus esculturas, sus «espacios desocupados», tenían su origen en una experiencia infantil: «en la playa de Orio buscaba los grandes cráteres que dejaban los carros que se llevaban la arena. Mi felicidad era ocultarme en el fondo de ellos, me sentía aislado, protegido y miraba a cielo (...) mi descanso, mi seguridad, era mirar por el agujero y localizar un pequeño mundo para mí»¹³. El arte queda convertido entonces en ese territorio del País de las Maravillas que encontró Alicia al atravesar los muros de la pared de su cuarto o que descubren los niños en sus habitaciones de infancia.

Entre los artistas que se inscriben en esta alternativa, o que han participado de ella en algún momento de su vida, hay, lógicamente, muchos exiliados voluntarios o forzosos, y muchos que han dejado de vivir en su lugar de origen o de participar de su comunidad, sin llegar a ser plenamente, sin embargo, miembros de otra. Entre algunos de estos artistas procedentes de todos los rincones del mundo vemos cómo una de las características fundamentales es precisamente la utilización de rasgos específicos de lo más primitivo de sus culturas para realizar obras de un lenguaje totalmente actual, pero evitando ese posicionamiento político que ha caracterizado a muchos otros. Un caso muy significativo es el del artista angloindio Anish Kapoor que, inspirándose en la más pura tradición india, se ha convertido en uno de los artistas más reconocidos internacionalmente y en un hito del arte contemporáneo occidental.

Kapoor nos empuja a asomarnos a través de algunas de sus obras al vacío, a atisbar el enorme abismo que subyace más allá de la rígida superficie de la tierra. Algunos de sus trabajos son umbrales que, como el espejo

13 PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, 1979, La gran enciclopedia vasca, p. 265.

de Alicia o como la puerta en el muro de H. G. Wells, nos permiten asomarnos y trasladarnos al otro lado; ese efecto era muy patente en las obras arquitectónicas *Building for Void* y *Descent into Limbo*, dos estructuras de 1992, una fecha en la que, como hemos visto, se conmemoraba el cincuentenario del descubrimiento de América y en la que muchos artistas se afanaban por comentar con su trabajo los sinsabores del colonialismo; por el contrario, Kapoor crea unas obras que nos permiten viajar a un lugar otro, una especie de máquinas del tiempo o de agujeros negros que absorben nuestra materia para transportarla a un lugar extraño e inmaterial, como ocurre también en las muchas instalaciones en las que el artista ofrece a los visitantes orificios en el suelo, cráteres que producen la impresión de estar girando sobre sí mismos en pleno acto de engullir el espacio circundante y a los espectadores que se aproximan.

Tras su educación en Gran Bretaña, Kapoor regresó por primera vez en 1979 a India, su país natal, que había abandonado a la edad de diecisiete años. Este viaje tuvo algo de iniciático y en él se produjo un fructífero reencuentro con los materiales de su niñez, especialmente con los brillantes pigmentos de colores primarios que se apilan en los mercados de India y que se constituirían en la base de sus trabajos en los años posteriores; pero quizá también, entre otros muchos materiales, descubrió la grasa con la que ha trabajado en algunas obras recientes, como *My Red Homeland (Mi patria roja)*, un título enormemente significativo para el tema que nos ocupa, donde la materia compacta pero viscosa que la forma puede recordar al *ghee*, la mantequilla clarificada que constituye la base de la gastronomía india y que también hace pensar en el origen mítico del mundo: esa masa primigenia que debió dar como resultado la *Batida del mar de leche*.

Otra artista que cambió en algún sentido su producción al regresar a su tierra de origen fue Mona Hatoum, palestina nacida en 1952 en Líbano, donde sus padres eran refugiados. Ella vive también en Londres desde que fue allí a estudiar y tuvo que quedarse a causa de la guerra. En 1996, a raíz de un viaje que realizó a Jerusalén, ciudad que ella no conocía y que sus padres habían abandonado en 1948, Mona Hatoum empezó a incorporar a su trabajo recursos provenientes de su cultura materna y de sus orígenes palestinos; *Present Tense* es una gran superficie rectangular hecha con jabones de aceite de oliva hechos a mano, donde la artista trazó, incrustando cuentas de cristal, las líneas que delimitan las fronteras entre Israel y los territorios palestinos determinados por el Acuerdo de Oslo. Se trataba de una obra con un sentido claramente político, pero en la que la dureza del tema era suplantada por la evocación de la niñez, y



Anish Kapoor, *Building for Void* (1992)
Expo de Sevilla.

donde el aroma de los jabones y su textura irregular y tosca apelaba a la intimidad del mundo doméstico y de la infancia; la ambigüedad de su sentido está presente ya en el juego de palabras con que la artista titula esta obra que es, a un mismo tiempo «Presente tenso» y «Tiempo presente». Tanto Anish Kapoor como Mona Hatoum habían trabajado durante años en esa línea que hemos llamado «hacerse occidental para ser contemporáneo», pero tras sus viajes de reencuentro con la infancia se enfrentaron a las contradicciones

que plantea la colisión de la tradición antigua con el futuro posmoderno, la intimidad del mundo de la infancia con la arrogancia de la imposición de lo nuevo, lo colonizado y lo colonizador, lo sagrado y lo secular y, en definitiva, el Este y el Oeste, y el Sur y el Norte. Una parte importante de su obra puede entenderse como el deseo de solventar la contradicción, de salvar el abismo que se abre entre los dos mundos.

También la artista india Sheela Gowda apela a ese mundo previo al lenguaje con sus obras en las que emplea materiales tradicionales indios; en sus instalaciones hechas con boñiga de vaca, como *Gallant Hearts*, de 1996, experimenta con un material paradójico que es el excremento, es decir, la inmundicia, pero que en India es también, al mismo tiempo, un material cálido, que constituye la fuente principal de energía y que es considerado como sagrado; se trata de una sustancia que evoca el mundo femenino y el entorno doméstico, pues son las mujeres quienes recogen cada día los excrementos de las vacas y hacen de ellas unas tortas que

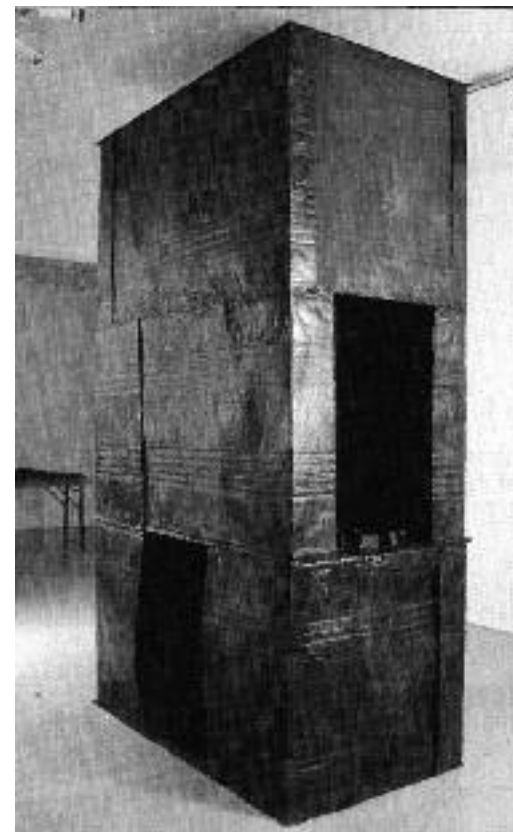
ponen a secar al sol para luego utilizarlas como combustible. Estas bostas llevan además impresas las huellas de las manos de las mujeres, lo que las convierte también en evocaciones del arte primero, de aquellos primeros vestigios de la creación humana que constituyeron las improntas de las manos estampadas en los muros de las cavernas paleolíticas, de las primeras huellas del hombre sobre el material para convertirlo en arte. A esta artista le interesa el aspecto de calidez y confort de la niñez, pero también la idea del arte como



Mona Hatoum, *Present Tense* (1996).

puerta hacia otro lugar imaginado, algo que se pone de manifiesto en su obra *A Blanket and the Sky*, de 2004: una caja de casi tres metros de altura hecha con chapa de bidones viejos, lo que le da un aspecto industrial que contrasta con lo que uno ve al asomarse a su interior a través de la ventana horadada en ella y mirar hacia arriba en un gesto que sólo se le ocurriría hacer a un niño y no al espectador convencional de una exposición; al mirar en el interior de la escultura y girar la cabeza hacia arriba, uno puede contemplar un negro cielo estrellado, como si el interior de ese objeto con el aspecto de ser el resultado de un desguace o un desecho de la sociedad industrial pudiese contener en su interior el universo y la bóveda celeste.

Otros artistas procedentes de los nuevos ámbitos artísticos han planteado con su trabajo la formulación de nuevas utopías, la creación de universos nuevos, donde la distancia entre los dos mundos queda definitivamente solventada; el artista chino Gu Wenta, por ejemplo, inició en 1999 su proyecto *United Nations: Babel of the Millenium*, una serie de espacios construi-



Sheela Gowda, *A Blanket and the Sky* (2004).

dos íntegramente con unas finas cortinas hechas con cabello humano trenzado procedente de personas de todos los continentes. Aquí el pelo sirve para crear un «anti-muro», una pared liviana y translúcida que no impide el paso y que evoca ese mundo sin fronteras construido por todos, que también es, al mismo tiempo, una apelación al mundo de la infancia y a la tradición familiar, pues el pelo en China es un bien muy preciado, cuyo cuidado constituye una de las tareas domésticas diarias y es, además, un símbolo de los antepasados, algo que se cuida y se conserva de generación en generación. Las cortinas creadas por Gu Wenta están así mismo decoradas con los hipotéticos pic-

togramas y signos de un «antilenguaje» compuesto por escrituras de distintos idiomas, pero sin significado, con las que el artista pretende subvertir la idea de la lengua como transmisora de civilización para convertirla sólo en estructura expresiva. Igual que él, otros artistas chinos han trabajado con el lenguaje y la caligrafía china para liberarlos de su carga conceptual y convertirlos en recursos puramente visuales; este hecho es comprensible si tenemos en cuenta dos circunstancias: por un lado, la dificultad de comunicación a la que los chinos se enfrentan cuando se trasladan a vivir a Occidente y, por otro lado, la importancia que la escritura tiene en China como transmisora de la cultura. Se trata, en efecto, de un conocimiento que lleva aparejado el dominio de todas las artes: el uso del pincel, la habilidad para diluir la tinta y darle la consistencia necesaria, el correcto uso de un papel cuya textura y olor, con el de la tinta, impregnan la infancia de todos los niños chinos que se educan aprendiendo a ver en



Gu Wenda, *United Nations: The Babel Of The Millennium* (1999).

esa maraña de trazos las imágenes que conforman su existencia y que les permiten pensarla, allí donde la escritura representa la cultura en sí misma, pues en ella se encierra todo el peso de la tradición. En cierta manera, artistas como Gu Wenda, Wu Shanzhuan o Xu Bing, que en 1986 empezó a trabajar en su monumental obra *The Book from the Sky*, plantean con sus lenguajes inventados una respuesta al problema de la incomunicación y también una alternativa al arte conceptual, proponiendo la irrealidad del mundo y la imposibilidad de conocerlo a través del lenguaje, una vuelta a la fase preverbal que también es una vuelta a esa infancia en la que el universo se hace comprensible no a través de la cultura o del conocimiento, sino de la experiencia vital, de los garabatos sin sentido y de la espontaneidad lúdica.

También se puede enmarcar en este grupo al artista brasileño Ernesto Neto que, con sus esculturas hechas con tejido de licra translúcido y llenas de especias y pigmentos procedentes del Amazonas, crea unas estructuras-espacios de apariencia orgánica, moldeables, que cuelgan, como larvas o úteros, de una suerte de cordones umbilicales vibrantes y que al mismo tiempo evocan selvas donde el artista procura para el espectador una experiencia física de la que participan tanto la vista como el tacto y el



Gu Wenda, *United Nations: The Babel Of The Millennium* (1999).

olfato; una experiencia que se retrotrae a ese mundo sensitivo de los lugares vividos en la infancia y que, en palabras del propio artista, lo que persigue es procurar el bienestar del espectador. Una obra que se recorre, se pasea, que nos muestra ya ese mundo al otro lado del espejo de Alicia, o del agujero al que Kapoor nos animaba a asomarnos; una realidad distinta donde el arte vuelve a ser un mundo inventado, y no un testimonio de lo que pasa en este que nos toca vivir pues, como dice Oscar Wilde: «El arte es un velo más que un espejo. Tiene flores que ningún bosque conoce, pájaros que no posee ninguna arboleda. Hace y deshace muchos mundos (...)»¹⁴ y su verdadero objetivo es contar cosas bellas y falsas que nada tienen que ver con la sórdida realidad que lo rodea y que no tienen lugar aquí sino allí, en el mundo de la imaginación.

14 WILDE, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Madrid, 2004, Siruela, p. 49.

TRANSCULTURALIDAD E IDENTIDAD ENTRE CHINA Y EUROPA: EL PROCESO DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN EL ARTE Y EN LA CULTURA

MAITE GONZÁLEZ LINAJE

INTRODUCCIÓN

Los procesos sociales de asimilación de elementos culturales ajenos a su contexto original, son consuetudinarios en el ser humano desde el mismo momento en que éste trasciende las fronteras de su población y penetra en el radio social de otra localidad o grupo. Este fenómeno debe estar apoyado por vías de comunicación que garanticen el libre flujo de personas entre diversos espacios, de este modo es posible el paso de mercancías e ideas. Por lo general, y salvo en procesos impositivos bélicos, la adquisición de entramados culturales, afines o no a nuestro entorno natural, está vinculada a la utilidad de los mismos, de modo que la absorción de un nuevo concepto estético, de una costumbre, vendrá determinada por el interés que genere. Cuando la vigencia de este nuevo bien se asienta en el sustrato cultural del grupo se convierte en una adenda patrimonial, pero puede ser transformado en el proceso y dar lugar a una entidad híbrida, que ha ganado en su camino las peculiaridades y añadidos propios de la cultura receptora. En cualquier caso, esta transmigración de bienes culturales funciona como agente transformador de las identidades grupales.

En el pasado, en las grandes culturas mundiales la energía evolutiva de estos periplos culturales fue refrenada a menudo, siendo canalizada a espacios determinados por sus nuevos consumidores y sin que hubiera una verdadera o completa asimilación de las claves estéticas, culturales y filosóficas que latían detrás de ese bien cultural adoptado, proveniente del Otro, razón por la que a veces el impacto identitario se ciñó a aspectos más

superficiales, o convivió con la aceptación de ciertos aspectos significativos y la aceptación parcial de otros. Éste es el caso del arte y de la cultura del lejano Oriente que llegó a Europa –y de ahí a las colonias de ultramar extendidas por el planeta– en los siglos XVII y XVIII gracias a rutas terrestres y marítimas afianzadas. Estamos frente a un encuentro que ha sido largamente estudiado¹, aunque ha dejado lagunas importantes, como el ostracismo del taoísmo y lo que supuso en la interpretación de la cultura china, tema que abordaré en este texto.

La mercancía llegada de China, Japón, Filipinas y de otros países incluidos en el mismo radio geográfico fue tomada en Occidente como muestra de la habilidad y del ingenio de sus pobladores, pero esto no supuso un conocimiento pleno y cabal de las motivaciones de sus artistas y artesanos aun cuando se editaron numerosos textos sobre Asia. Para que esto se dé, hay que profundizar en las raíces de su pueblo, en sus sistemas filosóficos y religiosos, e integrarse en su sociedad, para tener por fin una visión medianamente objetiva sobre qué genera una producción artística tan rica y multidisciplinar, deshilando así un entramado cultural novedoso para los receptores occidentales.

¿Qué factores impidieron que se penetrara en verdad en la cultura del Reino del Centro a pesar de los esfuerzos de brillantes mentes europeas para dar a conocer al gigante asiático? Si hubo comunicación terrestre y marítima, comercio rico y múltiple indirecto con China y directo con Filipinas de toda clase de objetos, presencia europea en la corte pekinesa, impresiones de numerosísimos textos referentes a China en lenguas occidentales, interés intelectual de grandes figuras ilustradas en este gran país, ¿qué causó esta digestión incompleta del arte y la cultura del Otro?²

1 Más información sobre las relaciones entre China y Europa en *Chine et Europe. Évolution et particularités des rapports est-ouest du XVIe au XXe siècle*, Colloque international de sinologie 4th., 1983, Chantilly, France. Taipei, 1991, Institut Ricci & The Institute for Chinese-Western Cultural History; MUNGELLO, David E., *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*, Boston, 1999, Rowman & Littlefield Pub., Inc.; LEE, Thomas H. C. (ed.), *China and Europe. Images and influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*, Hong Kong, 1991, The Chinese University of Hong Kong; REICHWEIN, Adolf, *China and Europe. Intellectual and artistic Contacts in the Eighteenth Century* (1ª ed., Londres, 1925, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD y Nueva York, 1925, Alfred A. Knopf), Londres, 1968, Routledge and Kegan Paul y Taiwan, 1967, Ch'eng-Wen Publishing Company.

2 Se puede acudir a algunos títulos acerca del arte de Oriente y Occidente para completar el panorama: SULLIVAN, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Los Ángeles, California, 1989, University of California Press; *The Westward Influence of the Chinese Arts. From the 14th to the 18th Century*, A Colloquy held 26 to 29 June 1972, *Colloquies on Art & Archaeology in Asia N.º 3*, University of London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental and African Studies, ed. William Watson, 2.ª ed., 1976 (1.ª ed. 1973). Hay otros textos más antiguos igualmente buenos.

Una parte importante de la responsabilidad recae a hombros de los jesuitas instalados en la corte imperial china, deseosos de encomiar las bondades del régimen chino y mantener su supuesta influencia en Asia y su trabajo de evangelización. Ellos, por encima de cualquier otro occidental, fueron los protagonistas de este apasionante periodo de enriquecimiento cultural, los productores mayoritarios de publicaciones y comentarios sobre China, los selectos consentidos del emperador, sus útiles súbditos, preparados exquisitamente para asimilarse al pueblo chino mediante su conocida política de acomodamiento³ y publicitar a China frente a una Europa sedienta de cambios y de novedades⁴. Si los jesuitas hubieran hecho el mismo esfuerzo de defensa que realizaron con Confucio en la famosa Controversia de los ritos⁵, por el budismo y el taoísmo, o por las llamadas Tres Perfecciones chinas (caligrafía, poesía y pintura de paisaje)⁶ y la estética predominantemente taoísta que las sustenta, su juicio se hubiera acercado mucho más a la realidad del alma china, y esas «perfecciones» hubieran sido vistas con otra mirada, quizá confusa, quizá ponderada. Estas grandes muestras de la sensibilidad china que son enaltecidas allí por encima de cualquier otra manifestación artística, habrían tenido otro lugar en las conciencias europeas y deberían haberse sobrepuesto a las deliciosas porcelanas, al brillo de las sedas, y al oropel general de las piezas hechas *ex profeso* para consumo «bárbaro»; por el contrario, fueron objeto de pocas observaciones y muy a menudo de crítica negativa y desprecio manifiesto⁷.

3 La idea de adaptarse a las costumbres locales para obtener mejores resultados evangélicos fue sugerida por Alessandro Valignano (Fan Lian, 1539-1606) hacia 1578, quien aconseja comenzar por el aprendizaje del chino: encomienda estrictamente necesaria para comunicarse con los nativos asiáticos. Matteo Ricci (Li Madou, 1552-1610) es el primer jesuita en personificar el nuevo ideal jesuita y el éxito de su postura, acompañado de Michele Ruggieri (1543-1607).

4 Para saber más sobre la visión que tiene Europa de China en los siglos XVI al XVIII: CHING, Julia & OXToby, Willard (eds.), *Discovering China. European Interpretations in the Enlightenment*, Nueva York, 1992a, University of Rochester Press; CLARKE, John James, *Oriental enlightenment: the encounter between Asian and Western thought*, Londres, 1997, Routledge; ÉTIEMBLE, L'Europe *Chinoise*, 2 vols., París, 1988, Gallimard; SPENCE, Jonathan D., *El gran continente del Kan. China bajo la mirada de occidente*, Madrid, 1999 (1ª ed.), Aguilar.

5 Se puede leer sobre la Controversia de los ritos, que inicia hacia 1687 y dura casi un siglo, en CUMMINS, J. S., *A Question of Rites. Friar Domingo Navarrete and the Jesuits in China*, Aldershot, 1993, Scolar Press; DUNNE, George H., *Generation of Giants. The story of the Jesuits in China in the last Decades of the Ming Dynasty*, Notre Dame, Indiana, 1962, University of Notre Dame, pp. 282 en adelante.

6 Sobre este tema, véase SULLIVAN, Michael, *The Three Perfections. Chinese Painting, Poetry and Calligraphy* (1ª ed., 1974), Nueva York, 1999, George Braziller.

7 Entre los nutridos comentarios que hay relaciono uno de los primeros, que aparece en el libro *Viaje de la China* (ed. De Beatriz Moncó, Madrid, 1991, Alianza Universidad, Alianza editorial nº 672, Ciencias sociales), en la p. 329 donde se comenta que «El padre jesuita Adriano de las Cortes, cautivo en China en 1625, quien comenta sobre los pintores chinos: «Los pintores chinos en

Una lectura de los textos de estética de la antigüedad china, o una conversación animosa y respetuosa con letrados, artistas y eruditos chinos, habría puesto a los occidentales sobre la pista correcta. O tal vez se dio pero no tuvo mayor trascendencia para los europeos implicados, ni había interés en que esto sucediera; se quedan las conjeturas. En verdad el fasto de la corte francesa, el esplendor rococó y su exceso decorativo tan cercano al *horror vacui* encajaban mejor con las elaboradas piezas de porcelana llenas de intrincados motivos decorativos propios de las cortes Ming y Qing, que la sobria producción simbólica de la tinta china, representada con toda maestría en una pintura de paisaje bellamente caligrafiada, donde espacio vacío y brumas son tan trascendentales como las montañas y los ríos, en representaciones paisajísticas desprovistas de sombras y de perspectiva por razones filosóficas. Esto nunca se supo en aquella brillante Europa, pues budismo y taoísmo fueron objeto de acendradas críticas, que han sido muy bien recogidas por Claire Timmermans en la relación de textos de los jesuitas sobre estas tradiciones filosófico-religiosas de China⁸.

Finalmente, la asimilación de la *Chinoiserie*, de ese marcado gusto por lo oriental, se dará en la «estética de lo cotidiano»: porcelanas decorativas y de uso, sedas y tejidos para vestir, papel para paredes, abanicos, lacas, muebles; en suma, ornamento lujoso y operatividad cotidiana.

Al parecer, varias obras literarias, poéticas y filosóficas de la China confuciana que respondían a las expectativas católicas de los misioneros europeos fueron traducidas o coleccionadas en la Europa ilustrada. Se añaden los libros escritos en chino, presentes en las bibliotecas de la época en Francia, Holanda, Bélgica, etc., muestras de la curiosidad occidental, aunque no fueron considerados acervos valiosos que explicitaban el sentir del pueblo chino; por ello, no hay textos de estética, de arte del paisaje, o siquiera del famosísimo canon artístico chino basado en los *Liu fa*⁹. Por ejemplo, en la

la misma China son importantísimos en su arte, todo lo pintan sin sombras, pero venidos a la ciudad de Manila, en breve aprenden de los pintores europeos y se perfeccionan». Recomiendo leer todas las críticas negativas encontradas en este sentido en mi tesis doctoral: *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo. Paralelismos plásticos y estéticos*, Madrid, 2005, Universidad Complutense, pp. 89-102.

8 La obra es: TIMMERMANS, Claire, *Entre Chine et Europe: Taoïsme et bouddhisme Chinois dans les publications jésuites de l'époque moderne, XVIe-XVIIIe siècles*, Villeneuve d'Ascq, 2000, Presses Universitaires du Septentrion.

9 *Liu fa*, traducido como los «Seis Principios», son un conjunto de reglas básicas para el ejercicio del arte –sobre todo de la pintura de paisaje–, de las que se tiene constancia escrita desde la dinastía Qi del sur (479-502), en la obra de Xie He, y que están empapadas de conceptos taoístas que aluden a la transmisión del Qi o energía vital en el arte, entre otras ideas. A partir de entonces fueron revisados, versionados pero siempre mantenidos en el arte chino como principios inmanentes al arte oriental.

Biblioteca del monasterio de El Escorial se guarda un tratado de acupuntura y cauterización de 1531, además de otra obra histórica de 1548 y numerosos trabajos en papel de arroz¹⁰.

Se obviaron textos religiosos y metafísicos muy importantes, o se leyeron algunos, como el *Yi Jing* o *Libro de las Mutaciones*, en clave cabalística o interpretado –quizás tergiversado– por las teorías de los jesuitas Figuristas¹¹, que más adelante trataré. Con todo, el esfuerzo de este grupo de jesuitas permea a algunas grandes autoridades intelectuales de la época representadas en la figura centrípeta de Leibniz: juntos buscaron nuevas vías de fusión ecuménica con China, ampliando las interpretaciones de su sociedad y de su cultura y enlazándola con la hermandad cristiana, en base al saber contemporáneo que circulaba acerca de China. Este saber abarcaba no sólo una vinculación del pueblo chino con Noé a través de la presencia de su hijo Shem en el lejano Oriente –quien lleva la Ley de Dios o Logos a China–, sino también la posible relación entre la lengua china y la lengua original, la consideración de la primera como *lingua universalis* y *characteristica universalis* leibniziana (todo ello basado en el trabajo de Leibniz y de otros autores), y el profuso carteo que el gran pensador alemán llevó a cabo con jesuitas, eruditos y expertos en diversas materias, además de sus propias lecturas bibliográficas, de las que dan pruebas los muchos títulos que poseía sobre China, y sus mismos escritos alrededor de este país.

Por otro lado, la China imperial no es más receptiva que la Europa ilustrada: todo lo contrario. Su fuerte chauvinismo, el convencimiento de su superioridad histórica y cultural, le permite rechazar los intentos diplomáticos occidentales que vayan más allá de la sumisión y de la adulación. De Occidente el emperador chino toma lo que le conviene: ciencia, astronomía, matemáticas, geografía, perspectiva, en las que los conocimientos europeos destacan grandemente y que promueven un impulso, un avance para la sociedad china, o siquiera para los diseños imperiales. No hay admiración rendida, ni defensa feroz de la cultura europea, ni se producen gran cantidad de textos sobre los países europeos, ni llegan sus producciones artísticas occidentales a gran escala. Llegan la plata y algunos bienes de consumo y ciencia, pero nada se equipara a la ingente invasión de porcelanas, sedas y mercancías orientales en territorio europeo, ni a la expectativa

10 Para mayor información, véase el texto de FISAC, Taciana, «Los libros chinos en las colecciones reales», en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, cat. exp., Madrid, 2003, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, ediciones El Viso, pp. 166-168.

11 Teorías muy bien expuestas en CHING & OXTOBY, *op. cit.*, 1992a, pp. 39 en adelante.

generada por el imperio chino que se explicita en cuantiosas producciones literarias al respecto.

De entrada, el ambiente intelectual europeo es abierto, crítico, rico en manifestaciones y en figuras destacadas, y las posibilidades de exponer al público nuevas teorías y generar discusiones encendidas está a la orden del día. Las crisis religiosas y políticas mantienen la llama de la Razón, la filosofía triunfa y carga contra las concepciones fijas, el ateísmo tiene defensores y detractores, y la ciencia apoya escritos de toda clase de calado. Es pues un momento idóneo de recepción de novedades, que no son controladas por un solo individuo ni manipuladas a su antojo.

El panorama intelectual chino está subyugado a los gustos y decisiones del emperador; sus fronteras están cerradas casi en su totalidad al individuo extranjero, confinado en puntos concretos de su geografía, o controlado estrictamente en la corte imperial y con presencia reducida. Si en Europa no cristalizó la completa comprensión de la cultura china, malogrando una vivencia transcultural histórica plena, mucho menos se dio en China respecto a su contraparte occidental.

Cuando Europa vio con claridad la postura china frente al catolicismo y la sintió como una amenaza atea¹², abrió las puertas al rechazo y a la crítica realista –que ya se habían encargado de fomentar holandeses y otros europeos, sobre todo comerciantes y viajeros–, alejándose de las visiones edulcoradas de la cosecha jesuita, ya avanzado el siglo XVIII. En el lado contrario, China revoca la presencia jesuita en la corte cuando «descubre» las verdaderas intenciones de los religiosos y la postura dominante del enviado papal Charles-Thomas Maillard de Tournon (1668-1710), provocando un movimiento de rechazo que acabará con la prohibición del catolicismo¹³, el cual ya había pasado por altibajos anteriormente en el seno cortesano oriental.

Echando al traste las políticas diplomáticas de los jesuitas, De Tournon trae órdenes para los jesuitas de ejecutar un decreto impuesto en 1707 que

12 Arthur Lovejoy dice al respecto: «All this, however, was bound to produce a reaction among the watch-dogs of religious, especially of Catholic, orthodoxy. To admit that the heathen Chinese, guided only by the light of nature, had been able to attain the best ethics and the best government in the world, was to cast doubt upon the indispensability of the Christian teaching and of the guidance of human affairs by the Church». En *Essays in the History of Ideas* (1ª ed., 1948). Baltimore y Londres, 1970 (5ª ed.), The Johns Hopkins Press, p. 107.

13 Para ver en perspectiva la introducción del cristianismo en China, véase GERNET, Jacques, *Primeras reacciones chinas al Cristianismo*, México DF, 1989, Fondo de Cultura Económica. La presencia de los jesuitas en China termina cuando se suprime la Compañía de Jesús, en 1773.

trataba de abolir los ritos chinos idolátricos –bajo pena de excomunión para los desobedientes–. Además intenta forzar al propio mandatario, obligándole a aceptar a un representante de Roma fijo en su corte, olvidándose de que el emperador consideraba a los pueblos europeos sus vasallos lejanos, al igual que a los jesuitas, desestimando su categoría de súbditos papales¹⁴. Los comentarios legados por el emperador Kangxi pusieron de manifiesto la indignación del monarca chino ante las críticas europeas hacia el culto a los antepasados, equiparando a los occidentales con los perros por su falta de respeto hacia sus muertos¹⁵. Además, los vaivenes políticos posteriores entre ambos continentes y la pervivencia de sus posturas etnocéntricas harían imposible un entendimiento bilateral y asertivo en el siglo XIX. Habría que esperar al siglo XX para conocer a fondo al gigante asiático. Vamos a ver estos detonantes y causas con algo más de detalle.

LA MODA DE LA CHINOISERIE

Las rutas comerciales que peinaban el mundo conocido entre los siglos XVI y XVIII son rutas globales. Una vez establecida una conexión regular entre América y Europa, y entre los asentamientos asiáticos de los europeos en toda el área asiática y sus matrices en suelo occidental, la actividad comercial derivada de esta nueva situación mundial nos ofrece un panorama amplio y generoso. Cualquier objeto creado en algún país de Extremo Oriente puede ser encontrado en las salas de los palacios europeos o en las casas de las familias pudientes del virreinato mexicano, por dar un ejemplo.

Pero esta tradición comercial no es nueva ni reciente: es una constante de los pueblos, que promueve el intercambio intelectual, además de los beneficios económicos propios de tales actividades. La llamada Ruta de la Seda, en funcionamiento durante largos siglos, ofrece desde sus inicios la posibilidad de disfrutar de los bienes asiáticos, árabes, persas y de áreas circunvecinas, en la joven Europa. Sin embargo, el siglo XVII va a contar con la ayuda de los enclaves europeos en suelo asiático que datan del siglo anterior, facilitando la labor comercial directa con Asia, como sería el caso de Portugal con su posicionamiento en Macao, de España con su puerto en

14 Lo cual le costó la prisión en territorio chino, donde moriría un par de años más tarde.

15 Referido por BOTTON BEJA, Flora, *China. Su historia y cultura hasta 1800*, México, 1984 (1ª ed.), El Colegio de México.

la útil Manila¹⁶, o de otras potencias europeas como holandeses –presentes en Taiwán y en Japón–, o, más tarde, británicos en India y en otros espacios del área.

Este flujer mercantil entre Asia y Europa se engalana con las piezas suntuarias, que incluyen nutridas muestras del arte de la porcelana, del quehacer textil de la seda, de los sabores y olores exóticos, de la capacidad artesanal de los asiáticos y de la exquisitez oriental en lo tocante a productos de joyería y mucho más. La relación de mercancías llevadas del Extremo Oriente a Europa y a América es demasiado extensa para ser referida aquí, basta tener a la mano este dato para hacernos a la idea del temprano interés por la porcelana china: se sabe que Felipe II (1527-1598) en el siglo XVI, con pocas décadas de ruta comercial directa entre Asia y España¹⁷, ya poseía una colección de más de tres mil piezas de porcelana oriental. Con el siglo XVII se abre la magia oriental y nace la *Chinoiserie*¹⁸.

Con la dominancia de la seda china en todo tipo de indumentaria y telas, de sus tapetes, alfombras, manteles y papeles para decorar, de sus diseños insertos en paños y lienzos y en las delicadas porcelanas, el empleo de los abanicos, el uso de las especias orientales y tantos otros ejemplos del ingenio asiático Europa no hace más que rendirse al buen gusto oriental. Pabellones, kioscos, salones chinoscos, decoraciones chinas invaden palacios y palacetes, asegurando la permanencia de lo asiático durante casi dos siglos. Esta atracción va acompañada del empleo de objetos de uso cotidiano provenientes de tales latitudes: vajillas, abanicos, ropa, sombrillas, lacados, medias de seda, perlas maravillosas y un largo etcétera de objetos variados. Por ello, el primer impacto de lo chino se ciñe a la esfera de lo cotidiano, que es donde va a triunfar con mayor fuerza abriendo la puerta a un estilo ecléctico, en el que se funde lo barroco con lo oriental. Si esta relación es meramente estética, no podemos decir lo mismo de la imagen de China como país, que va a trascender el rol de gigante comercial para ofrecer a los inquietos europeos un nuevo paradigma social: un país regido

16 Véase el interesante catálogo *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, cat. exp., Madrid, 1998, Ministerio de Fomento, Secretaría General Técnica.

17 Para saber más sobre las piezas asiáticas presentes en colecciones españolas, pueden consultarse: *Oriente en palacio...*, op. cit.; *Lujo Asiático. Artes de Extremo Oriente y chinerías en el Museo Cerralbo*, cat. exp., Madrid, 2004, ed. de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura; *Orientando la mirada. Arte Asiático en las colecciones públicas madrileñas*, cat. exp., Madrid, 2009; *Fascinados por Oriente*, cat. exp., Madrid, 2009, Ministerio de Cultura.

18 Los libros siguientes son muy completos en la materia: HONOUR, Hugh, *Chinoiserie, the vision of Cathay*, Londres, 1961, John Murray; JACOBSON, Dawn, *Chinoiserie*, Londres, 1993, Phaidon; JARRY, Madeleine & IMPEY, Honour, *Chinoiserie: Chinese influence on European decorative art 17th and 18th centuries*, Nueva York, 1981, Vendome Press (Vendome, Southeby).

por filósofos¹⁹ en el que un emperador dominante pero benevolente regula con mano dura y justa a su pueblo, el cual vive feliz bajo su férula, basada en la doctrina de Confucio y en el orden social.

EL CONFUCIANISMO COMO MODELO ÉTICO: JESUITAS, FIGURISTAS Y TEORÍAS HERMÉTICAS

La idea de la preponderancia oriental en el campo social y de la importancia de Confucio²⁰ no es gratuita, ha sido perfectamente orquestada por las mentes de los jesuitas que desde el siglo XVI están presentes en territorio chino. Estos intrépidos religiosos, verdaderos promotores del proceso transcultural que se dio entonces, no sólo eran parte de la élite religiosa sino que eran destacados intelectuales formados en profundidad en ciencias, matemáticas y en tantos otros conocimientos, y conocedores de la lengua china. Matteo Ricci²¹, primer jesuita radicado en la corte pekinesa, es quien vive en su propia piel la importancia de acomodarse a las costumbres locales para triunfar en la sociedad china, ya que la coacción agresiva estaba fuera de lugar. Aun cuando algunas potencias extranjeras sopesaron en diversos momentos la posibilidad de adentrarse en China por la fuerza²², estos planes fueron desestimados en los siglos XVI y XVII.

Así pues, los jesuitas inician su estancia asiática²³ animados por las concommitancias entre la doctrina de Confucio y los ideales católicos, que van a

19 Hecho que es sugerido de ser copiado por algunos sinófilos como Christian Wolf y John Webb, entre otros. Ciertos autores veían en el pensamiento chino un aspecto deísta, como Voltaire. Las teorías sobre China que defendían un país regido por la filosofía y no por el catolicismo terminaron por generar grandes problemas, incluso a Wolf mismo: «In his speech as the highest official of the University of Halle, entitled *De Sinarum Philosophia Practica* given on 21 June 1721, he praised, among other things, the natural religion of the Chinese. In 1723 he was vanished by the Prussian King for been an atheist, as he praised China, an idolatrous country». En Hsia, Adrian (ed.), *The Vision of China in the English Literature of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Hong Kong, 1998, The Chinese University Press, p. 19.

20 Para más información, *Appréciation par l'Europe de la tradition chinoise à partir du XVIIe siècle. Actes du IIIe Colloque international de sinologie, Colloque International de Sinologie. 3e. 1980*, Chantilly, France. Paris, 1983, Edición de Les Belles Lettres.

21 Un buen libro acerca de Ricci es SPENCE, Jonathan D., *El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI*, Barcelona, 2002 (1ª ed.), Tusquets editores.

22 Por ejemplo, España, relatado por varios autores, entre otros Manel Ollé en *La empresa de China. De la Armada Invencible al Galeón de Manila*, Barcelona, 2002, ed. Acanalado, nº 60; MARTÍNEZ-SHAW, Carlos & ALFONSO MOLA, Marina (dir.), *La ruta española a China*, Madrid, 2007, ed. El Viso; SPATE, O. H. K., *El lago español*, Mallorca, 2006, Casa Asia.

23 Este tema, del que existen excelentes textos, lleva varias décadas trabajándose, véanse un par de ejemplos: ALLAN, C. W., *Jesuits at the Court of Peking*, Shanghai, 1975, Kelly and Walsh; ATTWATER, Rachel, *Adam Schall. A Jesuit at the court of China, 1592-1566*, Milwaukee, 1963, The Bruce

ser hermanados artificialmente mediante las teorías de un grupo muy especial de jesuitas conocidos como «Figuristas»²⁴. Estos individuos, embebidos de teorías herméticas y de saberes antiguos, buscan una ligazón histórica que justifique al pueblo chino como hijo de Dios. Varios autores de renombre²⁵ del siglo XVII aseveran que uno de los hijos de Noé, tras el Diluvio, arriba a las costas chinas y lleva consigo el Logos y el lenguaje adánico que se perdería posteriormente con la confusión de la torre de Babel. Este hijo de Noé resulta ser identificado por algunos figuristas con Zoroastro y Hermes Trismegisto y, paralelamente, con la figura legendaria china de Fuxi, que es el padre de la escritura china y que según el figurista francés Joachim Bouvet y otros correligionarios, es la misma persona que Hermes²⁶, o que Zoroastro, o que Enoch, teoría que hace saber a Leibniz²⁷ con quien mantuvo un interesantísimo carteo; de igual manera Bouvet relacionó el sistema binario leibniziano con los trigramas del *Yi Jing*²⁸ o *Libro de las Mutaciones*, y el propio Leibniz consideró su sistema binario como un «redescubrimiento» de los trigramas de Fuxi²⁹.

De esta manera, los figuristas tratan de demostrar que el pueblo chino es un pueblo cristiano, que ha conocido una teología natural que no se contrapone a la teología revelada, y que el confucianismo guarda el germen del cristianismo de los primeros patriarcas, pervertido en el decurso de los tiempos. Es pues tarea de los jesuitas revertir el proceso y reconducir al pueblo chino por el sendero correcto. Y este camino pasa por la pervivencia del Confucianismo y el rechazo o erradicación del budismo, que consideran idolátrico, ignorando el taoísmo, que es menos mencionado. Si China

Publishing Company; DUNNE, George H., *Op. Cit.*; RONAN, Charles E. & OH, Bonnie B. C. (eds.), *East meets West. The Jesuits in China, 1582-1773*, Chicago, 1988, Loyola University Press.

24 Sus miembros más destacados fueron Henri Prémare, Joachim Bouvet, Jean-Alexis Gollet y Jean-François Foucquet. Bouvet se carteo profusamente con Leibniz. El término francés es *Figurisme*, alude al sistema exegético de los textos bíblicos –seguido por este grupo– de carácter muy heterogéneo, en el que se buscan múltiples interpretaciones de lo leído desde las teorías herméticas, acudiendo a los primeros patriarcas de la iglesia, con un acento conciliatorio y universalista.

25 Entre ellos, Atanasius Kircher en su *China Illustrata* (1667), o Martino Martini en *Sinicae historiae decas prima* (1658). Véase la explicación al respecto en la edición de HsIA (ed.), *op. cit.*, p. 13.

26 Bouvet expone que el propio carácter chino empleado para escribir el nombre de Fuxi está formado por las palabras chinas «perro» (*quan*) y «hombre» (*ren*), y que obviamente se refiere a Hermes, a quien en la tradición hermética se representa con la cabeza de perro y el cuerpo de un ser humano.

27 Puede ampliarse esta información en CHING & OXTOBY (eds.), *op. cit.*, 1992a, pp. 52-53.

28 Sobre este tema se puede consultar a ÉTIEMBLE, *op. cit.*, vol. I, pp. 396-408.

29 Señalado en el libro de CHING & OXTOBY (eds.), *op. cit.*, 1992a, p. 107: «Leibniz brings out empathically in all these discussions his belief that the binary arithmetic was not an invention, but a rediscovery, of Fu Hsi's principles».

tomó el confucianismo como orden social, el budismo como religión preponderante, y el taoísmo como método de exaltación espiritual y base estética de su arte más excelso, ninguna visión extranjera que deje de lado alguna de las tres raíces de esta cultura, puede considerarse completa.

Los jesuitas seducen a la radiante Europa con un cuento idealista, sin mala intención, ofreciendo la visión de un reino casi perfecto, y dejando de lado los elementos que no les interesan, dando una perspectiva parcial de la idiosincrasia china. Ésta posee una raíz taoísta que es la que justifica el porqué de la pintura de paisaje, el valor de una caligrafía o la belleza de un jarrón monocromo. En consecuencia, los occidentales no podían comprender a ciencia cierta las motivaciones de los grandes artistas chinos puesto que desconocían las bases estéticas de su arte, impregnadas de taoísmo, ni entendían los símbolos budistas de la estatuaria búdica, ni se interesaban en ello. No eran elementos valiosos para los jesuitas ni podían asimilarlos en sus planes; a sus ojos, ciertas manifestaciones del arte chino ni siquiera podían competir con la gracia de los creadores europeos: criticaban la falta de profundidad o la ausencia de claroscuro en la pintura china, desconociendo que en China desde el siglo XI³⁰ existían textos objetando la mera copia de lo real, puesto que lo importante es captar el espíritu de las cosas, burlándose de la habilidad por reproducir lo real. Raymond Dawson comenta que:

Hay varias razones por qué la pintura [china] tardó en captar el interés de Europa en relación con los productos del arte chino. En primer lugar, la pintura exige indudablemente una verdadera comprensión de la cultura china para ser apreciada debidamente. Hasta que se entienda plenamente la visión del mundo que representa, la obra del pintor chino parece demasiado tranquila y carente de pasión para el observador occidental. Hasta que se aprecia la actitud del pintor chino, su arte puede parecer reiterativo e incluso plagario. En segundo lugar, la pintura china no tenía el atractivo de algo completamente nuevo, como las porcelanas y las lacas, y para los ojos europeos no era sino una tentativa fallida de hacer lo que los europeos podían hacer mucho mejor. Además, los chinos han conservado con celo sus verdaderas obras maestras, lo cual es muy natural [...] Y finalmente, el olvido original de la pintura china puede atribuirse en parte al hecho de que los misioneros jesuitas

30 Guo Xi decía entonces que «si el artista pintara estas montañas tal como son, el resultado no sería distinto de un mapa», en RACIONERO, Luis, *Textos de estética taoísta*, Madrid, 1992 (2ª ed.), Alianza Editorial, p. 7.

tenían un fuerte motivo para ensalzar la pintura europea y menoscabar los logros de la china: si lograban suscitar el interés de los chinos en la pintura europea, podrían utilizar copias de las grandes obras maestras religiosas para propagar la fe³¹.

De hecho, la perspectiva occidental³² gozó de un corto amparo en la corte imperial en el siglo XVII, hasta que el emperador chino obligó a los artistas europeos, religiosos jesuitas, a pintar al estilo chino³³.

En lo relativo a las producciones de los jesuitas, Paola Demattè comenta que:

... most Jesuit publications were intended for the upper classes, whether Chinese or European. Their adaptation to European or Chinese taste was both visual and intellectual, as the works illustrated in this volume reveal. Philosophical or historical arguments were not simply translated as faithfully as possible. They were recast and reframed within an established discourse, be it that of seventeenth and eighteenth century Europe or Late Ming and early Qing China. Likewise, images were reworked to align with local aesthetic conventions yet maintain the basic iconography of the original. This method of adaptation facilitated the transmission of ideas across the cultural divide, because the revised figures and arguments, rather than looking foreign, appeared as extensions of something familiar³⁴.

31 DAWSON, Raymond, *El camaleón chino. Análisis de los conceptos europeos de la civilización china*, Madrid, 1970 (1ª ed.), Alianza editorial, p. 165.

32 Un trabajo reciente muy completo sobre este tema es el de CORSI, Elisabetta, *La fábrica de las ilusiones. Los Jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766*, México DF, 2004, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.

33 Al respecto cuenta Paleologue: «La peinture des PP. Jésuites fut trouvée d'un style trop européen; le modelé des chairs, le clair-obscur, les ombres portées furent jugés déplaisants pour les yeux. L'empereur se mit à donner des conseils, à vouloir ramener les missionnaires aux procédés traditionnels de la peinture chinoise et même à leur imposer la collaboration de peintres chinois. Découragés bientôt dans l'œuvre qu'ils avaient tentée, les deux Jésuites se soumirent; ils se résignèrent à peindre en teintes plates les figures et les mains dans des compositions où tout le reste était dû au pinceau d'artisans indigènes, et, le 1er novembre 1743, le P. Attiret écrivait à Paris: «Il m'a fallu oublier, pour ainsi dire, tout ce que j'avais appris et me faire une nouvelle manière pour me conformer au goût de la nation... Tout ce que nous peignons est ordonné par l'empereur». PALEOLOGUE, M., *L'Art Chinois*, Paris, noviembre 1887, Ancienne Maison Quantin, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, pp. 291-292.

34 REED, Marcia & DEMATTÈ, Paola (eds.), *China on Paper: European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*, Los Ángeles, California, 2007, Getty Research Institute, p. 31.

Este acertado análisis revaloriza la posición de los jesuitas, elogiando en el fondo el método de acomodamiento que no es más que parte del proceso transcultural que se está dando en aquel entonces y que disfruta de una singular coyuntura por parte de la expectante Europa.

LOS LIBROS: TEXTOS CHINOS EN EUROPA, Y SOBRE CHINA

Es claro que la ausencia en aquel tiempo de estudios positivos y detallados acerca de los elementos que estamos mencionando como centripetos del alma china (budismo y taoísmo), en relación con el arte y la cultura, propició una visión limitada de la sociedad china. Esto se da con profusión en los libros editados por los jesuitas para consumo popular o noble, plenos de comentarios y de imágenes procedentes de deliciosos grabados que llevan al imaginario europeo el fasto oriental. Textos señeros del periodo como la *China Illustrata* de Atanasius Kircher³⁵ cautivan con su verborrea y su colección de escenas chinas, hablando de la escritura, de la filosofía, del fengshui y de las cuestiones más variopintas del Reino del Centro. Este interés por Asia se refleja muy pronto en una relación bibliográfica de libros sobre las Indias Orientales y Occidentales, que es editada en España en 1660 por Antonio León Pinelo, el *Epitome de la Bibliotheca Oriental y Occidental, Nautica y Geografica de Don Antonio de Leon Pinelo añadido y enmendado nuevamente en que se contienen los escritores de occidentales, y reinos convecinos China, Tartaria, Japon, Persia, Armenia, Etiopia y otras partes*³⁶. El texto contiene no sólo libros editados, sino también cartas manuscritas referentes al tema en cuestión³⁷.

Este mundo del libro es un escenario de una relevancia mayor a la esperada, pues en una Europa culturalmente en ascendencia, los textos impresos eran el medio universal de conocimiento de otras realidades de otro modo imposibles de ser sometidas al arbitrio popular dados los riesgos de

35 Para una visión de conjunto sobre la figura de Kircher, GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Atanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, 2001, ediciones Siruela. El título completo de Kircher es: *China monumentis qua Sacris quàm Profanis, Nec non variis Naturae & Artis Spectaculis, Aliarumque rerum memorabilium Argumentis illustrata, auspiciis Leopoldi Primi Roman. Imper. Semper Augusti Munificentissimi Mecenatis*, Amstelodami: Joannes Janssonius 1667. Hay versiones posteriores en otros idiomas.

36 El apartado de China comienza con una carta de San Francisco Xavier de 1552.

37 Un estudio denso de los textos editados sobre China en Europa se encuentra en CORDIER, Henri, *Bibliotheca Sinica: Dictionnaire Bibliographique des ouvrages relatifs à l'Empire chinois* (1905), París, 1904-1908, E. Guilmoto, reeditado posteriormente. Ocupa varios volúmenes abultados.

los viajes, la dificultad de obtener imágenes verídicas de culturas ajenas y, en suma, la conflictividad de la vida de la época. Los libros permiten abrir un visor privilegiado que dota de comentarios críticos al lector y de imágenes cosechadas, encargadas o realizadas por occidentales al uso de la época, en consonancia con su visión del mundo. Estos libros exacerbaban el interés por lo exótico, aquello que difiere de nuestra cotidianeidad, ya sea Egipto, China, Japón o cualquier otro rincón del mundo. Otras veces, las estampas insertas en los libros sobre Asia tuvieron finales poco elegantes: «Cut-up colored prints of Chinese subjects taken from travel books by Nieuhof, Dapper, Montanus, and others were also used in Europe for decoupage of furniture and other decorative objects»³⁸.

La producción editorial centrada en esta temática desde el siglo XVI es muy amplia y diversa, y cuenta ya con un ejercicio histórico dilatado que había iniciado en la tradición manuscrita varios siglos atrás de la mano o de la palabra de los primeros viajeros occidentales que penetraron en Asia³⁹, mayoritariamente enviados papales y reales con consignas específicas para el Gran Khan, buscando una alianza común ante el avance del Islam, y más raramente viajeros independientes como los Polo. Estas relaciones antiguas de valor incalculable datan de los siglos XIII y XIV, antes de que China recupere su identidad nacional tras una dinastía extranjera (los mongoles Yuan); después de este periodo China cierra sus puertas a las visitas extranjeras y poco se vuelve a saber de ella hasta que en las postrimerías del siglo XVI diversos occidentales dejan constancia escrita de sus aventuras y desventuras en Oriente, retomándose así los textos históricos con la actividad misionera y comercial, y aprovechando la apertura posterior de los Qing. Los títulos que surgirán de esta nueva y delicada entente entre China y Europa van a tener otro sabor: serán relatos de las penurias y experiencias de algunos, o relevantes recreaciones líricas o enciclopédicas de las costumbres y características de este pueblo lejano. Estas últimas gozarán de una bienvenida sin par entre los lectores europeos, granjeándose espacios en las colecciones privadas y reales, surcando mares y alcanzando las costas americanas para dejar constancia allá donde llegaban de la

38 REED & DEMATTÈ (eds.), *op. cit.*, p. 14.

39 Véanse las relaciones sobre el tema de ARNOLD, Lauren, *Princely Gifts and Papal treasures. The Franciscan Mission to China and its influence on the Art of the West 1250-1350*, San Francisco, 1999, Desiderata Press; BOOTHROYD, Ninette & DETRIE, Muriel, *Le voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen Age a la chute de L'Empire Chinoise*, Paris, 1992, R. Laffont; KOMROFF, Manuel (ed.), *Contemporaries of Marco Polo*, Nueva York, 1989, Dorset Press; STOCKWELL, Foster, *Westerners in China*, Jefferson, North Carolina and London, 2003, McFarland & Company, Inc., Pub.; GROH, Jordi (selección), *Viaje por la China imperial*, Barcelona, 2000, ediciones Abraxas.

rareza del Otro y del inigualable interés que despertaba por ello. Un ejemplo de este interés es que,

Esta información literaria y gráfica se prolongaría mucho más allá del tiempo de vigencia de la unión de las Coronas, ya que la ruta española del Galeón de Manila no dejó de funcionar hasta principios del siglo XIX. De ese modo, los libros y los dibujos con noticias de Filipinas y del resto de las regiones asiáticas siguieron afluyendo a las bibliotecas de los reyes y a las oficinas de los ministros encargados del gobierno de las Indias. Es más, algunas de las mejores obras describiendo el archipiélago filipino llegaron a España en el siglo XVIII, como consecuencia de la mayor preocupación por el conocimiento geográfico de las islas, con propósitos de fomento económico y de defensa⁴⁰.

Por otro lado están los textos escritos en chino⁴¹ que adornaban las repisas europeas selectas como ejemplos de exotismo, presentándose esta situación:

The number and variety of the books sent are quite impressive; but they lay unread and unused in Fouquet's time and after, for eighteenth-century Western scholars (outside of missionary circles) had no way to develop a competent command of the Chinese language⁴².

La bibliografía china es más abundante de lo que pareciera en primera instancia, aun cuando hablamos de una Europa ignorante en materia de caracteres chinos. Es sorprendente la cantidad de textos que acabaron en las bibliotecas europeas, cuya recuperación está siendo objeto de arduo trabajo en los últimos años y en importantes acervos occidentales⁴³.

40 *Oriente en palacio...*, *op. cit.*, p. 17.

41 Ya en 1976 se hizo un rastreo de textos chinos en París, a cargo de John Witek de los textos chinos traídos por el misionero francés Jean-Francois Foucquet (1665-1741), entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, de ellos nada menos que 1845 volúmenes en el año 1722, para la Bibliothèque du Roi, seguidos de otros envíos. Otras antiguas bibliotecas que tenían cientos de libros chinos fueron la Königliche Bibliothek zu Berlin y el Collegio Romano.

42 AA.VV., *Les rapports entre la Chine et L'Europe au temps des lumières, Actes du IIe Colloque International de Sinologie*, Centre de Recherches Interdisciplinaire de Chantilly (CERIC), 16-18 septembre 1977, Paris, 1980, Les Belles Lettres, Cathasia, p. 9. Se refiere al jesuita FOUQUET mencionado arriba, miembro de los Figuristas. Foucquet fue el autor de la *Tabula Chronologica Historiae Sinicae*, y buscaría conexiones entre católicos y chinos comentando incluso que en el *Yi Jing* o *Libro de las Mutaciones* se anticipaba la llegada de Jesucristo, como expone MUNGELLO, David E., *op. cit.*, 1999, ed. de 2005, p. 80.

43 Véase por ejemplo la relación hecha por KUIPER, Koos, *Catalogue of Chinese and Sino-Western manuscripts in the Central Library of Leiden University*, Leiden, 2005, Legatum Warnerianum in the

Algunos libros chinos eran incluso traducidos a lenguas europeas, siempre que resultaran del interés común; así pues las traducciones de filosofía confuciana⁴⁴ iban parejas a las de teatro, poesía o de temas habituales chinos como el bambú o el cultivo de la seda, y acercaban a los occidentales a tales curiosidades y al pensamiento oriental. Parte del proceso transcultural en torno a los libros residía en adaptar historias puntuales chinas a escenarios europeos, algo que se dio más tardíamente y cuyo ejemplo más conocido es la versión teatral de Voltaire de una historia popular china sobre un huérfano, que en francés tomaría el título de *L'Orphelin de la Chine* (1755) –si bien no fue el primero en versionar⁴⁵ este texto originalmente atribuido al autor chino Ji Junxiang (s. XIII)–, llenándolo de connotaciones confucianas.

Además de los libros, están los mapas de China, realizados con el primer propio del periodo, exponiendo a los ojos europeos las rutas de comunicación con Asia con fines comerciales y de toda clase, y actualizando el conocimiento global del mundo.

Los textos editados son tantos que no es posible exponerlos en amplitud, pero no serán los únicos temas encadenados a Oriente. Hacia fines del siglo XVII comienza un problema singular en los circuitos religiosos que va a afectar de forma sustancial la imagen de los jesuitas residentes en China: la famosa Controversia de los ritos. El culto a los antepasados y el culto a Confucio, dos aspectos básicos de la cultura china, fueron considerados por la mayor parte de las órdenes católicas europeas como muestras de ateísmo y herejía, mientras que los jesuitas defendieron arduamente el carácter civil de la loa a Confucio y determinaron que ciertas manifestaciones del pueblo chino eran tradiciones a las que había que acomodarse para ganar el favor de éstos y obtener más conversiones entre ellos:

Library of the University of Leiden. También: fondo sobre China de 1477 a 1931 catalogado en cuatro bibliotecas vienesas: http://www.univie.ac.at/Geschichte/China-Bibliographie/b_1501_nn.htm y el fondo de libros chinos del siglo XVII de la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford en <http://www.bodleian.ox.ac.uk/users/djh/17thcent/17theu.htm> (Consultada en enero de 2010).

- 44 Gozó de mucha fama la obra *Confucius Sinarum Philosophus*, traducción de varios textos clásicos confucianos del filósofo Zhu Xi (s. XIII). Este trabajo editado por jesuitas (Prospero Intorcetta, Christian Herdtrich, François de Rougemont, Philippe Couplet, París 1687) fue una edición muy cuidada con el objeto de llevar la esencia del confucianismo a las mentes europeas.
- 45 La primera versión la hizo William Hatchett en 1741 con el título de *The Chinese Orphan: A Historical Tragedy*, a su vez basado en el texto que apareció en la enciclopédica obra de Jean-Baptiste Du Halde sobre China: *Description géographique, historique, chronologique, politique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise, enrichie des cartes générales et particulières de ces Pays, de la Carte générale & des Cartes particulières du Thibet, & de la Corée, & ornée*, París, 1735, Lemercier.

Other church orders –particularly the mendicants– had long been jealous of the special prerogatives accorded to the Society of Jesus and of the preponderant influence they wielded as confessors to European monarchs. Moreover, Blaise Pascal (1623-1662), speaking on behalf of the French Jansenists, had accused the Jesuits of casuistry, of prostituting their principles in order to win converts or retain the good will of the prominent and powerful. Unfortunately for the Jesuit fathers, these charges seemed to be borne out in China by their policy of accommodating indigenous practices, a policy construed as compromise with paganism by Dominicans and Franciscans resentful of the virtual monopoly enjoyed by the Jesuit missions in the East Asia⁴⁶.

Su política de acomodamiento⁴⁷ fue la diana de acendradas críticas que pueden rastrearse en los numerosísimos textos que pulularon entre los siglos XVII y XVIII en Europa, a favor o en contra, generando posiciones muy duras que a veces eran soportadas por la fuerza de pensadores y eruditos como Leibniz⁴⁸, quien estuvo de parte de los jesuitas, y fomentó la admiración por China y por su lenguaje, hecho que retomaré pronto.

LA ESCRITURA CHINA Y LA LENGUA UNIVERSAL

A pesar de las reticencias de China por aprender de Occidente, de su tendencia histórica a la introspección y al rechazo de la crítica extranjera, ésta se encuentra con una Europa que está inmersa en un proceso de generosa apertura intelectual, a la búsqueda de nuevas teorías que ubiquen al ser humano en un contexto más racional, diferente, en el que la filosofía tiene un gran peso y que está gestando la Edad de la Razón: será la Europa Ilustrada, que se centra en sus pesquisas asiáticas. Es en este ambiente de curiosidad y aprendizaje donde nacen las indagaciones enciclopédicas que afectan a todas las ramas del saber universal, y la lingüística no pasa desa-

46 CHING & OXTOPY (eds.), *op. cit.*, 1992a, p. 11.

47 Acúdase a MUNGELLO, David E., *Curious Land: Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology*, Stuttgart, 1985, Franz Steiner Verlag.

48 Entre los ingentes títulos sobre Leibniz y China, se pueden consultar CHING, Julia & OXTOPY, Willard (eds.), *Moral Enlightenment. Leibniz and Wolff on China*, Nettetal, 1992b, Steyler Verlag; Leibniz: *Writings on China*, Honolulu, 1977, ed. D. Cook & H. Rosemont; LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Discurso sobre la teología natural de los chinos* (1716), Buenos Aires, 1998, Prometeo Libros Editorial, Biblioteca internacional Martin Heidegger; MUNGELLO, David E., *Leibniz and Confucianism, the search for accord*, Honolulu, 1977, University Press of Hawaii.

percibida. Dentro de este contexto, el lenguaje chino va a jugar un papel muy especial en la historia que nos ocupa, ya que durante un cierto tiempo diversos especialistas analizan si es posible que el lenguaje chino sea el lenguaje adánico que se hablaba en el paraíso.

Estos esfuerzos van a ser recompensados con la atención de una de las grandes figuras intelectuales del siglo XVII: Leibniz. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) descubre de joven su pasión por China y ya no la abandona⁴⁹. Admira su sistema social, a Confucio, su escritura sin par, y trata de confirmar si ésta puede fungir como su *characteristica universal*: un medio único que permitiera a cualquier filósofo del mundo transmitir verdades y ser comprendido por cualquier otro⁵⁰. Desde este posicionamiento filosófico Leibniz traba amistad con el figurista Bouvet, quien realiza una exposición escrita sobre los trigramas del *Yi Jing* que impacta en grado sumo al pensador alemán, definiéndolos como «símbolos universales», dentro del cruce de información que mantuvieron en torno a las concomitancias entre el sistema binario de Leibniz y aquél de los trigramas chinos.

Leibniz se pone en contacto con los expertos que estaban dedicados a obtener del chino más o menos lo mismo: una clave universal. Desde 1670 aproximadamente establece relación epistolar con las mentes más leídas en China, a saber: figuristas, jesuitas y autores especializados en la escritura oriental.

Una cronología muy específica va asentando entre la intelectualidad europea la idea de la relación entre los caracteres chinos o la lengua en sí, y el saber universal⁵¹: en 1669 John Webb publica *The Antiquity of China or an Historical Essay endeavoring a Probability that the Language of the Empire is the Primitive Language spoken through the whole World before the Confusion of Babel*, uniéndose a las teorías que veían en los hijos de Noé el lazo entre los primeros patriarcas de la iglesia y el pueblo chino; además aprovecha los

49 Los tres trabajos de Leibniz referentes a China son: *Novissima Sinica* (1697-1698), *De cultu confucii civili* (1700), y *Discours sur la Théologie naturelle des Chinois* (1716)

50 Umberto Eco, en su conferencia de 1996 «From Marco Polo to Leibniz: Stories of Intercultural Misunderstanding» dice que Francis Bacon en *De dignitate and augmentis scientiarum* de 1623 ya habla de un «carácter universal», y cita a la escritura china. Recogido en un volumen más amplio de Eco, Umberto, *The Search for the Perfect Language*, Cambridge, Mass., 1995, Blackwell. David Munguello comenta sobre Leibniz y su característica universal: «It was Leibniz who proposed that a philosophical language would not only ease communication and do away with many disputes through its greater precision, but that such a language could find truth in a manner akin to mathematics and geometry», en MUNGUELLO, *op. cit.*, 1985, p. 191.

51 También se pueden consultar ÉTIEMBLE, *op. cit.*, vol. I, pp. 382-395 y el primer capítulo de la obra PORTER, David L., *Ideographia: the Chinese Cipher in Early Modern Europe*, Stanford, California, 2001, Stanford University Press, pp. 15-77.

datos de autores figuristas que aseguran que el Diluvio está presente en ambos pueblos y que son hechos cronológicamente paralelos en el tiempo. Ese mismo año el afamado orientalista Jacob Gohl ya le adjudicaba al chino la capacidad de transmisión idiomática generalizada, dato que recoge Leibniz. En 1674 ven la luz parcialmente los esfuerzos de Andreas Müller a los que Leibniz da seguimiento a través de preguntas expuestas en una carta acerca de su *Clé de la langue chinoise* o «Clavis Sinica», pero Müller condiciona sus resultados al pago de un premio previo, y su obra nunca se conoce públicamente tras su muerte. En 1697 Christian Mentzel refleja en la *Clé du chinois*⁵² datos reciclados en torno a la gramática china, Leibniz también traba contacto con este autor.

Leibniz, todavía en 1707, a pesar de ser consciente de la dificultad del chino para fungir como su característica universal, piensa que si se descubre la clave de los caracteres chinos se podría hallar algo que sirviera para analizar los pensamientos. Poco antes de morir, en 1716, hace una defensa explícita de la teología china en su famosa carta a Nicolás de Rémond, escrito que se considera su más completo texto acerca de la filosofía y la religión en China.

CONCLUSIÓN

Para que el proceso de transculturalidad se dé exitosamente entre dos civilizaciones, debe existir una reciprocidad. Entre los siglos XVII y XVIII, China y Europa intercambiaron saberes, cultura, arte, en medidas desiguales y con resultados complejos. En el caso europeo que se ha tocado en este texto, se puede afirmar que los elementos con que se contaban en suelo occidental para el conocimiento certero de la civilización china fueron insuficientes, a pesar del esfuerzo realizado por los jesuitas, ya que se dejó de lado la huella budista y taoísta en la idiosincrasia china, ambas fundamento estético y plástico del arte chino. No se dieron estudios iconográficos ni simbólicos que acompañaran a las imágenes grabadas en los primorosos textos europeos sobre China, ni se elaboraron críticas enumerando los principios que latían en el arte oriental y que nos dan la clave para

52 El título completo de la obra es *Clavis Sinica, ad Chinensium Scripturam et Pronunciationem Mandarinicam*.

entender la profunda espiritualidad de la pintura de paisaje, denostada en Europa.

La imagen que llegó a Occidente de la China imperial, en correlación con las teorías imperantes y las ideas ilustradas, tendría sus paralelismos con el mundo barroco no sólo en lo intelectual sino también en lo estético, y con las ideas intelectuales que aquilataban las grandes mentes de aquel entonces, y que hemos visto en la persona de Leibniz. A su vez, Leibniz bebe de las fuentes de los jesuitas, instalados en la corte imperial y deseos de publicitar mediante sus teorías herméticas y sus posiciones figuristas la naturaleza cristiana del pueblo chino y la ligazón histórica entre los patriarcas y Fuxi, padre de la escritura china, ideas de las que dejaron clara constancia en sus publicaciones, dedicadas a ensalzar a Confucio por sus supuestas semejanzas con la doctrina de la iglesia.

Toda esta parafernalia teórica fue acompañada de una nutrida invasión de objetos suntuarios asiáticos que se incorporaron al lenguaje plástico occidental en la estética de lo cotidiano, asimilándose de forma muy natural a los gustos imperantes entonces y a la atracción por lo exótico que ya reinaba en las cortes europeas. El Reino del Centro supuso en el Occidente de los siglos XVII y XVIII un enorme impacto en su cultura, deseosa de entender al Otro y de equipararlo a su rutilante caminar, entre la admiración y la crítica.

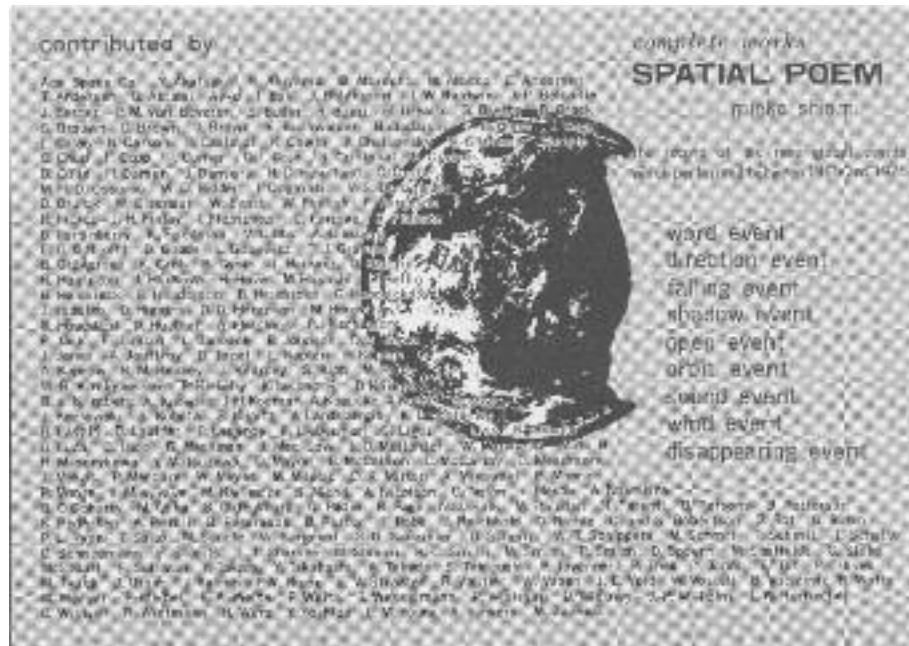
FLUXUS: LA GÉNESIS DE UNA RED INTERNACIONAL DE ARTISTAS O LA VANGUARDIA QUE NO TUVO LUGAR

HENAR RIVIÈRE RÍOS

INTRODUCCIÓN: UN POEMA ESPACIAL ANÓNIMO

En las latitudes más dispares del planeta y en el lapso de diez años, se produjeron nueve «eventos globales» inventados y/o realizados por doscientas treinta y dos personas diferentes a sugerencia de la compositora japonesa y artista Fluxus Mieko (Chieko) Shiomi (n. 1938)¹. Sirviéndose del medio postal, Shiomi invitó entre 1965 y 1975 a poetas, artistas sonoros y visuales, de acción o conceptuales, así como a algún que otro gestor cultural o futuro jefe de estado, a participar en cada uno de dichos eventos. Sus propuestas incluían un título, la indicación de una acción a efectuar y, en ocasiones, el material adicional necesario para ello. El *Word Event* (*Evento verbal*), por ejemplo, adjuntaba una tarjeta en blanco a la petición de escribir en ella una palabra y colocarla «en algún lugar»; por su parte, el *Direction Event* (*Evento de dirección*) precisaba un día y una hora exactos, requiriendo información acerca del rumbo de la mirada o del movimiento del receptor de la invitación en el momento acotado, mientras que el *Falling Event* (*Evento de caída*) dejaba a la elección del intérprete su modo de colaborar con el constante «evento centripeto» de la gravedad².

- 1 En el presente artículo se indicarán exclusivamente las fechas de nacimiento y eventual muerte de los artistas Fluxus.
- 2 *Word Event*: «Escribe una palabra o palabras en la tarjeta adjunta y colócala en algún lugar»; *Direction Event*: «En torno a la hora indicada –simultáneamente– ¿en qué dirección mirabas o te movías?»; *Falling Event*: «Un fenómeno de caída es en realidad un segmento de un movimiento hacia el centro de la tierra. En este preciso instante están cayendo incontables objetos. Particémos en este evento centripeto». SHIOMI, Mieko, *Spatial Poem*, Osaka, 1976, Osaka Kikaku Center, p. 1. Las traducciones del alemán y del inglés de todo el artículo son mías.



Mieko Shiomi, Tarjeta de presentación del libro recopilatorio *Spatial Poem* (1976), Archivo Shom, Staatsgalerie Stuttgart.

Cada uno de los nueve eventos dio lugar a un *Spatial Poem* (*Poema espacial*) compuesto por Shiomi a modo de registro documental: en respuesta a sus propuestas, los colaboradores de la artista le enviaban la información relativa a las acciones realizadas y ella la reunía configurando poemas de diversa tipología que, a su vez, admitían variaciones en sus diferentes ediciones. El *Falling Event* o *Spatial Poem* #3 adoptó la forma de una caja de madera que contenía hojas sueltas de almanaque, comprendidas entre el 24 de junio y 31 de agosto de 1966, en cada una de las cuales se incluía la referencia a la caída o las caídas acontecidas en aquel día. Si bien en algunos días tuvieron lugar varias acciones «centrípetas», hubo otros en los que se produjo sólo una, o ninguna, de modo que el resultado es un calendario asistemático que no se corresponde con los estándares del cálculo temporal, sino con la suma de las experiencias de los participantes³. Más característi-

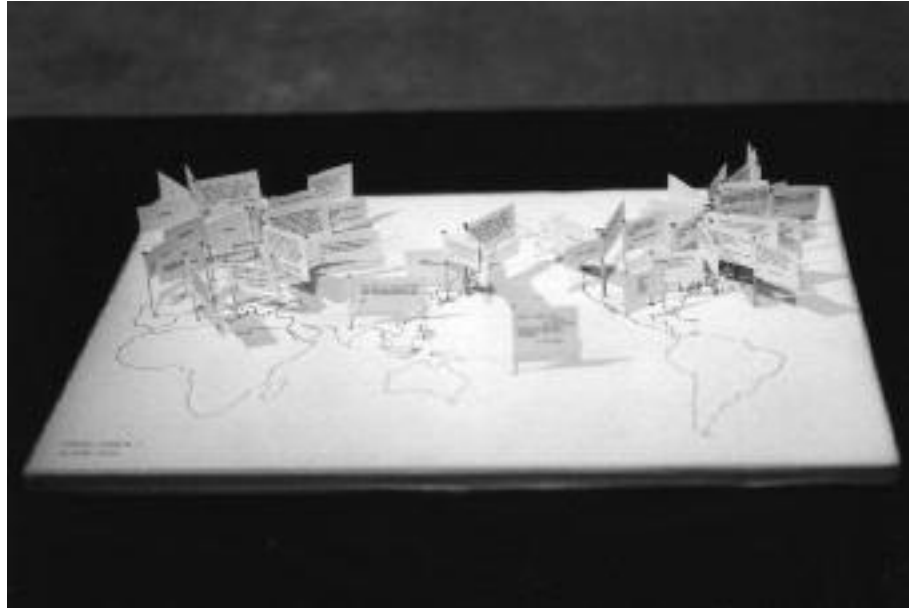
3 Existen dos versiones del *Spatial Poem* #3, ambas editadas por George Maciunas en 1972 como *Fluxus Edition* (Edición Fluxus). Para más información sobre la versión aquí presentada véase CONZEN, Ina (ed.), *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler* (Sohm Dossier 1), cat. exp., Stuttgart, 1997, Oktagon Verlag, p. 134, n.º 214. Para la otra versión, véase HENDRICKS, Jon (ed.), *Fluxus Codex*, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection (Detroit), Nueva York, 1988,



Mieko Shiomi, *Spatial Poem* #3y #4 (1972), Archivo Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

camente, el *Word Event* o *Spatial Poem* #1 y el *Direction Event* o *Spatial Poem* #2 visualizaron la información correspondiente utilizando mapas del mundo: en el primero, pequeñas banderas con las palabras o frases escritas

Abrams, p. 482 y HENDRICKS, Jon (ed.), *Fluxus etc. / Addenda II. The Gilbert and Lila Silverman Collection*, cat. exp., Pasadena (California), 1983a, Baxter Art Gallery, p. 92, n.º 421.I.

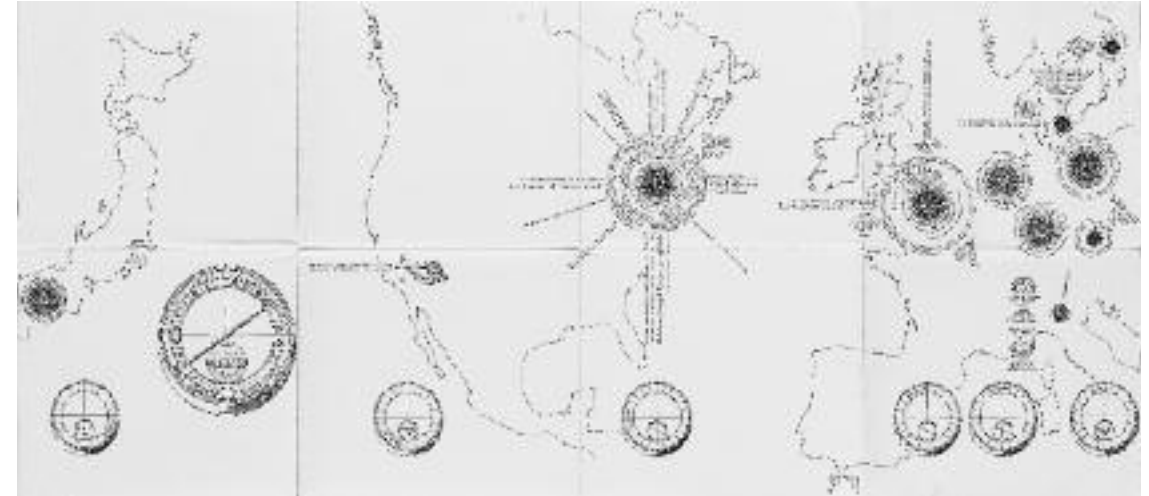


Mieko Shiomi, *Spatial Poem #1* (1965), cortesía de la artista.

por los colaboradores fueron clavadas con alfileres en los lugares correspondientes a las ubicaciones en que ellos las emplazaran originariamente⁴; en el segundo, subtítulo *A fluxatlas (Un fluxatlas)*, las reseñas direccionales se distribuyeron sobre un plano del hemisferio norte, fundamentalmente en torno a rosas de los vientos, bien girando alrededor, bien saliendo de o yendo hacia ellas, en función de la orientación de la mirada o del movimiento referidos en cada caso. Los rumbos registrados se corresponden todos, a indicación de Shiomi, con las 10 de la mañana del huso horario de Greenwich del 15 de octubre de 1965 y, dado que acontecían en distintos puntos del planeta, en el poema están comprendidas varias franjas horarias, indicadas en las brújulas de la parte inferior del mapa⁵.

4 La versión original de este poema (aquí ilustrada) fue editada por la propia artista en 1965; G. Maciunas realizó otra versión hacia 1967 como *Fluxus Edition*. Para la primera versión, véanse HENDRICKS, Jon (ed.), *Fluxus etc. /Addenda I. The Gilbert and Lila Silverman Collection*, cat. exp., Nueva York, 1983b, Ink &, p. 79, n.º 410.I. y HENDRICKS, Jon (ed.), *Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*, cat. exp., Bloomfield Hills (Michigan), 1981, Cranbrook Academy of Art Museum, p. 192, n.º 410. Para la segunda versión véase CONZEN (ed.), *op. cit.*, p. 133, n.º 213.

5 Se trata de una *Fluxus Edition* (G. Maciunas) de 1966. Véanse HENDRICKS (ed.), *op. cit.*, 1988, p. 481; HENDRICKS (ed.), *op. cit.*, 1983a, p. 91, n.º 411.a y HENDRICKS (ed.), *op. cit.*, 1981, p. 193, n.º 411.



Mieko Shiomi, *Spatial Poem #2: A Fluxatlas* (1966),
Kunstabibliothek Berlin.

La esencia de las recopilaciones poéticas de Shiomi reside en su juego de simultaneidades espaciotemporales. El *Spatial Poem #1*, ese pequeño objeto que aúna palabras dispersas por todo el mundo, fue concebido por la artista como un «diagrama de distribución»⁶. Las hojas del calendario del *Spatial Poem #3* evidencian la sincronía de eventos acaecidos el mismo día en lugares distantes entre sí. Esta pieza, además, pone en entredicho la concepción oficial, regular y lineal del tiempo. Lo hace, por un lado, mediante la ya comentada alteración de la sucesión monótona de los días en un almanaque que se dilata o encoge en función de las vivencias registradas y, por otro, gracias a la elección de un formato, el de tarjetas sin encuadernar e intercambiables unas por otras como cartas de una baraja, que está «en sí mismo exento de orden»⁷. Por último, el *fluxatlas* o *Spatial Poem #2* reúne las características de los otros dos ejemplos, la sintopía del #1 y la sincronía del #3, al combinar coordenadas de lugar y tiempo en un mapa donde lo

6 Carta de Mieko Shiomi a George Maciunas, s. f., manuscrito en el Archivo Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

7 «No creo que debamos ceñirnos al orden cronológico, ya que el formato-tarjeta está en sí mismo exento de orden. De este modo, se puede escoger la combinación de las performances en cada tarjeta en función de la cantidad de palabras, la localización y el interés de un tipo de collage de varias performances (o imágenes) características». Carta de Mieko Shiomi a George Maciunas, s. f., copia en el Archivo Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

que más le interesa mostrar a Shiomi es «la performance simultánea» de los participantes⁸.

Shiomi compiló en 1976 estos tres poemas, junto a los seis siguientes realizados hasta 1975, en un libro que homogeneizaba sus formas de visualización usando un mismo modelo de mapa y los tipos de vistas del globo terráqueo para casi todos ellos⁹. Con este trabajo, quedaba configurado un *Spatial Poem* constituido por la suma de los nueve «eventos globales» inventados y/o realizados por un total de doscientas treinta y dos personas diferentes en el lapso de diez años: un poema-libro nacido como un compendio de simultaneidades. El carácter integrador de esta obra hace suponer que es virtualmente ampliable al infinito, una conjetura esta última sin duda acorde con la percepción de la ubicuidad del arte que se encuentra en el origen mismo y en la razón de ser de todo el proyecto *Spatial Poem* de Shiomi, quien afirmaba:

Sentía que el arte debería estar vivo en todo lugar y tiempo, así como en cada momento en que alguien lo deseara, y así fue como se me ocurrió a la idea del *Spatial Poem*¹⁰.

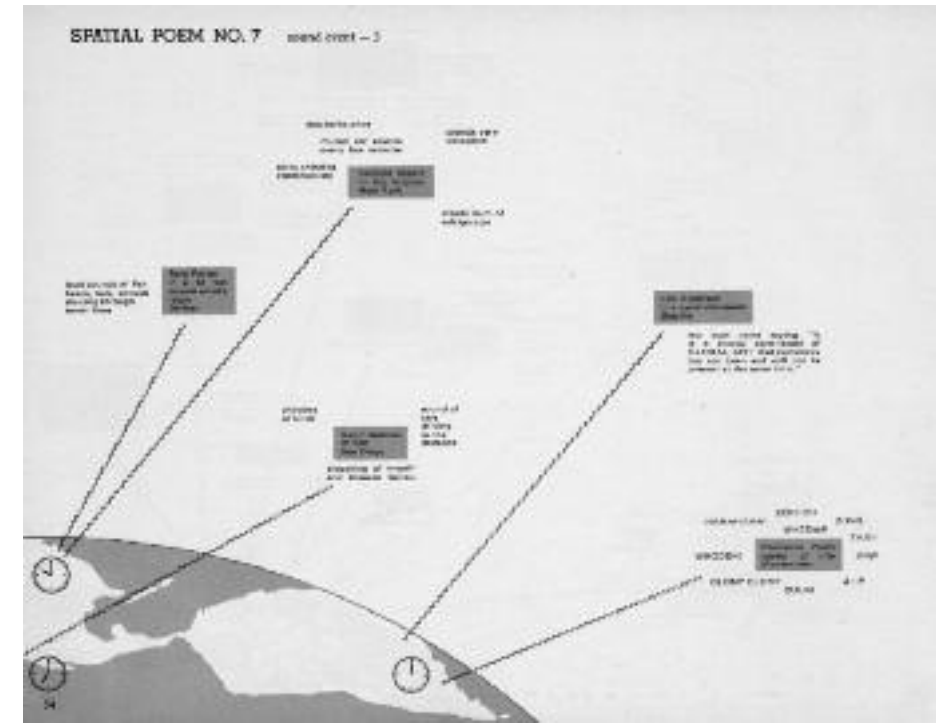
La realización fáctica y constatable de esta ubicuidad que Shiomi intuía y reivindicaba para el arte fue posible gracias al trabajo de colaboración en red de los participantes, conectados por vía postal, que efectuaron las acciones en sus respectivas ubicaciones y franjas horarias. De acuerdo con ello, Shiomi entendía el registro de cada evento como un «poema anónimo»¹¹: ella era autora de la concepción del proyecto, pero en su invención misma residía la idea de disolver la autoría individual en la colectiva. Las instrucciones que enviaba a sus contactos, lejos de exigir precisión en su ejecución, ofrecían sugerencias que abrían infinidad de posibilidades creativas. La variedad de las respuestas constituyó la riqueza de los poemas y, con el fin de preservar la pluralidad de los contenidos documentados y no distraer la

8 Véase *supra*, nota 6 de este cap.

9 También para el *Falling Event* emplea ahora Shiomi un mapa en lugar de un calendario. Las dos únicas excepciones son el *Shadow Event* (*Evento de sombra*) y el *Orbit Event* (*Evento de órbita*), donde los mapas se sustituyen por fotografías, dibujos y planos. Cfr. SHIOMI, *op. cit.*, pp. 14-37 y 46-49.

10 SHIOMI, Mieko, citada por STOFFLET, Mary, «SHIOMI, Mieke», en NAYLOR, Colin (ed.), *Contemporary artists*, Chicago & Londres, 1989 (3ª ed.), St. James Press, p. 871.

11 SHIOMI, Mieke, *Fluxus Balance*, Osaka, 1993, edición de la artista. Archivo Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.



Mieko Shiomi, una de las páginas del libro *Spatial Poem* (1976), Colección Henar Rivière.

atención de ellos, Shiomi optó siempre por la mayor asepsia formal posible, rechazando un excesivo protagonismo del diseño¹².

Recapitulando, la actividad de la compositora japonesa consistió en enviar estimulantes propuestas de colaboración y en registrar con neutralidad las creaciones surgidas a raíz de ellas. Se incluyó como una más entre los participantes de cada evento y trabajó a lo largo de todo el proceso de gestación de los poemas con gran diversidad de medios –tales como el arte postal, la performance, el arte del objeto, el libro o la poesía visual–. Con este proceder, Shiomi no creó una obra de arte cerrada sino múltiple, exten-

12 «Me gustaría mostrar la dirección de la gente tan transparente y exactamente como sea posible. Me preocupa que un excesivo poder del diseño de la imagen pueda debilitar los contenidos». En su abundante intercambio postal con Maciunas respecto al diseño de los *Spatial Poems*, Shiomi insiste en varias ocasiones sobre este punto: por ej., en otra carta y siempre con relación al #2, le indica su preferencia por el modelo de reloj más sencillo o «más documental». Sendas cartas de Mieke Shiomi a George Maciunas, ambas s.f., manuscritos en el Archivo Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

sible y colectiva o, lo que es lo mismo: propició un modo de hacer que no sólo ponía en evidencia, sino que convertía en su tema y motivo, la existencia de una red internacional de artistas y personajes afines entre sí que, por encima de las fronteras geográficas, compartían una sensibilidad común. La sustancia de dicha sensibilidad y sus mecanismos de conexión fueron los que pusieron en movimiento al *Spatial Poem* que, a su vez, mediante su gesto de conceptualización y repetición, intensificaba y ritualizaba la conciencia de los partícipes de pertenecer a un proyecto común. El ya comentado juego estético de simultaneidades espaciotemporales que constituye la esencia de los poemas de Shiomí tiene su análogo social en esta conciencia transfronteriza de Fluxus. En ella deposita la compositora todas sus esperanzas, dedicando su libro «a la gente del siglo xxx»¹³.

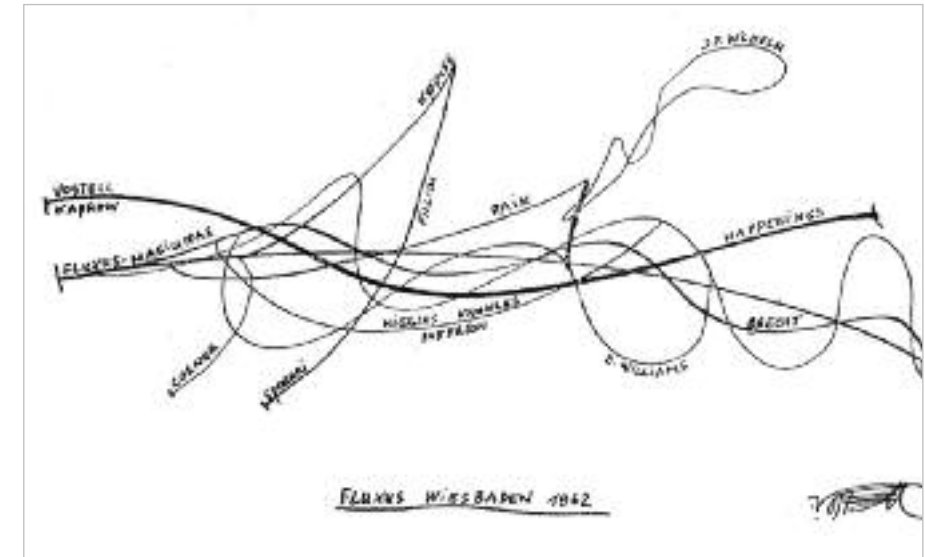
NODOS DE AZAR: LOS LUGARES DE ENCUENTRO DE FLUXUS

Muchos de nosotros creíamos que podía haber conexiones internas, 'acausales', entre sucesos (*events*) teniendo lugar más o menos en el mismo momento¹⁴.

Como tal, Fluxus se presentó por primera vez ante el público en la ciudad alemana de Wiesbaden en septiembre de 1962 durante el «Fluxus/Internationale Festspiele neuester Musik» («Fluxus/Festival internacional de música novísima»). Sin embargo, el cruce de casualidades que convirtieron aquel lugar y aquella fecha en un hito histórico había comenzado a entrelazar los hilos de esta red internacional de artistas ya incluso antes de la misma existencia de su nombre. Tanto es así, que el inicio de Fluxus en Wiesbaden ha de verse como la consolidación de una progresiva toma de conciencia por parte de sus artífices respecto a la existencia de una correspondencia global entre el tipo de experimentación artística que cada uno de ellos estaba desarrollando en diversos contextos locales. Conscientemente marginados respecto a los circuitos dominantes del arte, los artistas que iban a vincularse a Fluxus comenzaron de este modo a tejer su alternativa allende las fronteras geopolíticas durante la etapa conocida como

13 SHIOMI, *op. cit.*, p. 70.

14 MAC LOW, Jackson, «Wie George Maciunas die New Yorker Avantgarde kennenlernte» (1980), en BLOCK, René (ed.), *1962 Wiesbaden-Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, cat. exp., Berlín, 1983, Harlekin Art & Berliner Künstlerprogramm des DAAD, p. 121.

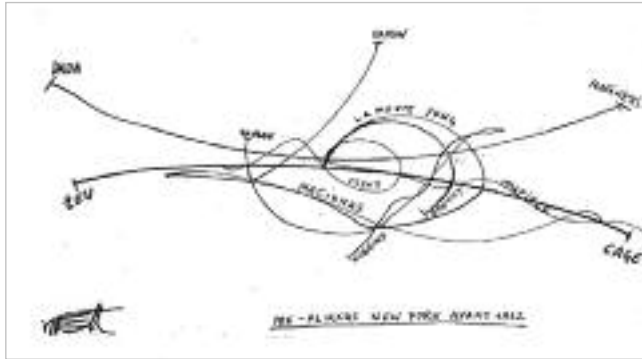


Wolf Vostell, *Fluxus Wiesbaden 1962* (s.f.).

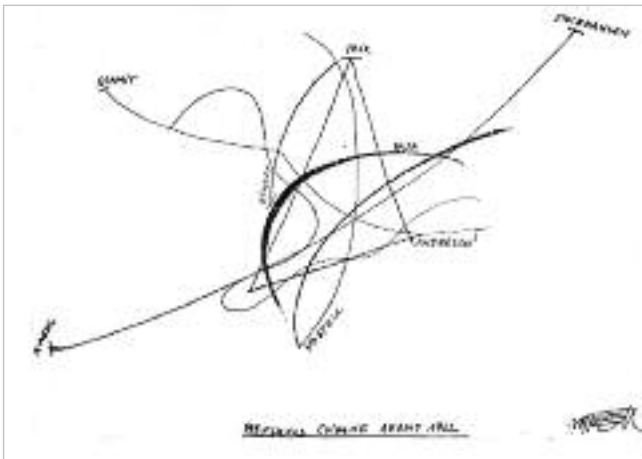
Proto-Fluxus. Esta fase de actividad previa se correspondió con el despliegue y efervescencia de una experimentación interdisciplinaria que, pese a desarrollarse en torno a diferentes focos geográficos distantes entre sí, compartía estímulos, aspiraciones y métodos. Si bien George Maciunas (1931-1978), mentor y principal promotor de Fluxus, fijaba en el «muy influyente» año de 1959 el punto de partida en que emergieron ideas y propuestas que se desarrollarían después en los primeros festivales de la red de artistas¹⁵, en el presente estudio se ha escogido remontar el principio de la etapa pre-Fluxus a 1958, por razones que se aducirán a continuación y que se apoyan, entre otras, en observaciones realizadas por el propio Maciunas. Por lo demás, en este punto conviene señalar que, si bien existe un acuerdo generalizado acerca del hecho de que el periodo de gestación de Fluxus se articuló en torno a los dos epicentros de Nueva York y la

15 Cfr. sus distintos diagramas sobre la historia de Fluxus: MACIUNAS, George, *Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-garde Movements)*, ca. 1966; *Expanded Arts Diagram, 1966 y Diagram of Historical Development of Fluxus and other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms (incomplete)*, 1973, los tres en SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit, *Maciunas' Learning machines. From Art History to a Chronology of Fluxus*, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation (Detroit, Michigan), cat. exp., Berlín, 2003, *Vice Versa*, pp. 116 y 122-125. Cfr. así mismo, sus declaraciones: MACIUNAS, George & MILLER, Larry, «Interview with George Maciunas» (1978), en HENDRICKS (ed.), *op. cit.*, 1983b, p. 13.

Wolf Vostell,
Pre-Fluxus New York
avant 1962 (s.f.).



Wolf Vostell,
Pre-Fluxus Cologne avant
1962 (s.f.).



región alemana del Rin (fundamentalmente Colonia)¹⁶, no ha sido realizada todavía una investigación conjunta que analice las vías por las que ambas escenas pre-Fluxus se fueron interconectando hasta configurar Fluxus. Con el presente apartado pretendo realizar una aportación a este respecto, considerando que una visión de conjunto del proceso coral y múltiple que dio

16 Los estudios que se han concentrado en una u otra escena pre-Fluxus son: DÖRSTEL, Wilfried; STEINBERG, Rainer & ZAHN, Robert von, «Das Atelier Bauermeister: Proto-Fluxus in Köln. 1960-1962», en SCHÜPPENHAUER, Christel (ed.), *Fluxus Virus. 1962-1992*, cat. exp., Colonia, 1992, Galerie Schüppenhauer, pp. 48-55 y SMITH, Owen F., «Proto-Fluxus in the United States. 1959-1961: The Establishment of a Like-Minded Community of Artists», en *Visible Language*, Volume 26, Nr. 1-2 (Winter/Spring 1992). Providence (Rhode Island), Rhode Island School of Design, Graphic Design Department, pp. 45-57. Una visión de pre-Fluxus y Fluxus en Alemania, se encuentra en CONZEN, Ina, «Vom Manager der Avantgarde zum Fluxusdirigenten: George Maciunas in Deutschland», en BLOCK, René & KNAPSTEIN, Gabriele (eds.), *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten; Fluxus in Deutschland, 1962-1994*, cat. exp., Stuttgart, 1995, Institut für Auslandsbeziehungen, pp. 18-31.

lugar a Fluxus puede sugerir nuevas perspectivas que ayuden a enriquecer su valoración como fenómeno histórico-artístico.

El detonante común que dispersó el quehacer experimental del periodo pre-Fluxus fue el compositor estadounidense John Cage, de quien Maciunas afirmaba que iba dejando una estela allí por donde pasaba, concretada en forma de pequeños «grupos John Cage»¹⁷. En 1958 sus prácticas docentes en Nueva York (EE.UU.) y Darmstadt (República Federal Alemana) marcaron un punto álgido en la recepción y difusión de sus planteamientos, cuya influencia iba a extenderse rápidamente en Estados Unidos y Europa por vías cruzadas e impulsos recíprocos.

El centro fundamental de irradiación de Cage en Nueva York fue la New School for Social Research donde, desde el otoño de 1956 hasta el verano de 1960 incluido, impartió un curso llamado de «Composición» primero y de «Composición experimental» a partir del verano de 1958. En torno a ese año se fueron incorporando a su clase varios alumnos que pronto se convertirían en pioneros del arte de acción en sus distintas modalidades: el químico investigador George Brecht (1926-2008), el poeta y compositor Dick Higgins (1938-1998) y los artistas visuales Allan Kaprow y Al Hansen (1927-1995), a los que se sumaron, entre otras, las frecuentes visitas del poeta Jackson Mac Low (1922-2004). Kaprow sería el autor en 1959 del primer *Happening* de la historia propiamente dicho, mientras que los restantes nombres citados iban a vincularse a Fluxus¹⁸. Fue en la clase de Cage donde Brecht empezó a definir el concepto y formato de los Eventos (*Events*), que después pasarían a identificarse con buena parte de las performances de esta red de artistas, constituyendo la más característica aportación de la misma al arte de acción¹⁹. Por su parte, Higgins y Hansen fundaron, en 1959 y como continuación directa de las clases de «Composición experimental», el New York Audio Visual Group (Grupo Audiovisual Neoyorquino), una iniciativa de autogestión que pretendía impulsar «la

17 MACIUNAS & MILLER, *op. cit.*, p. 11.

18 Para más información sobre las clases como precedentes de Fluxus, véanse JACOBS, Joseph, «Crashing New York à la John Cage», en MARTER, Joan (ed.), *Off limits. Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, cat. exp., New Brunswick (New Jersey) & London, 1999, Rutgers University Press, pp. 66-74 y ALTSHULER, Bruce, «The Cage Class», en LAUF, Cornelia & HAPGOOD, Susan (ed.), *Fluxattitudes*, Gante, 1991, Imschoot, pp. 17-23.

19 Hubo incluso una pieza, la *Candle Piece for Radios*, preparada por Brecht en el contexto del curso de 1959, que después sería incluida en el programa del festival inaugural de Fluxus en Wiesbaden. Cfr. JACOBS, *op. cit.*, p. 70 y MACIUNAS, George, *Fluxus/Internationale Festspiele neuester Musik* (1962a), en HENDRICKS (ed.), *op. cit.*, 1981, p. 314. Sobre la gestación de los Eventos de Brecht, véanse: BRECHT, George, *Notebooks I, II, III* (1958-1959). Colonia, 1991, KÖNIG y KNAPSTEIN, Gabriele, *George Brecht: Events*, Berlín, 1999, Wiens Verlag Berlin, pp. 1-5.

experimentación en todas la artes» y en cuyo seno los fundadores, junto a Mac Low y otros artistas, interpretaron y registraron electrónicamente notaciones experimentales, y realizaron lecturas y performances²⁰.

El entrecruzamiento de estímulos entre el contexto neoyorquino y la región alemana del Rin que marcó el proceso de gestación de la red de Fluxus puede constatarse ya en esta fecha tan temprana a través de la relación de Cage con los «Internationale Ferienkurse für Neue Musik» («Cursos internacionales de verano de Nueva Música») celebrados en el palacio de caza de Kranichstein en Darmstadt. En este foro de encuentro, verdadero punto de referencia internacional para los más importantes y novedosos desarrollos musicales contemporáneos, el pianista de Cage, David Tudor, había llevado a cabo en 1956 una actividad docente que logró despertar interés por las propuestas del compositor estadounidense. Según afirmaba el propio Cage, había sido precisamente la atención aquí cosechada lo que había motivado su deseo de dar a conocer sus ideas también en Estados Unidos, constituyendo el acicate para preparar sus clases de la New School for Social Research²¹. Significativamente, aquel impulso volvió a Darmstadt como un bumerán cuando, en 1958, Cage impartió allí tres seminarios cuyo contenido, a causa de la coincidencia cronológica, nacería a modo de resumen de la actividad que estaba desarrollando en ese momento en sus clases de Nueva York²². El potente efecto inspirador de sus propuestas, unido a la trascendencia internacional del encuentro, hizo que su influencia a través de los «Cursos» de 1958 fuese amplia y heterogénea, marcando un punto de inflexión que tendría amplias consecuencias para gran variedad de jóvenes compositores, no sólo residentes en la RFA, como el surcoreano Nam June Paik (1932-2006), sino también allende sus fronteras²³. Se puede

20 Cfr. SMITH, *op. cit.*, 1992, pp. 47-48; HIGGINS, Dick & DANIELS, Dieter, «Fluxus vor Fluxus» (1990), en *Kunstforum International*, Band 115 (Sept. / Oct. 1991). Wiesbaden & Köln, pp. 197-199 y HIGGINS, Dick, *Jefferson's Birthday/Postface*, Nueva York, 1964, Something Else Press, pp. 55-56.

21 CAGE, John (1990) citado según entrevista con ALTSCHULER, *op. cit.*, p. 17.

22 Para más información sobre los seminarios de Cage de 1958 y la actividad de Tudor en 1956 en Darmstadt, véase DECROUPEL, Pascal, «VIII. Aleatorik und Indetermination – Die Ferienkurse als Forum der europäischen Cage-Rezeption», en BORIO, Gianmario & DANUSER, Hermann (eds.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt. 1946-1966* (Band 2). Freiburg im Breisgau, 1997, Rombach, pp. 189-275.

23 Valga recordar en este punto que la actividad experimental de la que nacería el grupo Zaj, afín a Fluxus y fundado en España en 1964, encontró su confirmación e impulso definitivo precisamente a partir del encuentro de sus creadores Juan Hidalgo y Walter Marchetti con Cage en los «Cursos» de 1958. Cfr. HIDALGO, Juan en entrevista inédita con la autora (Vitoria, 24.03.2010) y SARMIENTO, José Antonio, «El recorrido zaj», en SARMIENTO, José Antonio (ed.), *Zaj*, cat. exp., Madrid, 1996, MNCARS, p. 15. Sobre la toma de contacto de Paik con Cage en los mismos «Cursos», cfr. WICK, Rainer, «Nam June Paik», en *Kunstforum International*, Band 18 (1976). Mainz, p. 207.

incluso afirmar que Darmstadt tendió un puente entre las escenas experimentales de las dos costas estadounidenses, en tanto que la información sobre los procedimientos compositivos aleatorios de Cage iba a llegar a San Francisco a partir de la asistencia a los «Cursos» de 1959 del compositor californiano La Monte Young (n. 1935)²⁴. Este artista, que pronto se mudaría a Nueva York, y Paik, que se instalaría en Colonia, se iban a ver pronto involucrados, a pesar de las distancias geográficas, en varios eventos y proyectos comunes precedentes directos de Fluxus.

La presencia de Cage en Darmstadt tuvo por lo tanto una fuerza revulsiva. Sin embargo, sería en Colonia donde el estadounidense y otros compositores de su entorno actuaran sin solución de continuidad como inspiradores y cómplices de una actividad rupturista que crearía uno de los caldos de cultivo de Fluxus. El centro que focalizó este quehacer fue el «Büro für visuelle Kommunikation» (Agencia de Comunicación Visual) fundado en 1960 por la pintora alemana Mary Bauermeister en su atelier, cuya actividad se complementó con la de la Galerie o Studio Haro Lauhus en la misma ciudad de Colonia, creada en 1961 por el antiguo socio de Bauermeister, el fotógrafo también alemán Haro Lauhus.

Guiada por la convicción de que tras la II Guerra Mundial era necesario empezar «totalmente desde el principio»²⁵, la pintora inauguró el también conocido como Atelier Bauermeister con una velada de «Música–Textos–Pintura–Arquitectura». Como germen de una nueva cultura artística proponía así una actividad interdisciplinaria, cuyo fulcro iba a estar en los desarrollos musicales provenientes del ámbito y la estela de Cage. De este modo, Paik y otro futuro artista Fluxus, el contrabajista estadounidense Benjamin Patterson (n. 1934), tuvieron ocasión de coincidir en el Atelier con Cage y Tudor en conciertos donde, además de presentarse algunas de las provocativas performances de Paik, se interpretaron otras de los ausentes Young y Brecht. En relación con ello, cabe destacar el importante rol desempeñado por Tudor en el Atelier Bauermeister «como mensajero entre los Estados [Unidos] y Europa»²⁶, al traer y llevar de un

24 Cfr. KELLEIN, Thomas, *Der Traum von Fluxus. George Maciunas. Eine Künstlerbiografie*, Colonia, 2007, König, p. 47.

25 BAUERMEISTER, Mary (1991) citada por DÖRSTEL, Wilfried, «Kommentierte Chronik der Veranstaltungen des Ateliers Bauermeister (1960-1962)», en HISTORISCHES ARCHIV DER STADT KÖLN (ed.), *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-1962. Intermedial, kontrovers, experimentell*, Colonia, 1993, Emons, p. 16.

26 TUDOR, David, citado por ZAHN, Robert von, «»Refüsierte Gesänge». Musik im Atelier Bauermeister», en HISTORISCHES ARCHIV DER STADT KÖLN (ed.), *op. cit.*, p. 108.

lado a otro del Atlántico las partituras de estos nuevos desarrollos compositivos.

En cuanto a la Galerie o Studio Haro Lauhus presentó un programa directamente vinculado con el de Bauermeister, e incluyó nombres como el de Cage y Young. Sin embargo, el fotógrafo imprimió a su estudio un matiz propio inclinándose, por un lado, por exponentes del círculo francés de los Nouveaux Réalistes y, por otro, por el grupo de artistas que solía reunirse en Colonia en el taller del artista visual alemán Wolf Vostell (1932-1998) y que incluía, entre otros, a Patterson y, esporádicamente, al francés Robert Filliou (1926-1987). Vostell, Patterson y, en menor medida, Paik, desarrollaron aquí y en el propio estudio de Vostell una actividad interdisciplinaria y performativa de la que cabe sobre todo destacar el estreno de varias composiciones de Patterson²⁷.

George Maciunas (Jurgis Mačiūnas) nació en Kaunas (Lituania), pero su naturaleza enfermiza hizo que su infancia estuviera marcada por largas estancias hospitalarias en Suiza que le mantuvieron alejado de su familia. Esto podría verse como el comienzo de una suerte de trashumancia que durante su infancia y primera juventud le llevaría, durante la II Guerra Mundial, de Lituania a Alemania (Fráncfort) y, tras la contienda, de Alemania a Estados Unidos. Allí adquirió una variada formación en arte, diseño gráfico, arquitectura, musicología e historia del arte. Instalado en Nueva York, ejerció como arquitecto durante algún tiempo, pero a finales de los años cincuenta estaba ya trabajando en la profesión que iba a constituir su principal fuente de ingresos: el diseño. Además, en los años cincuenta se dedicó también, con afán emprendedor e imaginativo, a los negocios, intentando sin éxito obtener beneficios mediante la importación de instrumentos musicales antiguos traídos de Europa, caviar ruso y foie gras francés²⁸.

En el otoño de 1960, Maciunas se reunió en la galería de su compatriota Almus Salcius junto a otros lituanos, para planear la fundación de un Club Cultural Lituano; en este contexto, surgió la idea de publicar una revista que sería diseñada por Maciunas y que, a sugerencia suya, llevaría el nombre de «Fluxus». Pronto, el proyecto inicial del Club Cultural Lituano cedió

27 Para una detallada relación de las actividades del Atelier Bauermeister y la Galerie Haro Lauhus, véase DÖRSTEL, *op. cit.*, pp. 12-81.

28 Cfr. KELLEIN, *op. cit.*, pp. 11-19 y 31-41.

paso a la fundación de la AG Gallery por parte de Maciunas y Salcius²⁹. Esto ocurrió en un momento, finales de 1960 y comienzos de 1961, en que la confluencia de dos circunstancias fortuitas iba a determinar un giro en la trayectoria del diseñador que sería decisivo para el futuro nacimiento de la red Fluxus. Por un lado, la Sociedad Lituana de Nueva York, que según los planes de Maciunas debía hacerse cargo de la edición de la revista *Fluxus*, rechazó su proyecto, lo que provocó su airada ruptura con su pasado lituano y su cambio de nombre de Jurgis a George³⁰. Por otro lado, en esas mismas fechas conoció a Young en las clases de composición impartidas por Richard Maxfield a modo de continuación de las de Cage en la New School for Social Research. Young le invitó a la serie de presentaciones de trabajo experimental en poesía, música y performance que estaba organizando en el loft de Yoko Ono (n. 1933) en la Chambers Street de Nueva York. Conocida con el nombre de esta calle y comenzada en diciembre de 1960, la serie puede conectarse con la actividad del New York Audio Visual Group de D. Higgins y A. Hansen ya que, a pesar de no ser su continuación directa, constituyó también un importante punto de encuentro autogestionado que fortaleció las asociaciones entre los participantes y que, en este sentido, sentó un importante precedente para Fluxus. Fue aquí donde Maciunas tuvo ocasión de conocer a Higgins Mac Low, Brecht, o Henry Flynt (n. 1940) y donde decidió celebrar en su AG Gallery un conjunto de actividades similares con el título «Musica Antiqua et Nova», que comenzaría en marzo de 1961³¹. De este modo, los primeros meses de aquel año de 1961 vieron cómo el proyecto de la revista *Fluxus* de Maciunas se desvinculaba del contexto lituano neoyorquino y pasaba a conectarse con la promoción del ámbito internacional de la experimentación interdisciplinaria post-cageana³².

29 Cfr. MATS, B., «Birth of Fluxus – the ultimate version», en *Kaleidoskop*, nr. 3 (1979). Lund, s./p.

30 Para más información y matices respecto a esta ruptura, véase STEGMANN, Petra, «Fluxus East», en STEGMANN, Petra (ed.), *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa*, cat. exp., Berlín, 2007, Künstlerhaus Bethanien, p. 10.

31 Para más información sobre las series de la «Chambers Street» y «Musica Antiqua et Nova», véase SMITH, *op. cit.*, 1992, pp. 48-51; un interesante testimonio respecto a la relación entre ambas series se encuentra en MACIUNAS & MILLER, *op. cit.*, p. 14.

32 Como prueba de esta rápida evolución, considérese que la primera referencia pública conocida a la revista *Fluxus* apareció en lituano en la tarjeta de invitación a una conferencia sobre Nueva Música e instrumentos musicales antiguos que Maciunas tenía previsto sostener en enero de 1961 en *The Baltic Freedom House* de Manhattan. La siguiente referencia pública estuvo ya redactada en inglés en la invitación a las tres primeras veladas de la serie «Musica Antiqua et Nova» que comenzarían en marzo del mismo año. Cfr. MACIUNAS, George, *Realizmas muzikoje 1* (1961a), en STEGMANN (ed.), *op. cit.*, pp. 8-10 y MACIUNAS, George, *Musica Antiqua et Nova* (1961b), en SOHM, Hans & SZEEMANN, Harald (eds.), *Happening & fluxus. Materialien*, Colonia, 1970, Kölischer Kunstverein s./p.



George Maciunas, diseño de una de las páginas de *An Anthology* (La Monte Young, 1963), Kunstbibliothek Berlin.

Los planes del promotor iban a seguir creciendo rápidamente a lo largo del año. En junio vino a saber de la existencia de *An Anthology* (Una antología), una iniciativa editorial de Young que recopilaba partituras musicales y de performances, poemas y otras formas de arte verbal, así como ensayos y piezas de lo que Flynt había bautizado ya como «concept art» (arte conceptual), de veintiséis artistas estadounidenses, europeos, japoneses y coreanos. Young había reunido este material por correspondencia gracias a los contactos establecidos en California y vía Darmstadt, con la intención de publicarlo en una revista que, sin embargo, quebró antes de tiempo³³. Cuando

33 La revista *Beatitude* (San Francisco) estaba vinculada a los escritores de la «generación Beat» de la costa oeste; su editor, el poeta Chester V. J. Anderson, había invitado a Young a preparar este número dedicado a la costa este y titulado *Beatitude east*. Cfr. MAC LOW, *op. cit.*, pp. 113-114.

Maciunas vino a saber de este material inédito, se ofreció inmediatamente a hacerse cargo de la cuestión, y hacia mediados de septiembre trabajaba incansablemente en su diseño. Una vez concluido, sin embargo, surgieron problemas que fueron demorando su edición hasta 1963, cuando Young logró efectuarla en colaboración con Mac Low y ya sin la participación de Maciunas³⁴. Sea como fuere, *An Anthology* constituyó otro nodo pre-Fluxus de confluencia entre los jóvenes artistas internacionales incluidos en sus páginas o implicados en su producción, muchos de los cuales se vincularían a Fluxus (Young, Maciunas y Mac Low, Higgins, Brecht y Flynt, así como los residentes en Europa Paik y Emmett Williams)³⁵. El diseñador encontró en *An Anthology* un modelo para sus intenciones editoriales, a partir del cual reconvirtió su idea inicial de la revista *Fluxus* en una antología formada por el material remanente que Young ya no estaba interesado en publicar, más otro que él mismo recopilaría siguiendo la misma línea³⁶.

Cuando, en noviembre de 1961, Maciunas abandonó Estados Unidos para instalarse en Wiesbaden (RFA), sus planes editoriales se estaban extendiendo hasta convertir *Fluxus* en una amplia serie internacional de antologías. El medio a través del que pretendía obtener público y dinero para publicarlas era la celebración en Europa de conciertos y festivales de performance³⁷. Para ello, se introdujo en la escena artística de Colonia y la región alemana del Rin, en la que sus colegas neoyorquinos tenían contactos. Ya antes de su traslado a Europa, Maciunas había escrito a tres artistas activos en el círculo del Atelier Bauernmeister, obteniendo una única respuesta del que sería su principal nexo en Alemania: Paik³⁸. A través de él conoció a Vostell, mientras que a Patterson llegó por vía de Emmett

34 Cfr. *Ibidem*, pp. 114-117.

35 Cfr. YOUNG, La Monte (ed.), *An Anthology*, Nueva York, 1963, s./p.

36 Cfr. MACIUNAS & MILLER, *op. cit.*, pp. 15-16 y MAC LOW, *op. cit.*, p. 116.

37 Cfr. HENDRICKS, Jon, «Fluxus: Kleines Sommerfest / Neo-Dada in der Musik / Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik / Festum Fluxorum Fluxus, Wuppertal, Wiesbaden, Düsseldorf 1962-63», en BOLLE, Michael & ZUCHNER, Eva (eds.): *Stationen der Moderne. Die Bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, cat. exp., Berlín, 1988, Berlinische Galerie, p. 493.

38 Cfr. PAIK, Nam June, *Beuys Vox. 1961-1986*, Seúl, 1990, Won Gallery & Hyundai Gallery, p. 49 y KELLEIN, *op. cit.*, p. 57. A petición de Dick Higgins, que mantenía un contacto epistolar con Vostell y Paik, Maciunas hizo una divertida descripción del aspecto del surcoreano, además de mencionar, entre otros artistas a los que iba conociendo en Alemania, a Mary Bauernmeister «cuyo trabajo supongo que conoces». Carta de George Maciunas a Dick Higgins, 18 de enero de 1962, copia del manuscrito en el Archivo Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. Sobre la correspondencia entre Higgins, Vostell y Paik, cfr. HIGGINS & DANIELS, *op. cit.*, p. 205.

Williams (1925-2007), poeta concreto estadounidense residente en Darmstadt que también se involucraría en Fluxus³⁹.

Gracias a este entramado social previo a su entrada en escena, Maciunas logró encontrar oportunidades para efectuar sus planes e, inversamente, estos planes fueron modificándose y adaptándose sobre la marcha a las circunstancias, los contactos y participantes que los hicieron posibles. El 14 de diciembre de 1961, el promotor dirigió una carta al director del Städtisches Museum de Wiesbaden, solicitándole disponer de la sala de conciertos del museo para uno de los festivales que planeaba organizar en diferentes ciudades europeas. Según sugieren Paik y Higgins, la respuesta afirmativa del museo sería de agradecer, en buena medida, a la intercesión a favor de Maciunas por parte de un reputado galerista y crítico de arte de la región, al cual el surcoreano había informado sobre los planes del promotor⁴⁰. En cualquier caso, con este éxito puede darse por concluida la etapa pre-Fluxus. Es cierto que el nacimiento «oficial» de Fluxus no ocurriría hasta el mes de septiembre de 1962, para cuando había quedado fijada la celebración del «Fluxus/Festival internacional de música novísima» de Wiesbaden, pero también es verdad que la confirmación del museo significó que, para Maciunas, su proyecto promocional se convirtiera definitivamente en un objetivo claro⁴¹, variable en sus contenidos, medios y modos, pero definido en su tendencia interdisciplinaria y experimental, así como en su doble dimensión, performativa y editorial. Además, las veladas que se iban a organizar en los meses anteriores a septiembre iban a estar directamente conectadas con el festival de Wiesbaden, funcionando como precedentes directos del mismo. Aunque Maciunas tuvo que adaptarse a las condiciones impuestas por los organizadores, fueron programadas de acuerdo a sus planes y en ellas confluyeron artistas y obras de

39 Cfr. PATTERSON, Ben, «Ich bin froh, daß Sie mir diese Frage gestellt haben», en *Kunstforum International...*, op. cit., p. 174; VOSTELL, Wolf & POLITI, Giancarlo, «Interview», en *Flash Art. The international Arts Review*, N.º 72-73 (marzo-abril 1977), Milán, p. 35 y WILLIAMS, Emmett, «How we met», en *AQ-Situationen der zeitgenössischen Kunst & Literatur*, N.º 16 (1977), Saarbrücken-Dudweiler, p. 87.

40 Cfr. HIGGINS & DANIELS, op. cit., pp. 200-204 y PAIK, Nam June & DANIELS, Dieter, «Fluxus und mehr», en *Kunstforum International...*, op. cit., pp. 209. El intercesor en cuestión fue Jean-Pierre Wilhelm quien, junto a su colaborador Manfred de la Motte, había regentado la Galerie 22 en Düsseldorf donde, ya en 1959, Paik había presentado su performance *Hommage à John Cage-Musik für Tonbänder und Klavier*, que volvería después a interpretar en el Atelier Bauermeister y, más tarde, se incluiría en el programa del festival Fluxus de Wiesbaden. Cfr. DÖRSTEL, op. cit., pp. 30-31 y MACIUNAS, op. cit., (1962a).

41 KELLEIN, op. cit., p. 51.

ambas escenas pre-Fluxus. En lo que a los artistas se refiere, entre ellos se encontraban muchos de los que pronto pasarían a conformar el núcleo inicial de Fluxus, y participaron bien físicamente como performers, bien conceptualmente mediante sus piezas (como compositores e intérpretes se contó con, entre otros, Patterson, Maciunas, Paik y Vostell; como performer se les sumó además el alemán Tomas Schmit (1943-2006), mientras que sólo como autores figuraron Brecht, Higgins, Mac Low o Young, junto a otros); respecto a las obras, varias de las que iban a presentarse lo habían sido ya en encuentros pre-Fluxus y, en cualquier caso –interpretadas anteriormente o no– muchas se repetirían en Wiesbaden, entrando desde ese momento a formar parte del repertorio característico de la red de artistas⁴². Estas veladas pueden, por lo tanto, considerarse «preestrenos» de Fluxus o conciertos Proto-Fluxus⁴³ y fueron dos, celebradas en la Galerie Parnass de Wuppertal el 9 de junio de 1962 y en el Kammerspiele (Teatro de cámara) de Düsseldorf el 16 del mismo mes⁴⁴. Ambas fueron posibles gracias a las ofertas recibidas por Paik para celebrar sendos conciertos en un momento en que, por encontrarse inmerso en las investigaciones que le convertirían en pionero del Video Arte, prefirió hacer el «truco» de pasarle las propuestas a Maciunas⁴⁵. Si bien ninguna incluyó en su título el nombre de «Fluxus», en la primera o «Kleines Sommerfest: Après John Cage» («Pequeña fiesta de verano: Après John Cage»), el promotor aprovechó para realizar una declaración pública de sus intenciones editoriales y vincularlas a las diferentes acepciones del término latino «flux» extraídas del diccionario, y tanto en esta como en la segunda velada, titulada «NEO-DADA in der Musik» («NEO-DADA en la música»), Maciunas ensayó

42 Sobre los performers, cfr. KELLEIN, op. cit., p. 62; CONZEN, op. cit., p. 23; y SCHMIT, Tomas, «If I Remember Rightly» (1970), en *Art and artists*, vol. 7, N.º 7, Issue 79 (octubre 1972), Londres, p. 34. Sobre las piezas presentadas, cfr. MACIUNAS, George, *Einladung zum kleinen Sommerfest* (1962b), en BALTZER, Bill & BIERMANN, Alfons W. (eds.), *Treffpunkt Parnass Wuppertal: 1949-1965*. Köln, 1980, Rheinland Verlag, p. 192 y MACIUNAS, George & PAIK, Nam June, *NEO-DADA in der Musik* (1962), en HENDRICKS (ed.), op. cit., 1981, pp. 312-313.

43 PAIK, op. cit., p. 11 y KELLEIN, op. cit., p. 62.

44 Hubo un tercer prelude el 3 de julio en París, en el contexto de la primera exposición de objetos de Patterson organizada por Filliou. La muestra consistió en un recorrido a través de las calles de la ciudad y concluyó con la *Sneak Preview. Fluxus, Happenings, Environnements, Poemes, Danses, Compositions* que incluyó piezas seleccionadas por Maciunas. Cfr. PATTERSON, Ben en entrevista inédita con la autora (Wiesbaden, 04.05.2009); PATTERSON, Ben, *Exposition à Paris/Sneak Preview*. Fluxus (1962), en HENDRICKS (ed.), op. cit., 1981, p. 313.

45 Cfr. PAIK, op. cit., p. 11. La primera propuesta vino del galerista de Wuppertal Rolf Jährling y la segunda, a través de el crítico de arte y antiguo galerista Jean-Pierre Wilhelm. Sobre éste último véase *supra*, nota 222.



George Maciunas, página con las definiciones del término «flux», publicada en el *Fluxus (Brochure Prospectus for Fluxus Yearboxes)* (1962), Kunstbibliothek Berlin.

posibles modos de presentar su proyecto e ideas ante el público. Por último, es destacable el hecho de que el transcurso de «Après John Cage» se caracterizara por la misma flexibilidad y variabilidad con que se aplicaría sobre la marcha la programación preparada por Maciunas en el festival de Wiesbaden.

El «Fluxus/Festival internacional de música novísima» de Wiesbaden constituyó la plataforma en la que el gran proyecto del promotor pudo al fin ponerse a prueba en toda su amplitud. Sin tener que atenerse a las limitaciones de tiempo Maciunas preparó un programa tan antológico como sus planes editoriales, contando con un extenso elenco de autores y obras, agrupadas en series temáticas y geográficas (Estados Unidos, Japón y

Europa), y jalonadas a lo largo de cuatro fines de semana del mes⁴⁶. Ni que decir tiene que ni todos los artistas incluidos iban a quedar después realmente vinculados a Fluxus, ni todas las piezas programadas iban a ser presentadas durante el festival. Intérpretes y obras irían en buena medida modificándose y decidiéndose conforme avanzaran las semanas, en un proceso experimental en el más estricto sentido de la palabra. Las deserciones y expulsiones de algunos se vieron compensadas con la incorporación de otros, concretamente Higgins y Alison Knowles (n. 1933) que tuvieron la posibilidad de trasladarse desde Nueva York y llegaron para el segundo fin de semana con una maleta repleta de nuevas partituras de performances de Brecht, Young y Robert Watts (1923-1988)⁴⁷. Esta logística aleatoria demuestra, una vez más, cómo Fluxus fue definiéndose por las circunstancias y el azar. Con la suma de Knowles, Higgins y Williams a los principales protagonistas de los preestrenos Fluxus (Maciunas, Paik, Patterson y Vostell), quedó fijado el núcleo central inicial de Fluxus, en torno al que se articularían los demás contactos y exponentes⁴⁸, y sobre la base del amplísimo programa elaborado por el promotor, se fue destilando un corpus característico de performances, que incluía muchas de las piezas presentadas hasta ahora en Nueva York y la región alemana del Rin. De este modo, Fluxus nacía como resultado de toda la experimentación desarrollada en ambas escenas pre-Fluxus y de los contactos establecidos entre ellas, así como, ante todo, de la paulatina toma de conciencia, que se fue operando en sus participantes a lo largo del mes, respecto a que las afinidades y conexiones que tenían entre ellos podían llegar a convertirse –y, de hecho, se habían convertido– en un proyecto común, un mismo fenómeno artístico que, de aquí en adelante, se identificaría con el nombre ideado por Maciunas para la serie prevista de publicaciones sobre arte experimental⁴⁹. Independientemente de los conflictos que pronto surgirían en relación con la definición de dicho fenómeno por parte de sus propios actores, parece que ninguno dudó en resaltar su función como lugar de encuentro. Vostell lo expresaba con claridad:

46 Cfr. MACIUNAS, *op. cit.*, (1962a).

47 Cfr. HIGGINS, *op. cit.*, 1964, p. 68 y HIGGINS & DANIELS, *op. cit.*, pp. 204-205.

48 Cfr. CONZEN, *op. cit.*, p. 25 y WILLIAMS, Emmett, «St. George and the Fluxus Dragons», en SCHRENK, Klaus (ed.), *Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Colonia, 1984, DuMont, pp. 26-27.

49 Sobre el proceso de paulatina toma de conciencia durante el festival, cfr. HIGGINS & DANIELS, *op. cit.*, p. 205; PATTERSON, *op. cit.*, 1991, p. 175 y WILLIAMS, Emmett, «Allen einen herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag» (1981-1982), en BLOCK (ed.), *op. cit.*, p. 86.

Lo positivo de Fluxus es que nos dio la posibilidad de encontrarnos unos con otros y estar juntos⁵⁰.

A lo que Tomas Schmit añadía: «¡ése fue el auténtico festival!»⁵¹, mientras Williams se entretenía en recordar placenteramente las complicidades surgidas al calor del vino o los divertidos problemas de comunicación entre unos y otros⁵².

Recapitulando, un determinado tipo de actividad experimental se estaba abriendo paso entre jóvenes creadores de variadas procedencias y asentamientos. Diferentes nodos o momentos de confluencia a lo largo de la llamada etapa pre-Fluxus, fueron estableciendo vínculos entre esos artistas y comenzaron con ello a activar una red internacional de contactos. Al entrar en conocimiento de estos desarrollos artísticos, Maciunas hizo suyo el esfuerzo de promocionarlos y, moviéndose en ese incipiente tejido social, estrechó sus nexos al propiciar la celebración de más ocasiones de reunión y colaboración, tanto física como conceptual, bajo la bandera de un proyecto colectivo con nombre propio.

BALANCEOS

Nacido de una dinámica de intercambio y complicidad creativa ultramarina, Fluxus se proyectó como una suerte de topónimo transfronterizo, un «país conceptual»⁵³ de geografía flexible y virtualmente extensible a la totalidad del planeta. Tras su alumbramiento «oficial» en el festival de Wiesbaden, los eventos se sucederían y solaparían en Europa y Estados Unidos, y surgirían diferentes centros regionales en Nueva York y la costa oeste

50 VOSTELL & POLITI, *op. cit.*, p. 35.

51 SCHMIT, Tomas, «Über f.» (1982), en BLOCK (ed.), *op. cit.*, p. 97. Junto al grupo principal, otros «performers» tomaron parte en el festival de Wiesbaden. La participación de Tomas Schmit, es un buen ejemplo de la apertura de Fluxus y la espontaneidad que marcó el desarrollo del festival: al ver un póster anunciándolo en las calles de Colonia, este artista que había participado ya en los preludios Fluxus pasando algo desapercibido, decidió sumarse a la tropa de Maciunas. Cfr. SCHMIT, *op. cit.*, 1970, p. 34.

52 WILLIAMS, *op. cit.*, 1977, pp. 85-92.

53 MILMAN, Estera, «Introduction. Fluxus: A Conceptual Country», en *Visible Language...*, *op. cit.*, pp. 11-15.

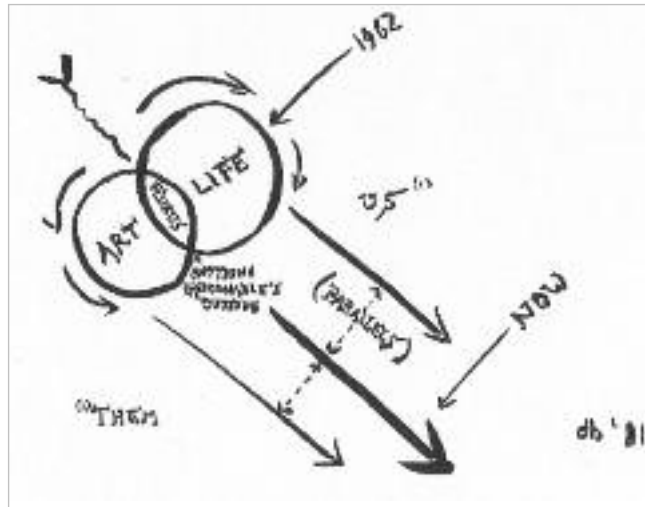


Mieko Shiomi, *Fluxus Balance* (1993), Archivo Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

estadounidense, Francia, Holanda, Dinamarca, Checoslovaquia y Japón. Adoptando diferente carácter según los distintos contextos en los que tomó forma, Fluxus planteó una interesante oscilación entre lo local y lo global, y se convirtió en pionero de un modo de trabajo de colaboración internacional en red, en los albores de la era de la comunicación.

Como se expuso en la introducción al presente artículo, lo novedoso de la configuración social en forma de red no pasó desapercibido a los propios artistas vinculados a ella. Desde luego, no lo hizo en el caso de Mieko Shiomi, cuyo *Spatial Poem* ofrece un ejemplo emblemático de hasta qué punto las dimensiones social y estética de Fluxus llegaron a confluir, activándose y fomentándose recíprocamente.

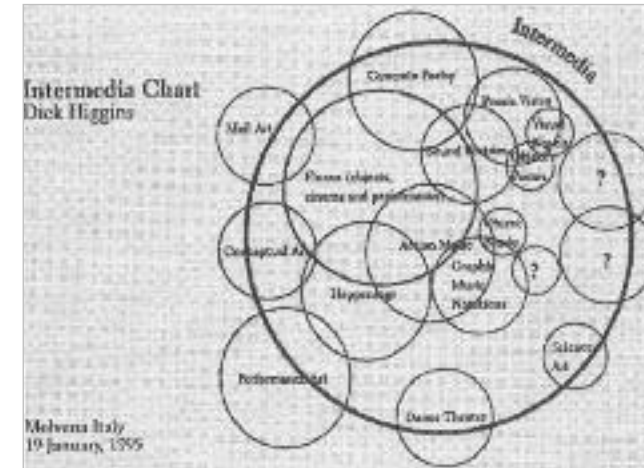
La compositora no había tenido noticia alguna sobre Fluxus hasta que en un concierto en Tokio en 1963 conoció a Paik y, tras informarle acerca



Dick Higgins,
[Fluxus Chart] (1981).

de su trabajo, recibió de él la noticia de que, «sencillamente», ella formaba parte de Fluxus. Integrada así en la red, un año después se trasladó a Nueva York a sugerencia de Maciunas y, mientras entraba en contacto con los artistas Fluxus residentes o de paso en la ciudad, ideó el «nuevo método para los Eventos» del que nacerían sus *Spatial Poems*, tomando «la tierra como escenario» y sirviéndose del medio postal⁵⁴. De este modo, y como se analizó en la introducción, la existencia de un entramado de conexiones globales entre individuos interesados en participar en la nueva práctica artística de los Eventos llegó a ofrecer el impulso creativo para la concepción de un amplio proyecto artístico y la elección de sus medios de realización. Esto enlaza con la conocida aspiración a disolver en una sola las experiencias vital y estética, visualizada por Higgins en una gráfica donde sugiere que Fluxus consistió precisamente en aquella intersección entre el arte y la vida. Esta definición de Fluxus como una fricción continua entre las zonas limítrofes del arte y el no-arte no solamente ayuda a entender que en el *Spatial Poem* las prácticas sociales y artísticas se identificaran unas con otras, sino que ofrece un modelo de comprensión para las mismas, puesto que también ellas surgieron a través de procesos análogos

54 SHIOMI, Mieko & DANIELS, Dieter, «Vier Fragen an Mieko Shiomi» (1990), en *Kunstforum International...*, op. cit., p. 212. Los receptores de sus invitaciones fueron extraídos del libro de direcciones de Fluxus. Cfr. SHIOMI, Mieko, «How we met» en *AQ...*, op. cit., p. 66



Dick Higgins,
Intermedia Chart
(1995),
Cortesía del Legado
de Dick Higgins.

de deslizamientos de fronteras: geopolíticas en el caso de las prácticas sociales, disciplinares en el de las artísticas. No es necesario volver de nuevo sobre la primera cuestión pero sí, respecto a la segunda, insistir en que Fluxus nació de la colaboración entre artistas formados en diversas disciplinas, tales como la pintura, la música, la poesía o la arquitectura, cuyos tradicionales límites de separación fueron diluyendo mediante su quehacer experimental. Así, surgieron nuevas prácticas y medios, muchos de los cuales Shiomi usara para configurar su *Spatial Poem*: además de la performance y el arte postal, el arte conceptual, el arte del objeto o la poesía visual, entre otros. Para referirse a este fértil proceso creativo de fusión disciplinar, a comienzos de los años sesenta se hablaba de «arte híbrido» hasta que en 1966 Higgins acuñó el término de «Intermedia», visualizándolo posteriormente como un campo dinámico de múltiples interacciones.

Se puede concluir, por lo tanto, que la configuración social de Fluxus en red estuvo implicada en la formación de un nuevo modo de entender y, sobre todo, de practicar la experiencia (en todas sus dimensiones: vital y estética); una suerte de cosmovisión recién estrenada y lo suficientemente amplia como para que Brecht la considerara «algo indefinible» en su explicación sobre el nacimiento de Fluxus:

... simplemente, individuos con algo indefinible en común, se confluyen de forma natural para publicar e interpretar (*to perform*) su trabajo. Tal vez ese

algo en común es un sentimiento de que los límites del arte son mucho más amplios de lo que parecían tradicionalmente, o de que el arte y ciertas fronteras sólidamente establecidas ya no son realmente útiles⁵⁵.

Una cosmovisión que, carente de una teoría común, estuvo recorrida de intuiciones, métodos e investigaciones más o menos individuales pero resonantes unas con otras en su rechazo de una concepción rígidamente estructurada y compartimentada de la realidad a favor de otra abierta e interconectada:

Son las cosas que no conocéis las que cambiarán vuestra vida,

afirmaba con tono profético Vostell⁵⁶, en una frase que funciona a modo de evocación de aquella otra, ya arriba referida, formulada por Mac Low cuando explicaba los procedimientos compositivos aleatorios aprendidos de Cage:

Muchos de nosotros creíamos que podía haber conexiones internas, 'a-causales', entre sucesos (*events*) teniendo lugar más o menos en el mismo momento⁵⁷.

También Brecht se preocupó, en época temprana, de proponer métodos aleatorios, en su caso para generar imágenes. Lo hizo en un ensayo fundamental en que se esforzaba por demostrar la relevancia cultural alcanzada por la idea de azar, mediante un estudio comparado de los desarrollos recientes de la historia del arte, la estadística, la ciencia y la filosofía. Entre otras cosas, explicaba el cuestionamiento sufrido por el determinismo científico de mano del «Principio de incertidumbre» enunciado por el físico Werner Heisenberg en 1927:

Las descripciones causales de la física (y la filosofía) clásica (esto es, afirmaciones tales como 'cuando ocurre A, entonces B siempre ocurrirá'), son idealizaciones o modelos simplificados del estado actual de las cosas. Lo mejor que podemos hacer, es realizar afirmaciones con un alto grado de probabilidad (p.e., 'cuando ocurre A, entonces B ocurrirá en cierta proporción

55 BRECHT, George, «Something About Fluxus» (1964), en SOHM & SZEEMANN, *op. cit.*, s./p.

56 VOSTELL, Wolf (1973) transcrito en AGÜNDEZ GARCÍA, José Antonio, *10 Happenings von Wolf Vostell* (1999), Mérida, 2002, Editora Regional de Extremadura y Sociedad de Amigos del Museo Vostell Malpartida, p. 109.

57 Véase *supra*, nota 14 de este cap.

de casos'), ya que no podemos describir exhaustivamente la estructura causal de ningún sistema real⁵⁸.

Para Brecht, Mac Low o Vostell, entre los fenómenos sensibles existen, por lo tanto, conexiones que no son totalmente controlables ni predecibles; y es precisamente eso –parecen proponer estos artistas– lo que hace a la experiencia tan sugerente y fértil, tan llena de insondables posibilidades:

El aleteo de una mariposa en Pekín puede provocar un tornado en Arizona,

reza aquella famosa frase difundida a partir del descubrimiento del «Efecto mariposa», realizado en 1961 y por azar (o quizás a causa del aleteo remoto de alguna mariposa), por el matemático y meteorólogo Edward Lorenz. Ya un año antes del descubrimiento de Lorenz, Young había propuesto en una partitura abrir las ventanas del arte a lo insignificante e inesperado:

Suelta una mariposa (o cualquier número de mariposas) en el área de la performance. Cuando se acabe la composición, asegúrate de permitir a la mariposa salir volando al exterior. La composición puede tener cualquier duración pero, si hay disponible una cantidad ilimitada de tiempo, pueden abrirse puertas y ventanas antes de liberar a la mariposa y considerarse la performance terminada cuando la mariposa salga volando al exterior⁵⁹.

Lo «eventual» adquiriría de esta forma relevancia en una nueva percepción de la realidad como un sistema dinámico en que se interconectaban multitud de causas tan infinitesimales como impredecibles en sus consecuencias⁶⁰.

Shiomi supo activar las posibilidades lúdicas de esta cosmovisión mediante la preparación del juego conceptual *Fluxus Balance* (*Balance Fluxus*), otro poema anónimo realizado usando el correo postal como medio.

58 BRECHT, George, *Chance Imagery* (1957), Nueva York, 1966, Something Else Press (A Great Bear Pamphlet), p. 8.

59 YOUNG, La Monte, *Composition 1960 #5* (1960), en YOUNG (ed.), *op. cit.*, s./p.

60 Valga recordar en este punto, que el artista sonoro y visual Walter Marchetti, cofundador de Zaj en España, se presentaba irónicamente en su biografía pseudo-ficticia como «profesor de Eventología». En una entrevista inédita con la autora (Milán, 29.04.2003), afirmaba que la gran enseñanza de Cage había derivado de su percepción de «la multiplicidad de lo real». Cfr. RIVIÈRE RÍOS, Henar, «Arpocrate seduto sul loto», en DÍAZ-BERTRANA, Carlos (ed.), *Walter Marchetti. Música visible*, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 19-31. La biografía pseudo-ficticia de Marchetti en SARMIENTO, *op. cit.*, p. 230.

Como ella misma explica en el juego, invitó a los contribuidores a escribir en una tarjeta aquello que querían disponer en una de las bandejas de una balanza, permitiendo escoger tanto objetos como conceptos, y referir o no su peso. Lógicamente, los partícipes desconocían lo que otros anotarían en las tarjetas con las que habría de sopesarse su propia propuesta y, por lo tanto, ignoraban la variedad de combinaciones a la que ésta podría prestarse. Más imprevisibles aún les resultaban la infinitud de asociaciones que dichas combinaciones podrían llegar a despertar en el (futuro) usuario que jugara a «hacer parejas» con las tarjetas «por elección o por azar». Pero al menos sabían que aquello que escogieran tendría un peso en los equilibrios del conjunto.

En el *Fluxus Balance* se establece un diálogo entre los participantes en la creación del juego y sus usuarios: mientras escogen el contenido de las tarjetas, los colaboradores saben que alguien las mezclará en el futuro; a su vez, mientras forman parejas con ellas, los jugadores están informados acerca de quién y cómo las realizó en el pasado. De este modo, presente, pasado y futuro confluyen en un poema colectivo concebido por Shiomi. A este respecto, puede apreciarse un paso cualitativo respecto a las simultaneidades generadas por los Eventos de los *Spatial Poems*, que incluían los distintos tiempos de sus participantes pero no de sus receptores. Sustituido ahora el carácter de registro documental de aquellos poemas por el formato lúdico de la balanza, los receptores dejan de ser tales para convertirse, también, en realizadores de una obra siempre inconclusa y dilatada en un tiempo indefinido. De todas formas, ya se vio que esa cualidad de ser virtualmente extensible al infinito latía en el *Spatial Poem* en todas sus dimensiones: no sólo por la gran cantidad de participantes y la duración del proyecto sino, sobre todo, por la apertura creativa de las instrucciones enviadas por la compositora y la multiplicidad de medios, procedimientos y soportes empleados en el proceso, así como por la intuición estética de Shiomi, subyacente a todo ello, de la ubicuidad del arte.

La interpretación poética hecha por la compositora japonesa sobre la conciencia transfronteriza de Fluxus es claramente utópica. Cuando en el marco del *Direction Event (Spatial Poem #2)* propuso a sus colaboradores que le informaran sobre el rumbo en que se movían o miraban a la hora y día fijados, lo hizo desde una definición amplia del término «dirección», refiriéndose no sólo a aquella marcada por la brújula sino, sobre todo, al «estado de conciencia de la relación» establecida por cada partícipe con «el mundo exterior». Shiomi ponía como ejemplo su propio evento de dirección, en el que «caminaba hacia sonidos que estaban fuera del alcance» de

sus oídos⁶¹. Quizás porque en su *fluxatlas*, la voluntad de un individuo de oír lo inaudible –una escucha a la que, en definitiva, también Young invitara en su composición–, o el punto de vista desde el que mira a su alrededor, constituyen pequeños aleteos capaces de alterar el estado de las cosas.

Una propuesta utópica, la de Shiomi, que muestra un desplazamiento respecto a aquella «Utopía» que Oscar Wilde perfilara en su mapa del mundo como el país en que la nave de la «Humanidad» está atracando continuamente, una vez después de otra. Para el escritor irlandés, a la realización de una «Utopía» seguía el inmediato deseo de alcanzar la siguiente, en un mecanismo que aseguraba el «progreso» del género humano⁶². Shiomi, sin embargo, nos presenta su utopía bien como un juego del que somos jugadores, bien como un mapeado de eventos que ya han sucedido pero que son indefinidamente actualizables. Al dedicar el libro de *Spatial Poem* «a la gente del siglo xxx», no está proyectando en esa fecha un mundo mejor ideado en pro de la paulatina perfectibilidad del ser humano sino que, más bien, está informando e invitando a participar en su actividad a los habitantes del porvenir. A la utopía de Fluxus por Shiomi no se va como a una tierra futura o *eutopos* (buen-lugar) de coordenadas y cualidades sucesivamente definibles aunque, a priori, impracticables; en la utopía de Fluxus por Shiomi más bien se está en un *outopos* (no-lugar) de coordenadas y cualidades tan indefinibles como practicables. Se trata de una utopía nacida de una doble toma de conciencia: la individual de cada artista o partícipe respecto a la propia y continua interacción con el entramado flexible y cambiante de la realidad, y la compartida, respecto a la conciencia común de dicha interacción y la voluntad de ejercerla. Es, como si dijéramos, una utopía atmosférica surgida, igual que Fluxus, de la constatación de su propio estar realizándose, mediante concreciones singulares, simultáneamente en todo lugar y tiempo. O, equivalentemente: en ninguno. De este modo, la negación topográfica del término griego *outopos* escogido por Tomás Moro como indicador de la imposibilidad de la utopía adquiere, en la obra de Mieko Shiomi, la resonancia inversa: la ausencia de lugar (y la suspensión del transcurso lineal del tiempo) es señal de la ubicua viabilidad de Fluxus.

61 Carta de Mieko Shiomi a George Maciunas, s.f., original mecanografiado en el Archivo Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

62 «Un mapa del mundo que no incluya a Utopía, no merece siquiera un vistazo, ya que omite el país en que la Humanidad siempre está desembarcando. Y cuando la Humanidad desembarca allí, otea y, avistando un país mejor, se hace a la mar. La realización de Utopías es el progreso». WILDE, Oscar, *The Soul of Man Under Socialism* (1891), en la edición WILDE, Oscar, *The Soul of Man Under Socialism & Selected Critical Prose*, Londres, 2001, Penguin Classics, p. 141.

En una entrevista realizada al director de cine Ang Lee (李安, 1954), éste se refería a su exitosa película *Tigre y Dragón* (臥虎藏龍, 2000) como:

[...] una especie de sueño de China, una China que probablemente nunca existiera excepto en mis fantasías de infancia en Taiwán. Por supuesto, mi imaginación infantil se vio avivada gracias a las películas de artes marciales con las que crecí y por las novelas de románticas e intrépidas aventuras que leía en lugar de hacer mis deberes. Así, estos dos tipos de ensoñaciones han confluído ahora, en una película que he podido hacer en China, lo cual es una feliz ironía para mí¹.

El caso de Ang Lee es el de un director, nacido y crecido en Taiwán, pero cuyas películas más taquilleras han sido producidas en Estados Unidos. Aunque integrado completamente en un mercado del cine que denominaremos transnacional, no ha dejado de lado la cultura, la literatura y el cine popular de artes marciales que, como veremos, han constituido un verdadero catalizador de la tradición china, más allá de las rígidas fronte-

* El sistema de transcripción fonética del chino empleado en este artículo es Wade-Giles. Así mismo los caracteres chinos se encuentran escritos en su grafía tradicional por ser ésta la empleada en Taiwán.

1 LU, Sheldon, «Crouching Tiger, Hidden Dragon, Bouncing Angels. Hollywood, Taiwan, Hong Kong and Transnational Cinema», en LU, Sheldon H. & YUEH-YU YEH, Emily (eds.), *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, 2005, University of Hawai'i Press, pp. 224-225.

ras marcadas por el concepto de estado-nación y como punto referencial de las comunidades chinas de ultramar.

En esa reflexión que hacía Lee acerca de la construcción imaginaria de China, podemos rastrear el concepto de atopía o no-lugar, a través de una recreación de una China nebulosa y mítica, que no existe físicamente sino que sólo habita en sus recuerdos y fantasías de niñez. Como él, los grandes directores del cine taiwanés han sabido mejor que nadie representar, explorar y visitar a través de sus películas, esos no-lugares que sólo existen en el territorio de la memoria y el recuerdo.

EL LUGAR DE LA TRISTEZA: LAS PRIMERAS REFLEXIONES
SOBRE LA MEMORIA HISTÓRICA Y LOS LUGARES EN EL CINE
DE LOS AÑOS OCHENTA DEL DIRECTOR HOU HSIAO-HSIEN

Hou Hsiao-hsien (侯孝賢, n.1947) es un experto en entretejer relatos sutiles, casi insípidos como diría François Jullien (n.1951)², en los que la memoria personal y en algunas ocasiones autobiográfica se entremezcla con la memoria histórica.

En una de sus primeras películas titulada *Tiempo de vivir, Tiempo de morir* (童年往事, 1985) utiliza un recuerdo personal como era la silla de bambú de su padre en la ficción fílmica. A través de ese recuerdo infantil realiza una aproximación histórica a la situación de aquellos que, como la familia del propio Hou, se desplazaron desde China continental hasta Taiwán en los años cincuenta a causa de la convulsa situación vivida en el continente. Algunos, guardando aún la esperanza de regresar a su tierra natal, poseían muebles baratos y vajillas de bambú, confiando en que su estancia en la isla de Taiwán sería temporal³.

Esta creencia de temporalidad marcaría la relación de los recién llegados a Taiwán con los lugares al uno y al otro lado del estrecho. En cambio, la generación a la que pertenece Hou desarrollaría un vínculo más cercano con Taiwán como lugar donde crecieron, mientras que China continental se convertiría para ellos en un vago recuerdo que anidaba en la memoria de los mayores.

En este caso, la imagen de China continental, su recuerdo y anhelo por parte de estas familias llegadas del continente, imprimieron su melancó-

2 JULLIEN, François, *Elogio de lo insípido*, Madrid, 1998, Ediciones Siruela.

3 NERI, Corrado, «A Time to Live, A Time to Die: A Time to Grow», en BERRY, Chris (ed.), *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, Londres, 2003, British Film Institute, p. 163.

lica impronta en los objetos de uso cotidiano más vulgares. A través de ellos, la ausencia de China paradójicamente se convierte en presencia y el «regreso a casa» está siempre presente en el hogar, en el espacio donde se desarrolla la vida familiar. De modo que China terminó por convertirse en una presencia casi fantasmal, en una obsesión, como Hou ilustra a través del personaje de la abuela, inspirado igualmente en sus propias vivencias familiares:

La anciana desaparecía de vez en cuando y finalmente era encontrada vagabundeando perdida por el vecindario. Estaba buscando un puente mítico que la pudiera conducir de regreso a casa, porque no podía permanecer mucho tiempo alejada de las tumbas de los ancestros. A través de este personaje, Hou crea al mismo tiempo la figura que representa el «tiempo de morir», la decadencia imparable del cuerpo y la mente, así como una metáfora del exilio⁴.

Ese puente que nunca puede ser cruzado y que por tanto no permite conectar el lugar en el que se está condenado a permanecer con el lugar deseado, es una metáfora del sentimiento de vacío padecido por esas familias chinas exiliadas en Taiwán. Al mismo tiempo, otro punto de vista en relación con el espacio habitado debe de ser tenido en cuenta. Se trata de la visión de los primeros pobladores chinos instalados desde hacía años en la isla y que terminarían por desarrollar un sentimiento de identidad propiamente taiwanés vinculado con un lugar concreto, la isla de Formosa, una y otra vez desmembrada por los continuos procesos de colonización:

Para los nativos taiwaneses, era un espacio [Taiwán] que les había sido arrancado en dos ocasiones [la ocupación japonesa y la china], en el que las fuerzas ocupantes habían reescrito la historia, imponiendo su arquitectura, su sistema político, su lenguaje; era un espacio marcado con sangre, cárceles, silencio y represión⁵.

Debemos tener en cuenta que la filmografía de Hou durante los años ochenta fue gestada coincidiendo con un clima de reivindicación cultural y política de dicha identidad taiwanesa. Su célebre y galardonado largome-

4 *Ibidem*, pp. 162-163.

5 REYNAUD, Berenice, *A City of Sadness*, Londres, 2002, British Film Institute, p. 75.

traje *La ciudad de la tristeza* (悲情城市, 1989) ahonda en las heridas que la violencia fratricida entre chinos y taiwaneses provoca en una familia taiwanesa cualquiera. Al tiempo que reflexiona sobre un tema considerado tabú hasta entonces, el trauma provocado por el silenciado Incidente 2.28 de 1947, en el que la brutalidad de las fuerzas del Partido Nacional Chino en el gobierno provocaron un levantamiento taiwanés que condujo al denominado Terror Blanco y al inicio de los años de represión conocidos como la ley marcial en Taiwán (1947-1987).

El arte contemporáneo taiwanés se ha interesado, como el cine, por denunciar esta situación represiva. *Sublevación en el alma y el cuerpo* (魂魄暴動, 1996-1999) es una serie fotográfica con la que el artista taiwanés Chen Chieh-jen (陳界仁, n. 1960) pretendía rastrear una genealogía propia y rescatar su identidad sepultada en el lodo del discurso histórico-oficial, impuesto por el poder. Para ello, se sirvió de algunas imágenes de acontecimientos históricos que habían marcado el devenir de China y Taiwán durante los últimos dos siglos, así como sus conflictivas relaciones. Se trataba de antiguas fotografías que representaban masacres como la perpetrada por las tropas japonesas en Nanching (1937) durante la ocupación de China y el mencionado 2.28 de 1947. En una de estas fotografías titulada *Autodestrucción* (自殘圖, 1996) podemos observar a unos hermanos siameses que comparten el aspecto físico del artista. Ellos no cesan de agredirse e intentar matarse el uno al otro, representando así la violencia fratricida entre la población china, taiwanesa y aborigen, perpetrada a lo largo de todo el siglo XX. Un proceso de auto-destrucción que parece no tener fin y haber dejado impresa una huella de sangre en lo más profundo de la identidad taiwanesa.

Esa fragmentación y mutilación a la que aludía Chen y que sufrirá Taiwán durante aquellos cuarenta años ha sido identificada por diferentes estudiosos con un carácter y un sentimiento de tristeza. Es la tristeza del exiliado, pero al mismo tiempo es la tristeza de las víctimas de la represión⁶. Por lo tanto, este sentimiento melancólico vinculado a los acontecimientos históricos ocurridos en los albores de los años cincuenta, marcaría la relación con el espacio habitado. Para unos, una relación de deseo proyectada hacia la tierra natal (China continental), y para otros de duelo por la tierra arrancada, dislocada (Taiwán).

6 WU, Meiling, «Postsadness Taiwan New Cinema. Eat, Drink, Everyman, Everywoman», en LU & YUEH-YU YEH (eds.), *op. cit.*, p.78.

NOSTALGIA Y ATOPIA EN LA OBRA DE TSAI MING-LIANG

Tsai Ming-liang (蔡明亮, n.1958) pertenece a la generación de cineastas inmediatamente posterior a la que representa Hou. A diferencia del cine de los años ochenta de este último, sus películas no estarían tan interesadas en la memoria vista desde una perspectiva histórica, sino más bien desde una aproximación individual. La memoria cede paso entonces a la nostalgia, a la angustia existencial que provoca la pérdida, la ausencia, el deseo reprimido. La vida en los grandes núcleos urbanos asiáticos brutalmente modernizados, quedará retratada a la perfección a través de la relación de sus silenciosos antihéroes con la ciudad de Taipei, capital de Taiwán.

La rápida y traumática transformación de ciudades como la posindustrial Taipei, ha borrado paradójicamente gran parte de sus rastros de historia, de pasado e incluso de futuro, como ya indicara Fredric Jameson (n. 1934):

Taipei no posee el perfil de connotaciones y asociaciones históricas de las grandes ciudades tradicionales del continente ni tampoco es un espacio urbano cerrado y global al modo de una virtual ciudad-Estado como Hong Kong⁷.

Así, la protagonista del cortometraje *El puente no está* (天橋不見了, 2002) comprobaba sorprendida cómo la plataforma que antes conectaba la Estación Central de Taipei, había desaparecido como por arte de magia. Por lo tanto, la ciudad se convierte en un espacio en continua metamorfosis, incapaz de retener el polvo del paso del tiempo, las huellas de la historia y de la cotidianidad. Creando de este modo una irremediable sensación de extrañamiento y de pérdida, que marcará la relación del viandante con esos espacios urbanos hostiles a la memoria y a la rutina.

Los personajes que habitan en las películas de Tsai se arrastran por las calles de Taipei buscando a desconocidos en los que creen encontrarse a sí mismos, luchando contra imaginarias epidemias finiseculares y apropiándose de la vida de otras personas, soñando con estar en otro lugar, en otro tiempo. Como le sucedía al protagonista de *¿Qué hora es allí?* (你那邊幾點, 2001), que ansiaba convertirse en Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud, 1944) mientras pasaba una noche de insomnio viendo *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) de François Truffaut (1932-1984).

7 JAMESON, Fredric, «Recartografiando Taipei», en *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, 1992, Ediciones Paidós, p. 148.

Sin embargo, junto a estos avatares urbanísticos de los procesos de industrialización, conviven otros lugares abandonados, ruinosos y repletos de jirones de memoria que Tsai, a modo de etnógrafo, se encarga de reconstruir en sus películas⁸. La isla de Taiwán ha sido testigo de cómo unos colonizadores dejaban paso a otros y ese devenir histórico se ha conservado en las ruinas de los edificios dejados a su paso. En este sentido, el vídeo artista Chen Chieh-jen compartiría con Tsai su interés por rescatar estos ruinosos edificios que han hecho de Taiwán un melancólico palimpsesto arquitectónico. En uno de los fotogramas del vídeo *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica* (凌遲考: 一張歷史照片的迴音, 2002), la cámara se sumerge en el interior de las dos heridas sangrantes abiertas en el pecho de una víctima de *lingchi*, más popularmente denominado «tortura china». Estas heridas son pasajes que sirven para conectar el tiempo pasado y el presente. Los cinco edificios que contemplamos en ese viaje al interior del cuerpo de la víctima son el Antiguo Palacio de Verano de Beijing, destruido por las fuerzas franco-británicas en la Segunda Guerra del Opio (1860); los laboratorios japoneses *Unit 731* donde se experimentó con seres humanos. La prisión política en Isla Verde en Taiwán, que representa la época de la dictadura de Chiang Kai-Shek (蔣介石, 1887-1975); la fábrica *RCA Corporation* de Estados Unidos, abandonada dejando tras de sí una gran contaminación sobre el paisaje taiwanés; y el dormitorio de una fábrica textil cerrada sin indemnizar a sus trabajadoras⁹.

Lo que vemos a través de estos túneles de carne son las ruinas de la historia y de la modernidad, que establecen una relación visual directa entre el cuerpo y la historia de China y Taiwán a lo largo de los siglos XIX y XX. Así, se produce una identificación visual entre las huellas del colonialismo, representado mediante los vestigios arquitectónicos, y el cuerpo del colonizado que en el proceso de colonización sufre una especie de mutilación de su identidad.

En cambio, Tsai parece desvincularse de esta identificación meramente histórica de las ruinas de Taiwán para ahondar en su propia memoria, en sus recuerdos de infancia siempre unidos al mundo de los pequeños cines-teatro de su pueblo natal. Estas viejas salas de cine serán los verdaderos protagonistas de algunas de sus películas más aplaudidas. Como aquel

8 YUEH-YU YEH, Emily, «Camping Out with Tsai Ming-Liang», en YUEH-YU YEH, Emily & DAVIS, Darrel W, *Taiwan Film Directors. A Treasure Island*, Nueva York, 2005, Columbia University Press, p. 245.

9 Chen Chieh-jen, *Statement: Lingchi*, 2002.

cine de los años treinta que estaba a punto de ser derruido en *Goodbye, Dragon Inn* (不散, 2003)¹⁰.

El autor quiere destacar la importancia de estos lugares en los que pasó gran parte de su infancia, viendo muchas de las películas producidas por los Shaw Brothers entre los años cincuenta a los setenta en Hong Kong¹¹. Los melodramas y musicales de los Shaw Brothers forman parte no sólo de la memoria personal del cineasta, sino también de la de las comunidades chinas que se habían instalado en Hong Kong, en Taiwán, en Malasia (como es el caso de la familia de Tsai) e incluso en ultramar. De modo que estas películas forman parte del acervo cultural y popular chino del siglo XX, son transgresoras de las fronteras, del concepto de estado-nación y por tanto, constituyen un excepcional ejemplo de transnacionalidad:

El encuentro de Tsai con las películas en chino mandarín es indicativo de la importancia de la producción y distribución de las películas de los Hermanos Shaw para la identidad étnica de la diáspora china en el Sudeste Asiático [...] creando la impresión de que las comunidades chinas en cualquier lugar compartían la misma herencia cultural basada en idénticos códigos visuales [...]. Haciendo un homenaje a las películas de los años cincuenta y sesenta, recordando los cines-teatro de los Shaw, Tsai se propone revelar aquellos «lugares», enterrados en el palimpsesto urbano, indicando cómo los viejos cines-teatro de los Shaw sirven de conexión entre los vacíos geográficos y temporales, como testimonio de la implacable destrucción urbana¹².

Consciente de ello, Tsai les rinde un nostálgico homenaje en sus peculiares musicales *El agujero* (洞, 1998) o *El sabor de la sandía* (天邊一朵雲, 2005), en los que podemos reconocer las canciones de las estrellas de las películas de los Shaw Br., como es el caso de la actriz Grace Chang Ge Lan (葛蘭, n.1933) que protagonizara *Mambo Girl* (曼波女郎, 1957), así como de otras figuras transnacionales de la canción popular china del siglo XX como Teresa Teng (鄧麗君, 1953-1995).

10 BERRY, Michael, «TSAI MING-LIANG. Trapped in the Past», en BERRY, Michael, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Nueva York, 2005, Columbia University Press, p. 387.

11 *Ibidem*, pp. 365-367.

12 XU, Gary G., «Shaw Brothers' Old Cinema Excavated: From Kung Fu Hustle to *Goodbye, Dragon Inn*», en XU, Gary G., *Sinascapes. Contemporary Chinese Cinema*, Lanham, Maryland, 2007, Rowman & Littlefield Publishers, p. 98.

Además, estos espacios del recuerdo, estas ajadas salas de cine son lugares liminares. Como aquellas heridas sangrantes del vídeo de Chen, estos lugares son pasajes del tiempo que conectan el pasado con el presente y al que acuden las personas que un día fueron sus protagonistas. En *Goodbye, Dragon Inn*, el director filma su película al tiempo que otra (*Dragon Gate Inn*, 龍門客棧, 1967) es proyectada por última vez en el ruinoso cine de Fuhe en Yonghe (Taipei). Mientras, los fantasmas del pasado acuden al momento presente, mezclándose con los espectadores e incluso con los protagonistas del largometraje de King Hu (胡金銓, 1931-1997), que casualmente asisten entristecidos a la última proyección de su película:

El fantasma angustiado está íntimamente relacionado con la nostalgia, la imposibilidad de volver al pasado y el deseo de visitar los lugares que tienen un significado personal. Los lugares revisitados, o los lugares donde los fantasmas persisten son siempre zonas de contacto. Las fronteras dejan de existir, entre la vida y la muerte o entre las naciones [...] cada visita a este espacio, conducidos por el deseo nostálgico, implica una profunda decepción y la melancolía que indica la irreversibilidad del pasado o la pérdida del objeto amado. [...] Lo que hace interesante la visita de los fantasmas al cine es cómo ellos revisitan estos palimpsestos [históricos], en un gesto de desafío contra el tiempo lineal, la historia y la racionalidad moderna¹³.

Este mismo recurso de la subversión de los límites del espacio y del tiempo, ya había sido explorado en *¿Qué hora es allí?*, cuando el padre de la trilogía familiar de Tsai, interpretado por el actor Miao Tien (苗天, 1925-2005), fallece repentinamente en Taipei, y reaparece rescatando la maleta perdida de Chen Shiang-Chi (陳湘琪) del agua de una de las fuentes del Jardín de las Tullerías en París.

Si comparamos nuevamente la obra de Chen Chieh-jen con la del director malayo-taiwanés, veremos que en la obra del primero los fantasmas también deambulan por los lugares de la nostalgia. En *Prisión y tribunal militar* (軍法局, 2007-2008), el fantasma de un disidente político olvidado, encarcelado durante largo tiempo, vagabundea por aquella prisión política de la época de la ley marcial, ahora reconvertida en Memorial de los Derechos Humanos. Su presencia servirá al artista como simbólico vínculo que conecta la represión vivida en el pasado con la actual situación sociopolítica de Taiwán. El

13 *Ibidem*, pp. 105-106.

espacio social es comparado, por tanto, con una asfixiante prisión que oprime a sus nuevas víctimas (los desempleados, los inmigrantes ilegales y los desamparados) a través de las leyes, las fronteras y los pasaportes.

CONCLUSIÓN: *ES UN SUEÑO*

El uso de un lenguaje cinematográfico transnacional que busca destruir las fronteras y los conceptos tradicionales de espacio-tiempo, basándose en imágenes inolvidables del cine, han convertido la obra del director malayo-taiwanés en una especie de poema universal, sin apenas palabras pero con evocadoras imágenes que relacionan su obra con diferentes lenguajes cinematográficos y que presentan una alternativa narrativa a los convencionalismos cinematográficos.

En *Es un sueño* (是夢, 2007), pieza exhibida en el Pabellón de Taiwán en la Bienal Internacional de Arte de Venecia del año 2007, una sala de cine abandonada vuelve a ser el onírico espacio al que acuden los recuerdos familiares de Tsai. Sin embargo, en este caso existe una diferencia evidente con respecto a *Goodbye, Dragon Inn*. El espacio representado aquí carece de esa materialidad corporal, grosera y en ocasiones pornográfica de estos otros lugares a los que Tsai nos tenía acostumbrados. Se trata de un lugar que sólo existe en la imaginación del director, en sus ensoñaciones, un lugar nacido de su nostalgia de la infancia vivida en Malasia. En definitiva, la consideración de la memoria de los lugares en la obra del director ha terminado por convertirse en una atopía o un no lugar puro:

Viniste a ver mi película. Has entrado en la sala a oscuras y te has sentado en los asientos de plástico rojo. Viejo, gastado, manchado y polvoriento. Han destruido un viejo cine que había cerrado, hace mucho tiempo, muy lejos. Aquel cine perece en una ciudad en decadencia. Naturalmente, ya no pueden verse películas allí.

La película que estás viendo ahora fue filmada allí. En realidad, es mi sueño. En realidad, el cine de mis sueños fue destruido hace muchos años. En un lugar diferente, contemplé un cine distinto.

Parece estar llamándome: Ahora. ¡Luces, cámara, acción!¹⁴.

14 CHEN, Tai-song, *Atopia*, Taipei, 2007, TFAM, p. 58.

INTRODUCCIÓN

Tras la restauración Meiji, cuando los japoneses empezaron a explorar sistemáticamente la civilización occidental, éstos encontraron muchos motivos de admiración en la cultura alemana. Una cierta similitud lingüística que atañe al orden de las palabras en las lenguas alemana y japonesa pudo haber sido una causa parcial, aunque sólo hasta cierto punto. La atracción hacia el mundo de lo germánico fue de una índole mucho más profunda. Los japoneses encontraron en el arte y en el pensamiento alemán intuiciones y referencias a ciertas experiencias profundas que reconocían íntimamente, y les hacían sentir cómodos; mucho más que, por ejemplo, ante la cultura británica. Este sentimiento se ve reflejado de diversas maneras en las obras japonesas del momento, pero en ningún lugar más claramente que en el pensamiento del filósofo Nishida Kitarō (1870-1945). No sólo son los filósofos alemanes una presencia constante en la filosofía técnica de Nishida, sino que también teoriza acerca de otras figuras de la cultura alemana con una obvia simpatía. Este tipo de enfoque hacia el pensamiento y la cultura alemanas es una constante en la producción de Nishida. Más allá de la expresión de un gusto personal, supone más bien la expresión sistemática de una afinidad entre dos culturas.

El presente ensayo explora la recepción de Nishida de las ideas estéticas del pintor Max Klinger, un ejemplo más de su bien argumentada preferencia por todo lo alemán. Las razones de su punto de vista favorable hacia las ideas estéticas de Klinger tienen su causa en el origen japonés del filósofo.

Pero antes de pasar a explorar sus teorías, sin embargo, consideramos importante hablar de Max Klinger, pues a pesar de ser un artista de éxito en su momento, tanto él como su trabajo son hoy mucho menos conocidos.

MAX KLINGER (1857-1920)

Klinger nació en Leipzig en 1857. Hijo de un fabricante de jabón, su familia esperaba que prosiguiese con este negocio, que no encajaba con su temperamento artístico. A pesar de esta pretensión hacia su hijo, Klinger padre no carecía de sensibilidad artística, siendo un excelente pianista, un talento que heredaría su hijo Max. Así, el propio Klinger mantuvo un serio interés por la música durante toda su vida, y era amigo de Richard Strauss y de Brahms. A él está dedicada la pieza de este último, *Vier ernste Gesänge*, de 1896. La madre de Klinger tuvo un gran interés por el paisajismo, al que pudo dedicarse en las propiedades familiares, donde se comentaba que las plantas recordaban a los lienzos de Böcklin (1827-1901). Klinger estudió con Karl von Gussow en Karlsruhe y después en Berlín desde 1875. Después de pasar breves periodos en Bruselas, en Berlín y de nuevo en Múnich, vivió durante el período entre 1883 y 1886 en París, y los años entre 1888 y 1893 en Roma. De vuelta en Alemania, se estableció en Leipzig, donde su casa se convirtió en uno de los focos culturales de esta ciudad. A lo largo de su vida produjo una obra abundante, no sólo en cuanto a pintura, sino también en cuanto a escultura policromada y obra gráfica. En este último medio, tendió a enfocar su producción en términos de series de imágenes unidas por un tema común. Su temprano éxito, que data de sus años estudiantiles, se debió a sus portafolios de grabados. El público del *fin de siècle* germánico obviamente debió sentir que Klinger expresaba algo que les resultaba reconocible, y por lo que estaban dispuestos a pagar: en la Alemania de su momento, los grabados de Klinger se vendieron en mayor cantidad que los de Whistler. El momento de formación de un Klinger adolescente, la década de 1870, constituyó un período muy particular en la historia alemana, calificado por los historiadores como el *Gründerzeit*, o el tiempo de la fundación. La unificación del país y la derrota de Francia tuvieron como resultado un sentimiento generalizado de nacionalismo optimista, que fue acompañado de un boom en la especulación financiera, con fortunas hechas y gastadas con ostentación. A la vez, se dio una considerable relajación de la moral pública, aumentando el alcoholismo y el número de delitos, especialmente sexuales. Este con-

texto tiene una gran relación con las obras de Klinger, especialmente con la obra gráfica que mejor se ha conservado. Mientras su primera serie, *Intermezzi*, se caracteriza por un idealismo clásico, su sensación de calma se verá pronto desplazada por la representación del amor ilícito y sus consecuencias mortales en la serie *Un Amor*. De nuevo, en el grupo de obras *Sobre la Muerte*, el ferrocarril, una de las fuentes principales del boom económico se convierte en vehículo y cómplice de la muerte.

Klinger alcanzó una cierta celebridad muy pronto, al mostrarse su serie *Un guante* en abril de 1878, en la Art Union de Berlín. Ello supuso el inicio de una carrera que fue larga e inmensamente productiva. Fue alabado caracterizándolo de hombre del renacimiento, que trabajaba la pintura, la escultura y las artes gráficas, aunque hoy podemos comprobar que sus pinturas y esculturas no han aguantado tan bien la prueba del tiempo. Su producción gráfica es considerable, con 14 series y 265 planchas de grabado en total, además de 79 imágenes aisladas y placas para libros. Su trabajo en este medio resulta técnicamente propio de un virtuoso.

Klinger estuvo inmerso en la vida intelectual, literaria y filosófica de la Europa de su tiempo, y su trabajo muestra el influjo de gran número de personajes culturales. Entre sus influencias literarias y filosóficas debe señalarse por su importancia a Schopenhauer, Marx, Darwin, E.T.A. Hoffman, Jean-Paul, Flaubert, Zola, y el poeta *Jugendstil* Richard Dehmel. Le impresionaron las ideas científicas y sociales de Marx y Darwin y el realismo de Flaubert y Zola, a pesar de lo cual mantuvo el gusto por las narraciones fantásticas de Hoffman. Entre los artistas, los de mayor peso en su obra fueron Durero, Holbein, Goya (especialmente *Los Caprichos*), Adolf Menzel (1815-1905, pintor y grabador), Anselm Feuerbach (1829-1880, pintor), Böcklin; Hokusai (Las *Treinta y seis vistas del Monte Fujiyama* se relacionan con 'Oso y Elfo' y 'Anhelos' de la serie *Un Guante*, encontrándose además un eco de la famosa ola de Hokusai en el mar de rosas de 'Homenaje' en la misma serie) y Hiroshige (*Cincuenta y tres vistas de Tokaido*).

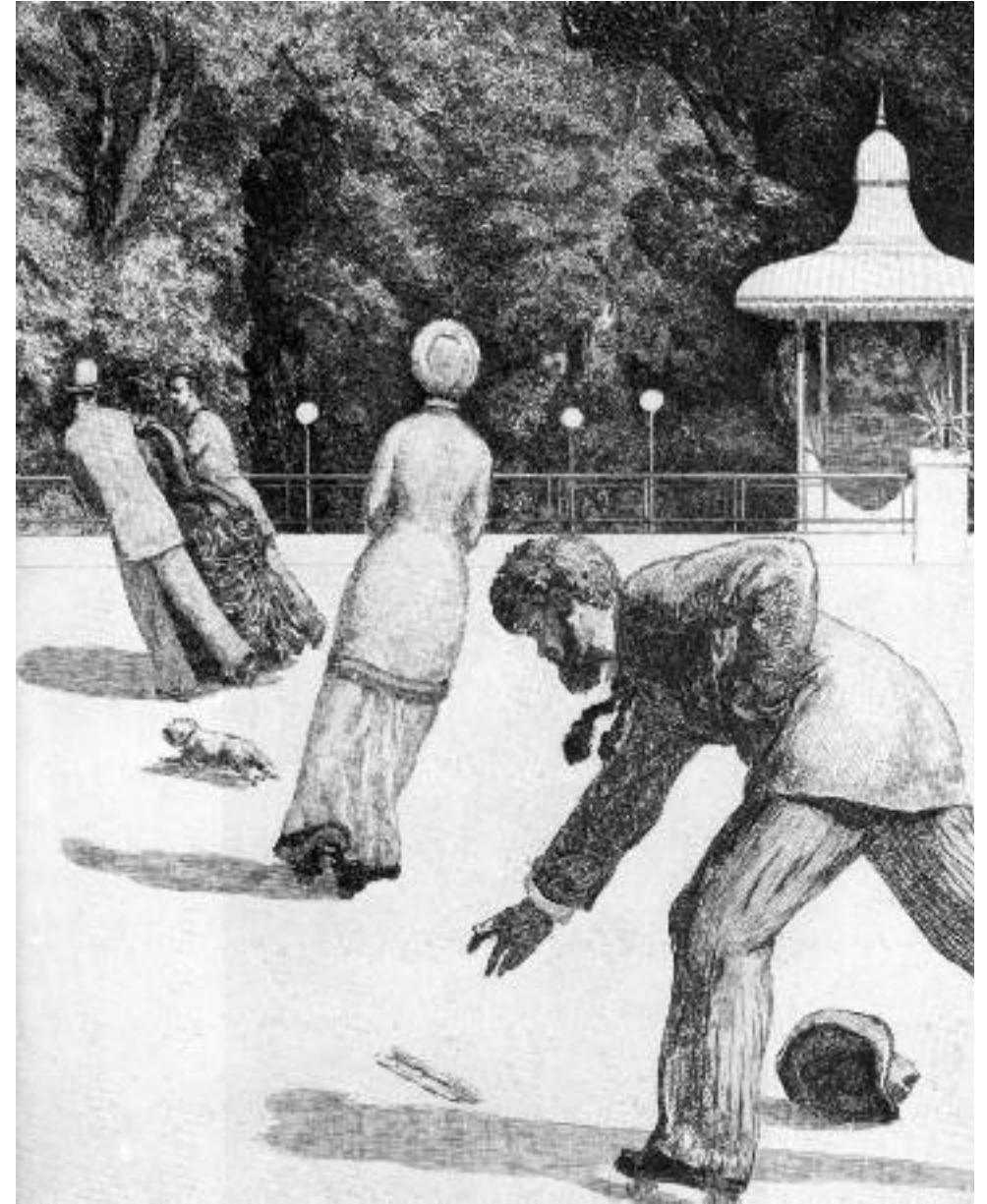
De nuevo, en un ensayo sobre Klinger, su admirador Giorgio di Chirico señala que los pájaros asustados en el *Flagrant délit* de Klinger se parecen a la forma de representar las aves en el grabado japonés. A su vez, el propio Klinger influiría en otros artistas, notablemente en Munch: la *Melancolía* de éste debe mucho a la primera imagen de *Sobre la Muerte I* de Klinger, 1889. En los libros de texto de historia del arte se le describe como un nexo de unión entre el romanticismo y el simbolismo, lo cual refleja por una parte su voluntad de expresar su propio mundo interior subjetivo, con un elemento de fantasía, y por otra parte, la chocante modernidad de la temática

de su obra gráfica, notablemente en cuanto a la representación de la sexualidad y la doble moral aplicada a las mujeres (aunque su punto de vista acerca de las mujeres sufriría un marcado cambio a medida que fue envejeciendo, asunto al que volveremos más adelante). Debe señalarse que su psicología sexual es pre-Freud y pre-Krafft-Ebing: sus ideas al respecto venían fundamentalmente de Schopenhauer. [La *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing se publicó en 1886 y la *Interpretación de los sueños* (*Die Traumdeutung*) en 1900].

Su serie de grabados más conocida, *Un Guante*, es una obra autobiográfica, que cuenta la historia del amor no correspondido de Klinger hacia una mujer brasileña que dejó caer su guante mientras patinaba en una pista de patinaje de Berlín. El guante, con la forma fálica de los dedos y su apertura de reminiscencias vaginales, es símbolo de los genitales masculinos y femeninos. *Un Amor* (1887) refleja una visión más impersonal del amor, haciendo especial hincapié en el problema de las restricciones sociales y su contraste con las pulsiones de los individuos. Esta serie contiene uno de los retratos de mayor simpatía hacia la mujer que pueden encontrarse en la época: se podría comparar con *Effi Briest*, la novela de Fontane publicada en forma de libro en 1895, aunque escrita uno o dos años antes y publicada por fascículos. Con gran claridad, se expone el carácter irracional de la doble moral aplicada a las mujeres dentro las convenciones morales de la época.

Muerte I y II (1889-1890) supone la reflexión de Klinger acerca de lo impredecible y lo indiferente de la muerte, que sobreviene a personas de todas las edades y condiciones sociales. Las ideas en las que se basa provienen fundamentalmente del *Parerga y Paralipomena* (1851) de Schopenhauer. El filósofo presenta la defunción como un suceso al que debe darse la bienvenida, puesto que nos libra de la individualidad y por tanto del sufrimiento. De forma análoga, Klinger en sus grabados representa la muerte como un elemento salvador¹.

Tienda, su última serie, producida a los 58 años, no tiene la misma calidad que las obras precedentes, y se encuentra muy próxima a ser una fantasía pornográfica acerca del amor lésbico. Vemos una total ausencia de preocupación por los obstáculos sociales que deben superar las mujeres, que ahora son vistas con extrema desconfianza. La mujer moderna ahora



Max Klinger, *Ein Handschuh/A Glove* (1881) Plate 2: *Handlung (Action)*.

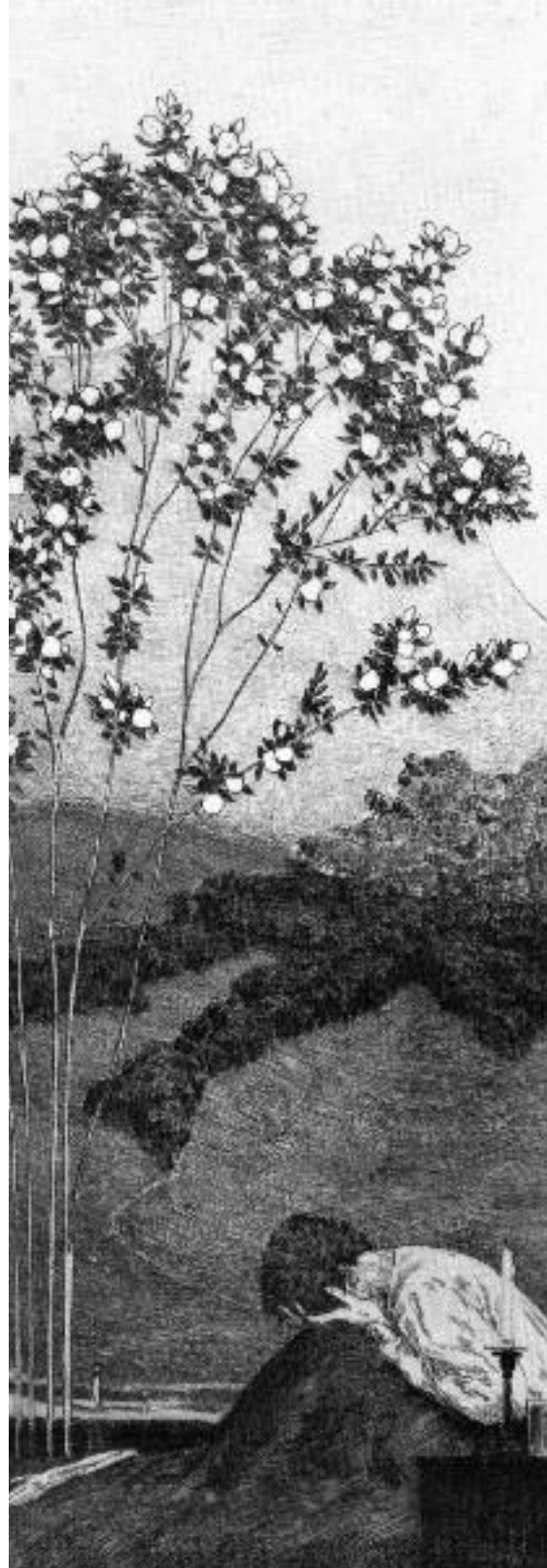
¹ Klinger no creía en la inmortalidad individual. El texto de Schopenhauer que le sirvió de fuente puede encontrarse en la obra del alemán, *Parerga and Paralipomena*, II, secciones 134-141.

concebida como un vampiro perverso. Para los estudiosos este cambio se vincula a la relación del artista durante quince años con Elsa Asenijeff (1867-1894), una mujer vienesa casada con un diplomático búlgaro, que le habría dejado defraudado de las mujeres. Asenijeff fue autora de novelas, estudios de historia del arte, poesía y ensayos acerca de los derechos de las mujeres. Tuvo con Klinger una hija, Désirée, que internó en un colegio francés, junto con el hijo que Asenijeff había tenido con su marido. La atención cuidadosa y constante hacia los hijos requerida por la maternidad no formaba parte de su plan de vida. Klinger fue un poco más atento con su hija, ya que al menos mantuvo contacto con ella, mandándole con regularidad regalos, cartas y dinero. *Tienda* se inspiraba en el poema de Dehmel *Ballade von der wilden Welt*, aunque el artista se tomó una gran libertad respecto al texto.

LA ESTÉTICA DE KLINGER

Las ideas estéticas de Klinger están expuestas en su ensayo *Malerei und Zeichnung (Pintura y Dibujo)*, de 1891, y precisamente fue para una traducción de este texto para la cual Nishida escribió una breve introducción. En este ensayo Klinger no se expresa con demasiada precisión ni orden, pero el núcleo de su discurso resulta claro. La intención principal de este texto es exponer lo que él llama el estatus especial del dibujo como arte, y su relación con las otras formas artísticas, especialmente con la pintura². Con el término «dibujo», el artista se refiere a las imágenes monocromas realizadas a través de cualquier técnica, reservando la palabra «pintura» para las representaciones en color del mundo. Así, las obras reproductibles y monocromas como los grabados, serían «dibujos» según esta definición. Para el artista alemán resulta fundamental diferenciar lo que él llama «dibujos» de las imágenes únicas o de los estudios preparatorios para una pintura. Esta última definición tiende a reducir el estatus del dibujo frente a la pintura, algo que para él hace una gran injusticia a una forma de representación visual que constituye un arte por derecho propio.

Su primera premisa es que cada uno de los medios artísticos tiene su propio carácter o naturaleza. Los diferentes instrumentos y las claves musi-



Max Klinger,
Ein Handschuh/A Glove (1881),
Plate 3: *Wünsche/Yearnings*.

2 KLINGER, M., *Painting and Drawing* (tr. de Fiona Elliot y Christopher Croft), Manchester, 2005, Cornerhouse Publications, p. 7.

cales tienen su propio color, y lo que puede decirse a través de una no puede decirse exactamente mediante el uso de otra:

... cada material [artístico] tiene su propio espíritu y su propia poesía, derivadas de su apariencia y maleabilidad. En manos del artista, éste refuerza el carácter de la composición y resulta en sí mismo irremplazable³.

Basándose en esto, Klinger afirma que hay ciertas temáticas o significados que sólo pueden plasmarse bien a través del dibujo y no a través de la pintura, y viceversa. Las imágenes monocromas y las imágenes coloreadas, desde su punto de vista, son adecuadas a la representación de diferentes asuntos.

Respecto a la pintura, Klinger afirma que su objetivo principal es «expresar el mundo colorido y corporal de forma armoniosa; incluso la representación de la fuerza y la pasión deben subordinarse a esta armonía»⁴. Si se concibe correctamente, no existe ningún tema que no pueda tratarse en una pintura y constituir un asunto adecuado para ella. La pintura es un arte revelador:

Todo lo visible está envuelto en la magia de las vidas individuales. El arte de la pintura consiste en resaltar esa magia, en aliviar lo insignificante de su aparente trivialidad y presentarnos a lo visible como realmente es⁵.

Para conseguir esto, el pintor no debe recargar la pintura con elementos demasiado fantasiosos, alegóricos o extravagantes, pues al hacer esto desviaría la atención del carácter revelador de la realidad al que acabamos de referirnos. Las pinturas no deben llenarse de significados espurios, cuasi-literarios que deban ser «comprendidos». Un pintor busca tan sólo el representar la carne como carne y la luz como luz, siendo libre de la necesidad de novelar. En otras palabras, la pintura busca una revelación objetiva de la realidad. Es más, Klinger afirma (aunque sin apoyarse en nada que parezca una prueba) que la pintura está por naturaleza unida a los aspectos brillantes y armoniosos de la vida, siendo:

3 *Ibidem*, p. 12.

4 *Ibidem*, p. 13.

5 *Ibidem*, p. 14.

... la más perfecta expresión de la alegría de vivir. Ama la belleza por sí misma y busca la belleza incluso entre la fealdad de lo mundano o en las profundidades de la tragedia [...]. La pintura es la glorificación, el triunfo del mundo. Y debe ser así⁶.

La pintura no es adecuada para expresar el lado más oscuro y terrible de la existencia. Para eso, se necesita otro arte, y ese arte es el dibujo.

La diferencia básica entre el dibujo y la pintura se encuentra en lo indefinido de éste en determinados aspectos. Este aspecto indefinido (que, como veremos, resultó de gran interés para Nishida) no es un defecto, sino tan solo una diferencia, y permite al dibujo enfrentarse a cierta temática mejor que la pintura.

La manifestación más obvia de esta falta de definición del dibujo es la carencia de color. Esta omisión permite al dibujo plasmar ciertas cosas que resultarían demasiado desagradables si se presentasen con su auténtico cromatismo. De hecho, y Klinger repite esta idea varias veces, una imagen monocroma tiene la gran virtud de requerir la participación activa del espectador: la imaginación de éste se ve más estimulada por la ausencia de color que por su presencia. El dibujo disfruta de una relación más libre con el mundo visible que la pintura: (i) otorga a la imaginación la facultad de añadir elementos a la representación; (ii) puede ocuparse de las formas que no configuran el asunto principal, e incluso del asunto principal con tal libertad que la imaginación del espectador es llamada a participar; (iii) puede aislar el asunto de tal modo que la imaginación debe crear el espacio alrededor del mismo y (iv) puede utilizar todos estos medios de manera aislada o combinándolos, sin perjudicar el valor artístico de la obra⁷.

La pintura representa sus asuntos de modo exhaustivo tratándolos de manera individual: no sucede lo mismo con el dibujo, donde las diversas temáticas pueden representarse más como fenómenos o tipologías. De forma adicional, y ya que su meta no es la representación exhaustiva de los individuos, el dibujo permite al artista una mayor licencia poética, y por tanto posibilita la creación de obras cuyo significado refleja las visiones subjetivas del artista:

Todo lo que hemos dicho apunta hacia la cualidad más distintiva del dibujo: la gran subjetividad del artista. A través del dibujo, presenta su mundo y su

6 *Ibidem*, p. 19.

7 *Ibidem*, pp. 20-21.

propia visión de él, sus respuestas personales hacia lo que está sucediendo en su interior y a su alrededor...⁸

De nuevo, Klinger presenta al dibujo como el medio apropiado para la fantasía⁹.

Estas ideas se conectan con la consiguiente afirmación de que el dibujo, más que representar las cosas, lo que hace es plasmar su esencia intrínseca. Con ello, Klinger quiere decirnos que el dibujo es mucho más adecuado para despertar asociaciones de ideas en la mente del espectador, una cualidad de la que depende la propia técnica. Esto es para Klinger otra consecuencia más de la naturaleza no definida ni exhaustiva de la representación monocroma. También relacionado con esto, está su idea de que en un dibujo el fondo no debe ser delineado con claridad. Esta idea contrasta con su asunción de que dicha falta de definición no resultaría tolerable una pintura, donde no pueden darse zonas en blanco o borrosas, puesto que cada parte del lienzo debe ser completada.

En resumen, para Klinger un dibujo es cualquier representación monocroma. Se trata de una representación intencionalmente menos exhaustiva que la pintura, y proporciona el medio ideal para expresar las reacciones subjetivas del artista. Es más, el dibujo, gracias a su indefinición, estimula la imaginación del espectador más de lo que lo hace la pintura.

COMENTARIOS DE NISHIDA ACERCA DEL ENSAYO DE KLINGER

Nishida escribió una breve introducción de tres páginas al ensayo de Klinger para los lectores japoneses. La mayor parte de su ensayo supone un resumen de las ideas que acabamos de tratar, pero en el primer párrafo y en el último, habla claramente acerca del porqué de su interés y simpatía por las ideas del artista alemán. Las razones de esta afinidad están, según él, generadas por un paralelo entre las ideas de Klinger y sus propias ideas, que para él son típicas del pensamiento estético oriental. Klinger argumenta que el significado y la razón de ser del dibujo se encuentran en la expresión de imágenes del pensamiento subjetivo a través de una representación unificada del espacio en su totalidad, tal y como sucede también en la poesía y en la música. Nishida comenta lo siguiente:

8 *Ibidem*, p. 23.

9 *Ibidem*.

Sin embargo, en este contexto ¿no es cierto que la intención estética, tan importante en el dibujo lineal de oriente, se adapta perfectamente a esta meta? La forma de mirar del artista implica una visión de las cosas bajo la perspectiva del movimiento expresivo; éste tan solo ve las cosas a través de su mano. Solamente así puede contemplar la realidad en sí misma, la creación de la realidad totalmente independiente de la intencionalidad del saber conceptual. Si la unificación espacial en el dibujo expresa formas más allá de la forma, podemos decir que esta manera de dibujar, al plasmar la esencia del acto artístico mismo, hasta donde podemos usar este tipo de símbolos, capta imágenes que aún no han nacido¹⁰.

Para entender estos comentarios, resulta necesario aclarar algunos conceptos que Nishida da por supuesto que conocemos de antemano.

La idea básica es la creencia fundamental en la metafísica del propio filósofo, noción tomada de los puntos de vista Zen que forman el centro de la visión del mundo de Nishida. El mundo de la experiencia cotidiana, de los individuos contingentes relacionados entre sí de diversos modos (*samsara*, en terminología budista) no supone el total de la realidad. La realidad tiene otra dimensión, mucho más honda. Esta dimensión más profunda, generalmente nombrada utilizando el término *mu* en japonés, suele traducirse como «la nada» (*nothingness*). Sin embargo, daría lugar a menor confusión referirse a ella utilizando el término inglés *no-thingness*, puesto que no es un vacío, sino una unidad indiferenciada desde la cual surge toda diferenciación, y con ella, los seres individuales. Se trata de una plenitud de posibilidades, no un vacío. Cada individuo surge de *mu* y vuelve a *mu* al morir, formando parte de lo que los budistas llaman la red del origen dependiente. Dicho emerger de y volver a *mu* es el destino de todo individuo, exceptuando aquellos que llegan al nirvana, estado que de por sí implica dejar de ser un individuo.

Mu se relaciona con la realidad cotidiana de una manera difícil de definir. *Mu* se encuentra presente en su totalidad dentro de todo ser individual: *mu* y cada individuo tienen lo que Nishida llama la identidad absolutamente contradictoria (*zettai mujunteki jikodoitsu*). La realidad y los individuos, lo uno y lo múltiple, son no-diferentes. Experimentada de la manera correcta, la realidad última está totalmente presente en cada indi-

10 NISHIDA, *Art and Morality* (tr. de D. A. Dilworth y V. H. Viglielmo), Honolulu, 1973, University of Hawaii Press, p. 35.

viduo. De nuevo, lo que normalmente llamamos «el mundo real», la realidad cotidiana que habitamos, sujeta a constantes cambios y al paso del tiempo, es según esta filosofía una abstracción considerable de la realidad experimentada correctamente, esto es, experimentada de modo tal que seamos conscientes de la presencia de una dimensión infinita y eterna en cada individuo y en cada momento.

Esta posición metafísica tiene importantes consecuencias epistemológicas. Siendo totalmente indiferenciado, *mu* no puede ser captado por la razón, ya que ésta opera a través de conceptos, que son nuestra herramienta para catalogar y manejar la diferenciación. Una percepción total de la realidad sólo puede adquirirse mediante la intuición directa (*chokkan*), una forma de experiencia donde la consciencia y lo que ésta contiene se funden o unifican, haciéndose no-diferenciadas. Generalmente, dicha condición de la conciencia es tan solo posible, si es que llega a serlo, a través de un entrenamiento en la meditación. Estos conceptos tienen importantes consecuencias estéticas, que Nishida resalta en el párrafo de apertura de su ensayo sobre Klinger:

El arte no es ni una mera descripción de la realidad ni un juego subjetivo. El llamado «mundo real» no es el único universo que nos es dado. De hecho, el mundo al que se refiere dicho concepto se limita a la mera superficie de la realidad. Detrás de él hay un fluir de una realidad más verdadera, llena de una vida mayor cuyas profundidades no pueden ser comprendidas. Es precisamente esta realidad lo que supone el objeto del arte, y este universo estético, al igual que nuestra propia vida, es infinitamente libre y profundamente rico¹¹.

Para Nishida la experiencia estética genuina está muy próxima a la unión directa y no mediada con el mundo real a la que nos hemos referido más arriba. Cuando estamos arrebatados en la contemplación de una obra de arte, nos dice Nishida, nuestra experiencia se convierte, aunque sea de forma efímera, en una experiencia similar a la de los iluminados. Es como si pudiésemos ver a través de los objetos contingentes del mundo cotidiano y captar la realidad eterna y unificada que ellos manifiestan, y desde la cual emergieron. La experiencia estética nos proporciona una visión más profunda de la esencia de las cosas, una visión mucho más honda que la de nuestra existencia ordinaria.

11 *Ibidem*, p. 33.

Así, el arte que meramente se propone representar lo que Nishida aquí llama «la superficie de la realidad», el mundo cotidiano de seres temporales, finitos, contingentes, no merece tal nombre. El verdadero arte tiene un rol muy especial en nuestra experiencia, ya que, si tiene éxito, consigue revelar la dimensión infinita y eterna de la realidad, aquella que normalmente no resulta percibida. Un buen artista representa, describe o encarna algún aspecto del mundo para a través de él vehicular su realidad completa: aquella manifestación que no se separa del origen profundo del que temporalmente ha emergido. Tal y como expresa otro artista alemán, Goethe, en uno de sus ensayos:

Al igual que son extraídas de un enorme bloque de mármol las obras inacabadas de Miguel Ángel, o las esculturas de Rodin, todo gran arte supone una liberación, cortada del mármol de lo eterno¹².

Un relieve no puede separarse del bloque en el cual está tallado; de igual modo una obra de arte que consigue su propósito pone de manifiesto tanto la imposibilidad de separar la forma y el contenido, como éstos del origen profundo de la realidad.

Al igual que otros pensadores, que ven la existencia provista de una infinita profundidad que normalmente se nos presenta escondida, Nishida tiene también una particular visión acerca de la naturaleza de la creación artística. Nuestra experiencia ordinaria del mundo, donde la percepción se conceptualiza, produce conocimiento. Dicha experiencia presupone una distinción entre sujeto y objeto, entre el espectador y los objetos percibidos. Cuando un verdadero artista crea o tiene una comprensión artística, esta distinción entre sujeto y objeto se derrumba, y se produce algo más profundo que el conocimiento. Nishida describe esta situación como sigue:

... cuando el escultor está esculpiendo y cuando el pintor está pintando, ambos se convierten solamente en un proceso de mirada. Plotino afirma que la naturaleza no crea mirando, sino que más bien la mirada de la naturaleza es la creación. Así, el artista se convierte en la naturaleza en sí misma¹³.

12 NISHIDA, *Intelligibility and the Philosophy of Nothingness* (incluye el ensayo *Goethe's Metaphysical Background*), (tr. de Robert Schinzinger), Westport (Conn.), 1973b, Greenwood Press, p. 145. Las palabras de Nishida inevitablemente nos recuerdan la descripción del Dao como el bloque sin tallar, véase *Daodechig* chs. 15, 19, 28, 32 y 57.

13 NISHIDA, *op. cit.*, 1973a, p. 27.

Dicha condición resulta extremadamente difícil de describir. Si seguimos pensando en la creatividad artística como un estado en el cual la mente creativa y aquello que es creado son de algún modo diferenciables, nunca llegaremos a entenderlo. Obviamente, el artista no necesita ser consciente en términos conceptuales de aquello que sucede durante el proceso creativo, y de hecho una conciencia conceptual probablemente destruiría la condición creativa. Sin embargo, ello no implica que el artista no sea consciente, con gran claridad y exactitud, del contenido de aquello que está plasmando. El creador es consciente de algo cuyo significado es inconmensurable, y si la obra de arte que lo encarna tiene éxito, este concepto será transmitido al espectador.

La idea de un significado ilimitado nos lleva directamente a otra noción de gran importancia tanto en la estética de Nishida como en la estética de Oriente en general, que es la noción de profundidad.

Más arriba hemos señalado que la realidad posee una profundidad infinita, aunque esta profundidad se encuentra normalmente escondida por la red de conceptos que utilizamos para manejarnos en el mundo. Y sin embargo, en aquellos momentos de especial revelación que tenemos a veces, y especialmente en presencia del gran arte, la superficie aparente del mundo se rompe, y vislumbramos, aunque sólo sea por un momento, otra dimensión cuya profundidad no tiene límites, dominio que el poeta francés contemporáneo Yves Bonnefoy llama *l'arrière pays*¹⁴. Esto se conecta con la noción de profundidad del siguiente modo: las obras de arte profundas son aquellas que resuenan en nuestra memoria de un modo especial. No somos capaces de resumirlas: su significado no tiene fin. La propia idea de ser capaces de realizar una interpretación final, definitiva, no tiene sentido: ¿cuál sería la última palabra acerca de *Don Quijote*, por ejemplo? Este tipo de obras continúan sugiriendo nuevas y fructíferas interpretaciones, no sólo durante el lapso de una vida, sino durante el lapso de muchas. Implican a la imaginación y permanecen en la memoria de una manera que no hacen las obras sin profundidad. Nuestra manera de calificar esta propiedad especial es decir que tienen una gran profundidad, denominación común a todo el planeta. En tradiciones culturales como aquellas de India, China y Japón, donde se considera que la realidad misma tiene una profundidad oculta, las obras de arte que tienen esta propiedad son especialmente valoradas, y dicha cualidad se convierte en la

virtud estética fundamental. Estas obras tienen una relación especial con el origen metafísico generalmente oculto que, para estas tradiciones culturales, supone el rasgo fundamental de la realidad.

Esta idea de la relación de una obra de arte con el origen metafísico tiene una gran importancia en este contexto, ya que el Zen es un ejemplo perfecto de una visión de la realidad que tiene una profundidad infinita. Nishida defiende que diversos estilos artísticos han tenido mayor o menor éxito en revelar y plasmar esta profundidad. El filósofo afirma que el origen eterno e infinito de la realidad tiene una gran presencia en el arte budista y en las imágenes tempranas del cristianismo, mientras que las formas perfectas y perfectamente articuladas de la antigua Grecia hacen resonar mucho menos las profundidades de la existencia misma¹⁵. El arte griego plasma la visión del mundo de la filosofía de Aristóteles, fundamentalmente en el sentido de que los individuos constituyen la realidad última y no manifiestan nada más allá: en su pensamiento, la realidad carece de dimensiones ocultas.

Como hemos dicho anteriormente, bajo la perspectiva de Nishida, la realidad última es indiferenciada, y no admite la aplicación de conceptos. Por consiguiente, cuanto más informe sea el fondo que distinguimos, por decirlo de algún modo, «detrás» de una obra de arte, más nos acercamos a lo real. En términos de representación pictórica, un fondo bidimensional y sin detalles está más próximo a lo real que uno tridimensional y exhaustivo, ya que está más próximo a lo informe: un menor número de características concretas se aplican a lo bidimensional si se compara con lo tridimensional.

Volviendo por un momento a Goethe, Nishida resalta la poesía lírica como la cima de la producción del autor alemán, precisamente porque manifiesta un origen bidimensional, en el que Nishida reconoce un parentesco con la poesía de Oriente. El mejor arte apunta a la presencia de *mu* como su origen, el uno eterno e informe:

Por todo esto Goethe, a pesar de sus diversos talentos y variadas actividades, era el mejor poeta lírico. En el campo del drama, donde la forma y la figura son fundamentales, el fondo debe ser tridimensional; sólo en la poesía uno no sabe dónde se encuentra el origen y hacia donde ésta se dirige. Se

14 Véase BONNEFOY, Y., *L'Arrière-pays* (1972), París, 1992, Gallimard, *passim*.

15 NISHIDA, *op. cit.*, 1973b, p. 146.

trata de un desbordamiento del manantial de la vida. Nadie como Goethe convierte la experiencia personal en poesía de un modo tan directo¹⁶.

En su poesía, afirma Nishida, se encuentra una visión holística de la naturaleza que coincide con la filosofía Zen. La naturaleza, en estos poemas,

... es como un espacio infinito que, informe es sí mismo, genera la forma en todas partes. Como la luz de la luna en *An den Mond*, como el mar en *Der Fischer*, y como la bruma en *Erkónig*, la naturaleza de Goethe es esencialmente algo que armoniza con nuestro corazón [...]. Hay *Mitlkingen* [resonancia] en lo más hondo de nuestra alma¹⁷.

Para Goethe, prosigue Nishida, no hay interior ni exterior, todo es tal cual se presenta: viene de donde no hay nada y se dirige hacia donde no hay nada¹⁸. Los versos de Goethe son de alma oriental:

El arte oriental es esencialmente impersonal porque el fondo supone una parte integral de él. Esto produce [en nuestros corazones] una vibración informe e ilimitada, un eco silencioso e infinito¹⁹.

Con estas ideas en mente, no resulta difícil comprender por qué las ideas de Klinger acerca del dibujo pudieron haber sorprendido a Nishida por su similitud con lo que él consideraba el núcleo de la estética oriental. En primer lugar, Nishida creció en una cultura donde el dibujo monocromo realizado con tinta suponía (al igual que en China) una de las formas de arte más valoradas. Aunque la cuestión va más allá, pues resulta necesario preguntarse por qué esta forma de representación visual llegó a ser tan valorada en estas culturas. La respuesta se encuentra en la profunda afinidad entre estas formas de arte y ciertas creencias profundas acerca del mundo, comunes a las culturas china y japonesa. Para Nishida, un arte que tiene éxito es aquel que contiene las verdades profundas que hemos esbozado más arriba: que la realidad es de una infinita profundidad y que todos los individuos están unidos a ella. La verdad acerca de

16 *Ibidem*, p. 150.

17 *Ibidem*, p. 149.

18 *Ibidem*, p. 157. En sus observaciones acerca de la ausencia de diferenciación de lo interior y lo exterior en Goethe, Nishida tiene en mente dos versos de *Epirrhema*: 'Nichts ist drinnen, nichts ist draussen;/Denn was innen, das ist aussen.' («Nada está dentro, nada está fuera; / pues lo que está dentro, está fuera»).

19 *Ibidem*, p. 146.

cualquier individuo no sólo incluye su lugar en la red de origen dependiente, sino también su dependencia absoluta y su carácter unificado con el origen del que emerge y al que retornará.

Ahora bien, como hemos visto, Klinger enfatiza la característica obvia de que, según su consideración del dibujo, éste supone una forma de representación menos exhaustiva que las imágenes en color, ya que las características cromáticas de aquello que se representa son omitidas. En otras palabras, algunos elementos que contribuyen a individualizar los sujetos representados son dejados fuera a través del dibujo. Es más, el dibujo reverbera en la mente más de lo que lo hace la pintura: Klinger sostiene repetidamente que los dibujos son poderosos estímulos para la asociación de ideas. Precisamente porque son menos precisos y exhaustivos que las representaciones coloreadas de las pinturas, dejan trabajo a la imaginación del espectador, y no existe ningún límite respecto al tiempo que pueden continuar produciéndose estas reverberaciones.

De nuevo, Klinger afirma que mientras cada centímetro de la tela de un lienzo coloreado debe ser pintado, el fondo de un dibujo puede perfectamente ser esbozado y poco preciso, estimulando nuevamente la imaginación de aquel que lo contemple. Según los términos de Nishida, los dibujos muestran en su asunto menos rasgos individuales que las pinturas, y los muestran, generalmente, con una relación diferente respecto al fondo. Una relación más unificada, que muestra mayor coherencia con la verdad metafísica que en el caso de las pinturas, que representan en sus pequeños detalles de lo individual.

CONCLUSIÓN

En una de sus principales obras filosóficas, Nishida realiza la siguiente afirmación acerca del punto de divergencia entre la cultura asiática y la occidental:

La cultura occidental [...] contempla la forma (*eidōs*) como ser y el proceso de formación como algo bueno. Sin embargo, en la base de la cultura asiática [...] se encuentra lo que podríamos decir que supone el ver la forma de lo informe y oír el sonido de lo insonoro. Es algo que nuestras mentes están llamadas a buscar²⁰.

20 Del prefacio de *From the Actor to the Seer* (1927), citado en la introducción del traductor a Nishida:

Más arriba hemos visto cómo esta idea conduce a una orientación peculiar de la estética. Toda gran tradición artística se apoya en una visión peculiar acerca de cómo y qué son el mundo, la realidad. Y todo arte que busque representar el mundo responderá a esta visión, aunque sea de forma inconsciente. Es un error enorme asumir que las creencias abstractas no influyen en cómo se vive la vida, ya que son éstas las que configuran nuestra experiencia en su grado más profundo. Una forma de arte responsable producido en una cultura que contempla el mundo del modo en que Nishida lo concibe, debe representarlo de tal manera que plasme la visión de la realidad que hemos discutido. Ello puede verse en diversos aspectos de los estilos artísticos en China y en Japón. Las interpretaciones que hace Nishida de los productos de la filosofía y el arte europeos son el reflejo coherente de alguien que se ha formado en una cultura que difiere de Occidente en lo más hondo. Lo que admira en la poesía lírica de Goethe es precisamente su reflejo del origen metafísico de la vida, que se encuentra también en las principales formas de poesía japonesa. En el caso de la estética de Klinger, Nishida admira una teoría que ensalza la representación no exhaustiva como una virtud, ya que hace que la imagen reverbera en la mente del espectador, apuntando hacia la naturaleza inagotable de la realidad en su nivel más profundo.

LOS AUTORES

ANA AGUD es profesora de Lingüística Indoeuropea en la Universidad de Salamanca, ex becaria de la Fundación Alexander Von Humboldt, y Directora del Título Propio on line de la Universidad de Salamanca «Experto en Lenguas y Culturas de India e Irán». Ha dirigido varios proyectos de investigación. Es autora de diversas monografías y artículos sobre Historia de la Lingüística, Lingüística General y Teórica, y Filosofía del Lenguaje, así como sobre Indología védica y clásica y sobre la metodología de la comparación cultural.

TERESA AIZPÚN DE BOBADILLA es profesora de Filosofía en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Doctora en Filosofía por la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich, ha dado clase en la Universidad Panamericana de México D.F. Entre sus publicaciones se encuentran *Kierkegaards Begriff der Ausnahme. Der Geist als Liebe*, Múnich, 1992; *La libertad en «El concepto de la Angustia»*, Sevilla, 1995; *El ritmo de la Alhambra*, Granada, 1998; *El hombre es un ser que habita*, Madrid, 2003; y *Gramática de la vida*, Madrid, 2009.

KATEŘINA BŘEZINOVÁ es historiadora y antropóloga. Investigadora del Centro de Estudios Ibero-Americanos, Universidad Carolina de Praga, ha sido profesora en universidades en España, México y EE.UU. Su trabajo se ha centrado en temas de políticas de identidad, multiculturalismo y flujos migratorios a través del arte y la cultura. Es directora fundadora del Multicultural Center Prague y autora de *El Imaginario chicano en los Estados Unidos de América*, Praga, 1997; *Mexican Votive Art: Popular Religiosity on*

Mexican Retablos, 2004 y *Quarrel about Diversity? Post-Communist Czech Republic vic-a-vis the new realities of difference*, 2009.

ROSA FERNÁNDEZ GÓMEZ es Profesora y Coordinadora del Área de Estética y Teoría de las Artes del Departamento de Filosofía de la Universidad de Málaga. Sus principales líneas de investigación son la estética india y la estética transcultural. Ha sido becaria del Ministerio de Asuntos Exteriores (AECI) en Benarés, India, y del MECD-Fulbright en la Universidad de Hawai. Entre sus publicaciones cabe mencionar, *El shivaísmo*, Madrid, 2001; *El shivaísmo: una estética metafísica*, Madrid, 2004; y la co-edición, junto con Luis Puelles Romero de *Estéticas: Occidente y otras culturas*, Universidad de Málaga, 2004.

EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO es profesora de Historia del Arte Asiático y Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Ha investigado en India gracias a varias becas del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Indian Council for Cultural Relations, la Universidad Complutense de Madrid y la UNESCO. Entre sus publicaciones cabe destacar *Las pinturas de Ajanta. Teatro indio de la naturaleza*, Madrid, 2007; *Anish Kapoor*, Hondarribia, 2006; *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, Barcelona, 2001, o la traducción del libro de Coomaraswamy *La danza de Siva*, Madrid, 1996 y 2006.

MAITE GONZÁLEZ LINAJE es investigadora del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana de Xalapa en Veracruz, México, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Su área principal de trabajo son los estudios comparativos sobre arte y cultura entre China y Europa. Algunas publicaciones recientes y en prensa son: «Arte y cultura en el Virreinato y su relación con China», «Investigación estética comparada: El arte y la cultura entre China y Occidente a lo largo de la historia», y «Panorama intercultural entre el Extremo Oriente y el México Virreinal: Una introducción actualizada».

HENAR RIVIÈRE RÍOS, licenciada en Historia del Arte y Premio Extraordinario Fin de Carrera, es investigadora de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido becaria de «La Caixa» y el DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) en el programa de jóvenes científicos y de estudios de postgrado y en la actualidad es becaria del programa FPI y realiza su tesis doctoral sobre Fluxus bajo una Cotutela con el Kunsthistorisches

Institut (Instituto de Historia del Arte) de la Freie Universität de Berlín. Ha publicado *El arte del siglo XX*, Madrid, 2008; y «Arpocrate seduto sul loto», Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

SUSANA SANZ GIMÉNEZ es investigadora de la Universidad Complutense de Madrid; doctora en Historia del Arte con Premio Extraordinario Fin de Carrera, completó también la licenciatura en Estudios de Asia Oriental; hoy es becaria de la Fundación ICO en la Universidad de Beijing, en China; ha disfrutado de una beca predoctoral FPI de la Universidad Complutense de Madrid. Es autora del catálogo de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Chen Chieh-jen. Tribunal militar y prisión*, 2008; *Arte Chino Contemporáneo*, San Sebastián, 2010.

ROBERT WILKINSON es profesor de Filosofía en The Open University, en el Reino Unido. Se doctoró por la Universidad de Warwick con el tema de la estética de George Santayana. Es especialista en estética comparada y en la filosofía de Nishida Kitarō. Entre sus publicaciones figuran *Theories of Art and Beauty*, 1991; *Minds and Bodies*, 2000; *Fifty Eastern Thinkers*, 2000; *Nishida and Western Philosophy*, 2009, y es el editor de *The Pursuit of Comparative Aesthetics*, 2006, de *New Essays in Comparative Aesthetics*, 2007, y de gran cantidad de ensayos sobre estética comparada.

The Ark of Babel

ARTISTIC THEORY AND PRACTICE IN A TRANSCULTURAL PERSPECTIVE

CONTENTS

Presentation	191
Identitarian cultures, trans-culturality and cultural criticism Ana Agud	195
Mixed races: Towards a new concept of identity Teresa Aizpún de Bobadilla.	213
«Disrupt Thought and Destabilize Vision» (Toward the representation of the Yanomami, between art and anthropology) Kateřina Březinová	229
Moving horizons: From comparative to transcultural aesthetics Rosa Fernández Gómez	245
Cartographies of difference in contemporary art Eva Fernández del Campo Barbadillo	259
Transculturality and identity between China and Europe: Artistic and cultural process in the seventeenth and eighteenth centuries Maite González Linaje	277

Fluxus: The birth of an international artist network or The avant-garde that never took (a) place	297
Henar Rivière Ríos	
The Transnational Poetry of Tsai Ming-Liang's Cinema	319
Susana Sanz Giménez	
Nishida Kitarō and the Aesthetics of Max Klinger	327
Robert Wilkinson	
PROFILES	341

PRESENTATION

In the XVIIth Century, an odd tale was almost turned into a dogma by a group of Jesuits called the Figurists. It told the story of how after the Great Flood, a son of Noah saved the Adamic language, that mythical *lingua Universalis* that many thought lost in the confusion of the Babel tower. In this book, Maite González Linaje tells the peculiar history of the native human language being carried to Eastern Asia by Shem, who was there identified with Fuxi, legendary father of Chinese writing. With this tale, the Jesuits supported the amazing thesis that in China the language of Adam was still spoken. This anecdote that we have chosen to entitle our book is just one among hundreds of examples that show the effort human kind has carried on through all times with the aim of building links of union and striking up a constructive dialogue between different cultures. With this narration Figurists tried to turn Chinese, which is without doubt one of the strangest languages for Westerners, into nothing less than the origin of European languages. Through this extraordinary odyssey, they tried to unify the world in an ecumenical humanity to which they gave equal origins and the same mythical past. It is completely evident how, through history, the efforts of many people to create an intercultural dialogue have become stronger in those moments in which violence, confrontation and crisis have grown to be more extreme at a world level. One can say that in the XXIth Century it gains such relevance that it has become one of the fundamental challenges for humanity.

As Ana Agud affirms, knowledge and progress in our world demand some distance from the unconscious conditioning factors of the own community's civilization: to study other realities. This must imply going beyond the circle of

the belonging culture, which is the same as carrying research to the transcultural field, the only ground in which it is possible to acquire the perspective needed to face the task. Nobody ignores that many of humanity's greatest achievements have been result of the contact between different traditions, and of the knowing of the others. For example, in the scientific sphere, related to the Figurists' proposals, and after studying the Chinese *Yi Jing* or *Book of Changes*, Leibniz discovered the binary system, which is the basis of computation and therefore of some of the Contemporary Age's most significant advances. Nowadays, some of the most revolutionary proposals in the field of physics or mathematics would be impossible to understand if we forget the debt that Western development of these disciplines has with the paradoxical logic of Oriental thought that, being applied to contemporary science, opened a new horizon for theoretical speculation. This symbiosis adjusts itself to many other fields of knowledge. The present book gathers a series of essays centred in one area, that of art and aesthetics. In our time, this field has a vital role in intercultural dialogue, becoming an ideal speaking partner for a fructiferous crossing of influences, that enrich and modify the world scene, transforming it into an hybrid reality. At this point, and after many discussions, nobody doubts the reach of the relevance that knowledge of African or Asiatic art has had in the configuration of modern and avant-garde Western art. Nor does anybody ignore the enrichment that, for many artists, travels and readings about foreign cultures have meant. Neither does the extraordinary capacity of art as a transnational and transcultural communication medium escape to us and neither the important role that aesthetic education can play in the configuration of a global world.

The way to approach the topic of transculturality in art at *The Arch of Babel* emerges from a scientific commitment that has joined its authors in a working ground that, since the year 2008, puts together individual research, and reflects on this common objective from very different perspectives, something which has been made possible thanks to the aid of the I+D program of the Ministry for Economy and Competition of the Spanish State. Each researcher from his or her own discipline and field of knowledge, works about the impact that the globalisation process has in artistic production, observing the effect of this phenomenon in different areas of the world, both from the point of view of the homogenizing pressure and from a critical perspective that removes mystification. Ana Agud, Teresa Aizpún and Rosa Fernández propose theoretical reflections on the concept of identity as well as on transcultural aesthetics. In my text there is a travel through the various attempts of configuring a Western debate that includes the production of artists traditionally excluded from the hegemonic

discourse. I also carry out a reflection on the different responses artists in the margins have offered when facing the dilemma between the urgent necessity of either modernising or withdrawing to their own identity. Katerina Brezinova, from the anthropological perspective, and using the specific case of the yanomami people of Brazil, analyses the recent efforts to make a kind of art where the great Western tradition fuses in conditions of equality with those expressions that until now were considered minor, popular crafts or folklore. Henar Rivière, Susana Sanz and Robert Wilkinson give specific examples of artistic crossbreeding or transcultural art, in the case of the first, through the configuring of the first transnational artistic group, Fluxus; in the second case, through the cinematographic work of Tsai Ming-Liang, a Taiwanese artist whose work constantly appeals to the concept of atopia, using the subversion of the time-space limits as an aesthetic resource; and finally, Robert Wilkinson, through the encounter of the Japanese Philosopher Nishida Kitarō with the work of Max Klinger and his exploration of German art in order to configure his aesthetic ideas. As a precedent of contemporary hybridation, in her text Maite González Linaje studies the process of cultural transmigration between China and the West in the XVIIth and XVIIIth Centuries. Thus, there is an amalgam of proposals, that gravitate around the common exchange of reflections on a current issue, in a process of dynamic development that, therefore, attends to constant fluctuations, to changes related with the incorporation of new experiences and to transformations which are sometimes convulse and that force to, once and again, revise and categorise assumptions.

Considering what we have been previously said, our contributions do not attempt to give a conclusive vision of aesthetics and artistic practice in the transcultural scenery. As Rosa Fernández reminds us in her text, referring to the different tendencies of contemporary thought, we want to give a diversity of approaches, which at times can even be conflicting, contributing in this way to create a symphony of voices between consonance and dissonance, which give some more light to the studies that nowadays are being carried on all through the world. This is a flow of ideas that is born, like it happened with the Fluxus artistic project, and like the very research topic, from «a dynamic of exchange and transoceanic complicity», and from a shared feeling of the ampleness of art's limits, as well as of the improbability of setting it borders. The conviction that, like Nishida Kitarō tells us, behind art there is a flow, an aesthetic universe that, like our own life, is infinitely free and profoundly rich.

INTRODUCTION

The Western study of foreign cultures began as an emancipation effort from the claim of absolute truth made by the former ideologies more or less bound to Christianity and/or to a rationalism of Greek origin. In Europe, as well as in countries founded or colonized by Europeans, since the middle of the 18th century intellectual interest turned towards alternative cultures found in other continents, as a means of questioning that claim *in concreto*, i.e. through discovering and studying alternative ideologies and symbolic worlds.

The German humanist Wilhelm von Humboldt was one of those thinkers who felt the need to approach Anthropology not only out of the philosophical, moral and religious categories of just one culture, but through the comparison of various ones. Similarly to Kant, his objective for the study of diverse human cultures shouldn't be a purely descriptive one. According to both researchers, Anthropology has to put itself at the service of building a responsible concept of the human, a concept of human values, which searches for the kind and amount of cultural progress that becomes imaginable in each moment as a human «ideal».

According to the high intellectual level of German critical philosophy the study of cultures can no longer be conceived of as «neutral» nor as one which reduces cultures to «objects». Neither can it claim to reduce other human beings to the condition of «objects» nor may it aspire to «understand and justify» whatever it finds. Studying cultures commits us to explicitly questioning the function of that same study within our own society as well as in relation to the very

cultures under scrutiny, i.e., it implies considering this study as part of the history of both societies and of their projects and scopes.

The notion (not «concept») of «culture» largely dominating in contemporary human sciences and cultural politics is above all «identitarian». Within Anthropology cultures are studied mainly as symbolic worlds coining collective identities, and they are studied analytically, searching for «features» and «functions» «defining» this or that within them. Basically such studies take place under the «politically correct» prohibition of attributing any privilege to any culture or «identity» over others. This claim originates from the request for an equal treatment of minorities and shows thus a clearly good intention.

Notwithstanding, we cannot accept it as a general methodological principle, because it leads to the contrary of what it looks for. It doesn't help to recognize every human being as equal to others in dignity and rights, it contributes to defending actual collectives against criticism, and thus it condemns its members to an identitarian submissiveness to the collective they happen to belong to. Identitarian nationalisms try to legitimate themselves through this principle, which lets them submit citizens to discriminatory norms repressing elementary individual rights, above all the inalienable right to diverge from any collective identity whatsoever. Politically correct scholars have to display complicated conceptual laces in order to justify these new forms of repression.

The contemporary study of both foreign and own cultures can no longer base itself on science-like neutral «descriptions and explanations», which largely ignore the fact that the diverse cultures living together in the world, frequently within the same country, have also diverse and sometimes opposite attitudes towards the development of the individuals and towards their rights. Cultural diversity can no longer be naively taken as one phenomenon more among those whose academic treatment improves the curriculum of scholars. Things are more complex than that, and ignoring this complexity may have plenty of ominous social and political consequences.

The aim of this paper is to analyze the very notion of «identity» as referring to cultures; to develop the conditions of legitimacy of trans-cultural studies as part of the intellectual performances of multicultural societies and as an ingredient of global geopolitics; and to propose a methodology of cultural comparison based on the individual criticism towards any «identification».

IDENTITY AND CULTURE

a. The negativity of positive identity

Human spiritual life runs in a permanent tension between its real dynamics and its counterpart, the static fictions or «ideologies», or between the historical processes and the self-produced «fixed photos» of reality and of oneself. Within European philosophy Hegel developed a new variant of the old philosophical dialectics which consists of retracing the origin and development of the intellectual fixations throughout history, and in examining the inner logic of the successive raising of concepts, symbolic systems, ideologies, metaphysics, etc. For the first time Hegel realizes the need to critically reconstruct the diverse reference systems, arising in each individual as well as in the single cultures, like as many trials or projects which aim to stabilize the incessant flow of ideas and experiences.

The «image of man» underlying his dialectical methodology becomes clearer in the anthropological reflections of his contemporary Wilhelm von Humboldt, who was devoted mainly to human language. Humboldt, largely anticipating the results of modern neurosciences, imagines human consciousness as a continuous process of incorporating new experiences which in their turn trigger unconscious categorization and re-categorization processes. Language learnt during childhood isn't for him a virtual scheme we afterwards apply while speaking, but a set of ways or channels whose shapes are changing while real, our own and foreign discourses follow them. Such forms get «filled» with contents which in turn change the forms themselves. According to him everything in language is at the same time form and content, and new contents become form of further contents. Language changes because its production is a constant dynamic. Man changes because his speaking and thinking structures are being formed constantly. In the so-called «national tongues» a certain broadly shared way of speaking shows some stability, and for a while it shapes the speech of individuals, who guard within themselves some memory of former shapes. But languages also change.

Thus each individual lives a life of constant changes within himself, and the word «I», when uttered, doesn't mean anything identifiable as a permanent substance. (This is also the core of the buddhist criticism towards the brahmanical concept of *ātman*, as well as the fundament of Freud's «dynamic psychology»). «I» isn't but a void deictic signal. It doesn't aim to identify «me» through any content whatsoever, but to «signalize» me towards others as someone as opaque and changing as themselves.

Also speakers don't interchange «messages», but words, signals whose sense is constructed in each case by the individual within himself. Nobody can know how any other person will understand his words, and strictly speaking nobody knows even how he himself understands them. We certainly speak as if we knew all that, but if we don't remind ourselves that such «knowledge» is pure fiction, we will risk misunderstanding everything. More specifically, we will risk the «identitarian» error of believing to be someone with definable and thus «identifiable» contents and profiles.

Human beings build identities: we induce ourselves to believe in «concepts» as if they were reflexes of parts or regions of reality, although we already know that our knowledge is a constantly re-categorizing and re-conceptualizing one. We know that each experience enters our neural circuits and triggers therein processes we don't control consciously, and whose result is that we perceive new things, or older things in a new way, or conversely that we succeed in defending ourselves against novelty. Nobody keeps the same representations of reality all his life, and those who strive compulsively to keep them unchanged fall into personality «disorders»: neuroses, resistance towards experience, etc. We keep the words of our language (and either increase them or not), and together with them we keep the trust in a stable reality behind them, but a sound individual counts on the very fact that in the course of time, and with increasing experience, the meanings of many of his words will change, i.e., that the reality he perceives will change and that also his perception of reality will do so.

Consciousness is thus inherently temporal, and every fixation of certain ideas as inalterable is but fiction against that very temporariness, an effort to neutralize it and to stabilize oneself. The supreme stability fiction is the very notion of «being». In Europe Parmenides made a titanic effort to avoid thinking that all things lacked the definitely stable property he assigned to «being», since the latter is just what remains unaltered and self-identical through all diversities: whatever things may be, the very fact that they «are» is unique and the same for all. Being is taken as the supreme concept because of this property of an absolute self-identity.

Heraklit didn't want to follow this path. He decidedly stated that temporariness was inherent to human consciousness through recognizing that «everything flows». This critical insight opposed to the main achievement of the identitarian notion of being: to stabilize yourself, to calm yourself and to give yourself an impression of security. His «philosophy of the difference» is the most radical historical effort to strive against the tiredness which seeks refuge in stable notions, in identities. But he had no success. For human beings, which are

pure changing dynamics, the correct self-consciousness proves to be unbearably light, unsure and uncertain. Human beings seek to alight, to stop their mental flow and to oppose the changes of reality substantial (and substantive) refuges to rest.

«Concepts» are fictions in our minds consisting in taking for granted that at least some words of our speech have permanent and definable contents, in assuming furthermore that those contents actually correspond to «reality», and finally in attributing to ourselves a conscious control over the mental correlates of these words.

«Concepts» are an identitarian strategy against the extreme instability of our own mind.

We cling on to them, like in other periods and countries to «God», because we need to believe that above the overall uncontrolled flow something holds us and allows us to «be ourselves», to remain identical despite everything. The constant creation of concepts is the *Sisiphean* task of pushing a mass of presumed stable identities against the force of the tide; it is represented «upwards» because one trusts that some ultimate stability governs «from above» an only apparently uncertain destiny.

What we now use to call «cultures» are spheres within which certain identitarian fictions are supposed to be shared, but they are only fictively shared, since there are for instance no two fervent Catholics who can be sure to adore exactly the same God (just like «nobody bathes twice in the same river»); but they need to believe so in order to feel safe. No two fighters for the cause of the proletarian class can be sure to be fighting for exactly the same cause; only they need to believe so. And so on.

This is, so to say, the «negative» aspect of cultures consisting in positive identities.

b. The positivity of the negative identity

The other side of identity is that with its help human beings actually do stabilize our environment. We structure it to our own profit, superimpose on it our own representations and goals and build a reality where we feel reasonably safe. Conceptual fictions are not only delusions: they are above all stabilizing performances. They are categorizations which group together what seems to us to be equal and manipulate it constantly and methodically until we succeed in building a world of foreseeable artifacts we control. Science and technology are the active, practical side of the controlled creation of identities, thanks to which we establish stable realities and may inhabit them trustfully.

But the scientific paradigm for building identities, with all its practical advantages and its real trumps against the uncontrolled flow of time, should not deceive us about the true nature of such identities. This was a feeling in ancient Indian thinking tradition and is reflected in the notion of «*māyā*» or «cosmic delusion». Human beings raise simultaneously tangible realities and identitarian mental fictions. With the help of the former they control the unforeseeable diversity of reality out there, with the latter they try to control themselves, their own subjectivity, turning it into «objects» under what we call «cultural» forms.

The scientific paradigm aims to control «the other» under concepts establishing foreseeable identities. To understand something under concepts is to reduce it to certain selective identifications which seem to have got some practical sense at some moment within the own «culture». The supreme concept of «being», now supposed merely to name the «real» fact that everything «is», was once formulated because of and for something. «Being» in Parmenides is his personal theoretical answer to the practical anguish triggered by the unstable and unforeseeable reality around us, as well as by our own unstable and unforeseeable personality and «mental» reality.

Concepts like «truth», «liberty», «power», «art», «mind», «science», identity» etc. are also means of trying to catch the most worrying aspects of reality under categorizations we feel we are able to cope with. Each culture cumulates this kind of trials and confers to them the status of «reflections of reality», thus obviating the very fact that not only different cultures coin different concepts of reality, but also that single individuals do so although they «seem to share» the cultural background of a community or a country. Lastly, only individuals create concepts and identities within their minds. But we don't like to be aware of this, and so we attribute to concepts and cultural forms an «over-individual» or «inter-subjective» or even «collective» status. Also this attribution arises out of the instinctive need of stabilizing things.

Human concepts give rise to human realities which become «institutions». The members of the communities are interested in these institutions being respected, and so they establish ways of forcing their acceptance. Children accepting the scientific or ideological axioms of a culture are as important as adults upholding the laws, and both get educated and punished until the behavior of everyone gets adjusted to the expectations of the concepts of their own culture.

In the course of time human work on categorizations, concepts and identities cumulates and gets more refined, all of which results in further change. Communities and cultures have to allow and to include such changes, which

are both unavoidable and destabilizing. Religions, sciences, political and legal forms, artistic expressions do change, and each community reacts towards these changes more or less flexibly, with more or less trust, fear or repression.

In our Western culture these changes have turned a cultural positive identity into a «negative» one, i.e., our Western culture has assumed for a long time that «its» identity consists of denying every lasting mental constellation or cultural identity. The material stabilization of our environment through science and technology has exposed us to an accelerated evolutionary process and thus also to accelerated changes in this same environment. For the single personalities it can become very difficult to adapt themselves to so many and such fast changes.

Generally speaking, the main tendency is to reject them, since they represent refusals of the previous identifying work. The most deeply rooted tendency is that of continuing it and of keeping alive the old categories. Only the overwhelming practical productivity of modern science in solving problems and tasks has broken this resistance against change, and it has introduced into the world at regional level increasingly changing cultural forms. They both generate and satisfy fantastic expectations, but they also cause profound troubles to persons who experience the utmost difficulties in trying to adapt themselves to such changes. We pay for the accelerated progress the high price of being deeply disturbed and even of catastrophically destabilizing experiences. Renewed hotheaded, fanatic and lastly murderous attitudes are often the consequence of the personal difficulty in adapting oneself to the new realities arisen through abandonment of the faith in old identities.

OBJECTIVITY, SUBJECTIVITY AND INDIVIDUAL FREEDOM IN TRANS-CULTURAL STUDIES

Concerning language Wilhelm von Humboldt stated that «one doesn't exit the circle of a language except by entering into that of another». This apparently obvious statement is nevertheless a great novelty. The European tradition had assumed that every individual working as a «grammarian» is able to adopt the position of an external observatory towards language, towards his own one as well as towards that of others, and that he is able to demarcate it as a «phenomenon» and to analyze it as an «object». This is what Humboldt rejects.

Nobody may «exit» his language, since we *are* our language. In a modern fashion we could say that our neural circuits flow linguistically, at least to a large extent and in any case to a non determinable extent. How an ancient or modern grammarian represents for himself the «object of grammar», thinking

of it as «the language», is in its turn a linguistic performance conditioned in a complex and indistinguishable way by the subject's/person's own linguistic and mental culture.

Nobody can say, however, «what language is», because nobody can assume that behind the word «language» there is an actual portion of reality which can be demarcated and analyzed according to the scientific paradigm of controlled identities. For the same reason nobody could say what «culture» is: nobody could assume that behind the word «culture» there is an actual portion of reality one could observe from outside, demarcate and analyze validly. To claim to study culture, or one or the other culture, is in turn a cultural performance conditioned in a complex and indistinguishable way by the subject's/person's own linguistic and mental culture.

«Culture» may only be turned into a subject matter of study and reflection under certain conditions, which are as many refusals of every pretension of scientific and ontological validity:

- We have to start denying the objective existence of culture: we merely categorize under the word «culture» some diffused sets of human things, and no two scholars or speakers include exactly the same ones in that «category». To coin a «concept of culture» is but an individual identification strategy whose legitimacy will obviously depend on the interests guiding it.
- If we approach «culture» as some «local factory of shared identities or categories», then we will have to assume that also our institutions and methods of studying those «cultures» are part of the identities manufactured within our own one. Only a clear consciousness of the processes through which we have lastly categorized cultures as we actually do can redeem our study from pure arbitrariness. This implies making a «phenomenology of the cultural spirit» in a Hegelian manner, i.e. to reconstruct dialectically the genesis of our categories about cultures.
- If we approach «culture» mainly as the «cultural equipment of the individual», we should insert into our study at least some alarm devices which prevent us from considering every «mental construction» of every individual as «culture». But this is exactly what is happening nowadays when academics within the so-called «cultural studies» claim that one shouldn't privilege the «high culture».
- The only efficient way of taking distance from the unconscious conditionings by the subject's/person's own culture is to study other cultures,

i.e. to carry the study to the trans-cultural domain. Only then it is possible to go beyond the boundaries of the one's own.

- But even a trans-cultural study won't go beyond them if it doesn't start from the consciousness of the very existence of such boundaries through internal criticism or self-criticism. Strictly speaking one doesn't go without the other: it is not possible to carry out any cultural self-criticism if one lacks any experience of alternative cultures, just as it isn't possible to study productively the latter without a minimal epistemological self-criticism. Trans-cultural study and critical philosophy have to walk hand in hand and to condition and foster each other. This is what makes trans-cultural study that difficult.
- Every study implies categorizations, and every categorization is an identification strategy. A disciplinary (not a «scientific») approach to the study of other cultures gets its legitimacy from bringing to light the «knowledge interest or interests» out of which the first categorizations arose, those which demarcate the object and design the way of approaching it. If we assume its goals to be legitimate enough only because the study follows usual academic paths, we would ignore or misunderstand the pragmatic side of every categorization, and we would fall into a metaphysical believe in «knowledge for its own sake», i.e., in the a priori legitimacy of every identifying strategy whatsoever. In modern Introductions and manuals of Cultural Anthropology little or no attention at all is paid to this previous epistemological problem, and this leads sometimes to grave consequences in the development of the research.
- In the framework of trans-cultural studies one cannot take for granted the legitimacy of turning another culture (or one's own) into a «knowledge object» in the precise sense of the opposite to the «knowledge subject». To treat something as a legitimate object of research implies taking for granted the legitimacy of the identification strategies by means of which it has been identified as such or such object.
- The kind of ethical legitimacy which could be claimed nowadays for a trans-cultural study cannot be but that of the effort to expand the (more or less institutionalized) concept of the human towards respecting the basic right of the individual to manage freely with his own identification and differentiation strategies, which is the same as the right to cultural criticism.
- This expansion of the concept of the human towards every cultural alternative respecting the individual freedom is the «prosecution of an

ideal» in the proper Humboldtian sense. A culture which aims to explore and to make real this ideal is open to its own change. If it states identities, they will only be provisional, depending on their free acceptance by each individual.

- Individual freedom thus becomes the ultimate criterion of legitimacy for trans-cultural study. But don't take this as a further «category for its own sake»: it is the result of the development of this notion of freedom within the frame of European critical philosophy, more concretely in the speculative works of Kant, Hegel, Humboldt, Nietzsche and Josef Simon.
- A legitimate trans-cultural study can thus not be neutral to values. It is a positive search for responsible ethical values through the whole cultural diversity of mankind.
- The critical content of this notion of freedom as ultimate criterion of legitimacy for trans-cultural studies is the individual use of reason. Here I mean «reason» in the precise Kantian sense of being the (merely negative) control of non-contradictory thinking, thus the instance preventing arbitrariness. According to Kant reason is «management of the will», and free management: man decides to be or not to be rational. Freedom as the criterion of legitimacy of trans-cultural study obliges one to search for, to detect and to reject in each culture whatever prevents individuals from freely using their rational capability of not contradicting themselves, and it obliges one to search for, detect and accept in each culture whatever fosters this free individual reason. Thus freedom as the criterion of legitimacy generates an inescapable methodological principle: the need to judge the rationality of the cultural facts or phenomena under research.
- There is a good epistemological basis for all that, one of the domain of the «theory of science», already clearly formulated since Humboldt: other human beings may only be treated as «other subjects», and it is neither legitimate nor ethically responsible to claim to turn them into objects through concepts.
- Trans-cultural or simply cultural study cannot be scientific because it doesn't concern itself with «objects». The cultural domain is the specifically human domain within each geography, and the specifically human is the subjective. Every cultural reality is produced by the subjective elaboration of experience. If one considers the tangible products (artifacts, texts, institutions) of cultures as «objects», one may «register» them, but one won't be able to «understand» them. Registering such

facts happens more or less like every scientific registering and can be considered as scientific work. But cultural studies are qualified as such by their hermeneutic component, and hermeneutics is not exerted on objects but by reference to other subjects.

- This is why trans-cultural studies have to be conceived of as encounters of the researching subject with the researched subjects. Like every human encounter it depends on the whole of what qualifies internally the researcher's subjectivity. This includes his individual degree of perspicacity to catch more or less meaning dimensions in the products of those other subjects. The «quality» of trans-cultural studies is above all «subjective quality». «Objective quality» can only be assigned to registration activities, but even these aren't alien to the subjectivity of him who registers, since to register something like this or that already implies a subjective identification strategy.

CULTURAL CRITICISM: A PRACTICAL CASE

Towards the middle of the 20th century some critically educated German intellectuals reacted against the scientific ideology of positivistic sociology, which they judged politically and socially irresponsible. They set up a «critical theory of society» which became known as the «Frankfurt School». Their aim was to test the legitimacy of the knowledge interest of sociology itself by reference to responsible ethical values. Within the framework of contemporary «cultural studies» I feel it also necessary to articulate a critical reflection on culture in order to provide trans-cultural studies with a sound ethical basis of legitimacy.

By identifying something as «Indian culture» or «European culture», as «German» or «Spanish» culture, or as «English», «British» or «Anglo-Saxon» culture, one focuses on certain shared features of certain cultural produces more or less fixed to some geographic or linguistic area. But these products are by themselves always and only results of the creative activity of individuals. Presenting a poem, a philosophical work, a sculpture or a grammar as a case or example of «Indian poetry», «German philosophy», etc., implies locating one's own encounter with this product within an identity framework affecting equally the knowledge subject and object, and according to which both become classified as members of a certain community with its own symbolic world, its institutions, its history and its more or less «objective» expectancies. It implies focusing mainly on the less individual aspects of the encounter and of its pro-

tagonists, to the detriment of what remains the most primary reality and quality of every product of the human spirit: its individuality.

Let me put an example. Within the *Amarushatakam*, a famous collection of love poems belonging to the classical Indian tradition of «learned poetry» (or *kāvya*), we find the following one:

Purābhūd asmākaṃ prathamam avibhinnā tanur iyaṃ
Tato nu tvam preyān vāyam api hatāśāḥ priyatamāḥ /
Idānīm nāthas tvam vāyam api kalatram kim aparam
Hatānām prāṇānām kulīśakaṭhinānām phalam idam.

I presented a translation and commentary on this poem in an international conference for intercultural studies, in the framework of a lecture about «*Kāma*: love or eroticism? On the Indian view on love in poetry and *śāstras*». This is how I have translated it, keeping extremely literal:

First, at the beginning, our body was not split.
Thereafter You were the more beloved,
And we the most beloved, desperately.
Now You are the lord and we the wife, what else?
From so much destroyed lives, hard like diamonds, this is the fruit.

The Indian scholar Vemabhūpāla (of uncertain date) comments this poem as follows (also in my translation):

Pūra is «in a former time». *Asmākam* (of us) stands for *avāyoh* (of us both). *Asmad-* is a plural standing for a dual. *Prathamam* is «at the beginning». *Tanu* is «the body», *avibhinnā* means that (the body) «was without splits or separation». *Tataḥ* is «after that moment». «After both were like that», says Amara¹. **Tvam preyān** is (the same as) «the most beloved»². *Hatāśā* is «the excessive wishes destroyed», «happiness lost»: this is the sense. *Āśā* is a «lengthy eagerness», says Amara. «We on the contrary the most beloved» (superlative) means «more beloved» (comparative). The plural *vāyam* is due to «indifference» (or «disgust»). In case of «indifference» etc. poets use the plural. For example in *Śākuntalā*: «we (fem.) destroyed, but you entirely active». *Idānīm* is «now», *tvam nāthas* is «the hus-

1 Amara is a variant of the poet's name, generally known as Amaru.

2 Vem. thus identifies the sense of the comparative form with that of the superlative.

band», *vāyam api kalatram* is «the wife». *Aparam* is «other». The meaning is that, once the previous conditions destroyed, there doesn't remain a condition different from that of the wife. This is the condition of bearing the decline of love. *Hatānām* stand for «the lost of happiness». *Kulīśakaṭhinānām* is the same as «hard like diamond». *Prāṇānām* stands for «the lives». Fruit is «the end». This is the conclusion. Some see in the first *pāda* of the strophe two sentences: *asmākaṃ purābhūd* is one sentence, and besides it one has to supply something like the «different condition» which had not to be expressed. In this poem the concomitant affect is the so called «disgust» (or «indifference»). The type of female protagonist is the *svīyā* (who only knows her husband) and the *pragalbhā* (the decided woman, sure about herself, brave or even arrogant). The type of male protagonist is the «false man» (suggesting an untrue love). The *upalambhavacana* is «entertaining». The gender is «ornate poetry» (*alaṅkāra*).

This is a typical «case» of learned commentary within Indian poetic tradition. Among us such a poem would never trigger a reaction like that of this commentator. Why?

Because whenever we meet something like love poems in Classical India, we can't but approach them out of the kind of cultural and historical consciousness we feel legitimate within our own culture. Let me present instead my own commentary to this same poem:

All but Rückert understand the first verse as both lovers being a sole body³. But this would have implied the dual form of the pronoun. The plural here has the same sense as the others within the same poem the woman uses to refer to herself, a «modesty plural»⁴. So I prefer Rückert's interpretation: the woman misses her own body still not broken by the passion which had to waste her. Also the internal logic of the poem supports this version. The phase of true love is described in the second verse, and the first one clearly refers to something previous (as a matter of fact, every *pāda* refers to a different time). In the second verse no translator reflects the very fact that the male lover appears in comparative (*preyan*: more loving or loved) and the female one in superlative (*priyatama*: most loved or loving). The expression «desperate» *hata-āśā* : of destroyed hopes») shows the same word *hata* opening the fourth verse: «destroyed» lives. Both

3 Rückert works with a different recension of the shatakam, so he doesn't know Vemabhūpāla's commentary I present now, which points to the same interpretation as the other authors.

4 Vemabhūpāla claims that here *asmākam* substitutes *avāyoh*.

verses oppose the male and the female world, and the latter is introduced in both cases with *vayam api* «we on the contrary». In the first case the difference is that between comparative and superlative, and her «destroyed hopes» appear already there, in the midst of when apparently love is in its culminating moment. The third verse shows the reason of the despair: there is no more love, but only a social and familiar position: he is the lord and owner, she is merely *kalatram*, a classical word denoting both the woman and the female sex, i.e., the woman as what is used for sex and reproduction, «and nothing else». The neuter gender is surely not by chance. To the same direction as the modesty plurals, with which the woman refers to herself in a quite «de-personalizing» manner, seems to point the new plural «destroyed lives», although the latter could also be understood as «the whole of past lives till the present one», which is the «fruit» of all them according to the *karma* ideology. The diamond sharpness of those destroyed lives would be then that of *samsāra* itself, of destiny in general, or of the common destiny of women.

This is thus a radically non erotic poem. It also doesn't treat the usual sad love topics of un-corresponded love or of separation. It crudely shows the pitiful destiny of women, which may well inspire passion at a certain moment, but at most they can hope to become the simple obedient instrument of the man in order to perpetuate himself through his offspring. The poem doesn't mention the improvement of the position in family of the woman who has born sons, which is the standard compensation for the lost of erotic and emotional value. It only shows the desolation of the body split in vain. The translation cannot reflect properly the connotations of this «your wife, what else?», since in our cultural horizon to be a wife is no misfortune by itself.

Unlike the usual Indian love poems, which are mostly formal literary games about the love game, here a crude language expresses the unreality of such game, as well as the abyss between the real life of couples and the illusionary world of burning passions which lead women to dream that her being the object of desire might lead them to the pleasant life of a beloved being. Here life enters literature and sweeps away its dreams, only leaving behind this destiny «hard and cruel like a diamond» (*kulīśakaṭīna*).

Let's now compare both commentaries.

The Indian commentator approached the text from the common assumptions of the «academic» discussions among court poets, something which strongly remembers our Western «science of literature» and its rules for poetic compositions: the formal aspects of the poetic expression are exhaustively analyzed, and meanings are explained only in order to prevent misinterpretations.

More or less what a high school teacher would expect from a student in an exam.

My own commentary is conceived of as an encounter of a contemporary European (female) individual reader with an impressive poetic testimony about the female condition in the midst of one of the most brilliant moments of Indian classical culture. I believe that my being Spanish is here less important than my philological and philosophical education in the German university. Different factors influence the kind of perception I bring into this encounter: to have been a critical student in Franco's time, to have studied the Frankfurt School as well as the German critical philosophy, my experience in philosophy of language, my life and emotional biography, my perception of contemporary problems of women in India, my disgust at modern dominating ideologies about women in European public opinion, so attentive to sexual problems and «sexist language» and so little to the deeper social and emotional problems.

In my commentary what also plays a role is my interest in introducing into a conference of intercultural philosophy an objective view of contemporary Indian culture besides some «politically correct» prejudices about the relations between Western colonial powers and postcolonial cultures. In this same conference, whose title was «Love East and West», an Indian scholar delivered a lecture on *bhakti*, a term currently denoting love to God within devotional religious movements: he felt this term to be the Indian correlate of our own «love». So my decision to speak in this conference about *kāma* already implied a precise «trans-cultural» decision. Also the very fact that in this lecture I presented more or less erotic poems together with classical legal texts about the relations between man and women, based above all on the cast laws, was the result of a deliberate decision: to approach cultural comparison of «love» from a perspective which emphasizes the limitations of individual freedom implied by the brahmanic social order, and which uncovers the kind of legitimacy strategies developed therein in order to prevent dissidence.

Thus encountering literary, philosophical or artistic works, as well as sciences, institutions and ideologies of other cultures, is part of the biography of each scholar, and it is also part of the spiritual history both of his culture and of the culture he studies. Trans-cultural study is in itself a spiritual fact. But here I feel it necessary to come back to the notion of «spirit» in European culture.

SPIRIT AND CULTURE

In contemporary Spain «spirit» and «spiritual» mostly refer to religion, since we lack a robust secular culture able to coin forms and contents of the spiritual dimensions of human beings independently of the dominant religious tradition. But Spain has eventually become integrated into modern Europe, at least at an institutional level, and serious trans-cultural studies have already been introduced here during the last decades. We study Greek, French, English and German philosophy like everywhere else.

We have also a tradition of translations which enables us to use «spirit» as the Spanish correlate of the French *esprit* and of the German *Geist*. In English, «spirit» is also largely a translation of these other two. But it is important to bear in mind that everybody is free to make or not make such use of the translation tradition, and the own decision is an action with cultural consequences.

In Spain German philosophy has been weakly received and its knowledge has much declined. At present Spain also lives mainly under the strong influence of North-American academic culture. This is surely the reason why in Spain, when one wants to refer to what is not «material» in the domain of the human, one will mostly resort to terms like «mental», «symbolic», «social», «psychological», «intellectual», «institutional», etc. To speak about «spirit» and «spiritual» has become quite unusual. In some sense the latter words are being «given back» to the religious and mystic domain, which in their turn are experiencing a strong revival. For the methodological reflection on trans-cultural studies I see here a problem I would like to make explicit.

In the cultural European history of the three last centuries, those which have coined the actual notion of «modernity», a series of cultural revolutions have taken place which have not only changed the entire world, but have also raised the concept of the human to a new level of exigency outside the religious ideologies of redemption. The kind of «mankind» arisen from «humanism» is a species within which the species itself has been neutralized as a possible historical subject and has become the pure name of the whole, internally differentiated set of all human individuals, which are since then the only real «historical subjects».

Individuals have become the sole subjects of rights. They are the only valid source of legitimacy within the political concept of sovereignty. They are recognized as the sole bearers of «linguistic competence» and as the sole linguistic «agents». They are the sole creators of art and the sole addressees of the exercise of the three «powers». They are briefly the sole and ultimate instance of real legitimacy in politics, law, aesthetics and ideology. The result of the Western spiritual revolution of modernity has been to retrace all ethical legitimacy back

to the individual. In the German tradition, and more specifically with Hegel, this very fact is called «spirit»: it is how spirit has turned itself to a historical «object», to something «objective». And this marks a level of rationality we should no more lose.

Under the term «spirit», as adopted from the critical German philosophy as I do, with all its consequences, it becomes possible to question the contemporary fragmentation of perspectives and sciences (anthropology, linguistics, cognitive sciences, science of literature, etc.) about all that in the human being is not the object of sciences proper (of research based on and resulting in inter-subjectively valid measuring). The world of «human sciences», now partly called «cultural sciences», is the domain where this revolution has taken place, and within it we are obliged to pursue the latter.

Here «spirit» denotes on the one hand the subjective dynamics of each individual in his personal effort to think and act in a rational manner (a non-contradictory and non-arbitrary manner). On the other hand it denotes the cultural objective consolidations or crystallizations of those dynamics: the renewal and the improvement of law through politics, the evolution of art, the sciences and scientific education, the expansion of the comprehension horizon to other cultural regions.

Thus, and according to its own trans-cultural history within Europe, «spirit» is a concept linked to obligations and duties. It is not neutral. This distinguishes it from other terms like «mental», «psychological», «social», etc. «Spirit» is a notion resulting from recent European history and which involves above all the capability of each individual to dissent from any collective identity, the capability of and the right to criticism out of the individual freedom in its most basic (Kantian) form: freedom of thought. So «spirit» is not an analytical or descriptive category, it is the key word under which Western intellectuals, as well as intellectuals all over the world wishing to join our claim, understand and accept the historical unconditional task of prosecuting the humanistic revolution on all fronts.

«Spirit» is what becomes educated and the sense of education. It is a category that is both historical and involving values and evaluation. It focuses on the human being as the opposite of the inhuman being, and it is the notion we need to develop further in order to fight against inhumanity.

So my claim is that trans-cultural studies have to be recognized as «spiritual» in this precise sense, and that they have to put themselves at the service of working out the most human possible notion of man. If we substitute for this ethical goal any activity which imitates the scientific paradigm and obviates the ethical commitment of spirit, we will take a step backwards in the spiritual his-

tory of mankind. Our descriptions will be susceptible to being used against man, and they will be in any case distractions from the urgent historical task of defending and fostering individuals and their freedom in all space and time.

Salamanca, May 2009

MIXED RACES: TOWARDS A NEW CONCEPT OF IDENTITY

TERESA AIZPÚN DE BOBADILLA

What do we think of when we talk about identity? The concept «identity» refers to the idea of being the agent that constructs the human being, and I say «constructs» because the human being is nothing more than what he or she makes of him or herself. This is why it is so important when speaking of identity to be very clear about where we, consciously or unconsciously, direct our efforts, because it is to that very place that we are directing our being. It is us, who outline and form our way of thinking and feeling. We define certain possibilities of our existence as «desirable» or «acceptable» or, on the other hand, «pernicious» or simply unattainable. Of course, the ideal or model of identity (of self-definition, if you like) that we construct doesn't merely respond to an individual creation, even though it's obvious that the social, cultural or political forms are also a product of the human thought and work. If we accept the idea that identity is of our own creation, to a great extent something cultural and, and therefore negotiable, to speak of identity is not only meaningful, but vitally important, because it means speaking about an image which is to a greater or lesser extent socio-cultural, in reference to which the individual judges and constructs, measures him or herself and interprets. To examine our images is, then, a task of thought that we cannot avoid.

THE FORMATION OF THE CONCEPT OF IDENTITY: THE IDENTITY AND IMAGE OF THE BODY

Throughout history, the leeway of action that culture has left to the individual in the labour of «self-creation» has varied enormously. Even today, the freedom of self-definition granted to the individual in one culture or another is very

different. The model elaborated in each case, which helps us to judge our lives, speaks about internal coherence, truth or the degree of «individual perfection» reached. In other words, it speaks about the personal situation in relation to what each society considers «excellence», the ideals with which a culture defines and forms itself and with which each individual develops. We can use it, then, as a guide for our judgements of others and of ourselves, of the life we allow ourselves to aspire to and of the actions that we endeavour to carry out. The concept of identity simultaneously defines the spiritual model –as a way of personal development– marking out our boundaries and aspirations, our present reality, the idea that each person has of him or herself, and what makes action and thought possible.

Aside from the cultural weight given to each case, when we speak of identity, we inevitably speak of individuality. In the west, identity was identified fairly early on with the «I». It was united to the idea of separation and individual distinction, of the strength an individual possesses to control and direct his or her own life (even before the gods), and in the strictest sense, to be him or herself. For this reason, in the West, identity and personal perfection were rapidly associated to musculature, the differentiated and strong body that distinguishes the individual (human and free) from others. This body image, the image of the being which is aware of itself, and given that the muscles are organs of voluntary movement, is «the individualised and articulated physique (as in differentiated in its parts) [which] incarnates the European identity»¹. This emphasis on strength and anatomy doesn't simply express physical ideas but a way of understanding life by means of a struggle, action and quick decision, the superiority gained over the opponent and over vital problems. Greek agonism is very far from meditation or non- action as ways of interpreting the behaviour of the wise in oriental cultures. In the West, identity, like any other concept, is only explicitly a means of «clarity and distinction» paraphrasing Descartes. The difference between things, ideas or people as the basis of any process is always the starting point. The pause in dance or in speech, conceptual analysis, «I» as separate and distinct from the world and from others -the different subject- is an object which, from Aristotelian logic, has defined our culture in all its fields and on all levels. As Aristotle said, all thought has to be directed by three basic principles: identity (A=A) lack of contradiction (A not-A) and the Principle of *excluded middle* (there is no third possibility).

1 KURIYAMA, Shigehisa, *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*, Madrid, 2005, Siruela, p. 149.

Therefore, the idea of the muscular individual that we contemplate in the Greek images and which extends to the present day, even though nobody now knows its meaning, speaks to us of a culture that bases its identity in strength and autonomy reflected in clarity and the definition of the parts of the body that make strength and autonomy possible. This is what Homer would refer to as the articulate man (different to women and barbarians); a being whose strength is the condition for independence even from the gods, and who reaches his own goals thanks to his willpower and work. In this way life is perceived. According to this, our ideal speaks to us of a life marked out by struggle and effort in a body which has to be full of energy. It can be taken to excess, putrefaction and plethora and, because of this, any kind of prevention or cleansing of this excess such as leeches –only applied to the sick– is considered positive and has been the basis of medicine and health for centuries. This way of thinking also lead us in search of the definition of life and the individual, to the structures that make up the individual (in other words, the blood and nervous systems among others), differentiated forms which are defined by the function they carry out by means of action, and which are controlled at all times by a main control system (normally the heart or the brain depending on the time). For us, according to this, identity is understood as the virility of a differentiated, structured, «articulated» and muscular body.

The emergence of the concern for muscles is inextricably linked to the emergence of a particular conception of the person. By discovering the crystallization of muscle we are also expressly discovering, not coincidentally, the crystallization of the meaning of personal free will. The interest in the muscularity of the body is inseparable from the concern for the action of «I»².

Identity as a construct is united to an idea which, primarily, was reflected in the image of the body. Clearly, it speaks to us about the beauty ideal (which marks the aspirations with which people identify themselves), but also about health (the way in which we understand vitality). What a culture considers to be «good» or «beautiful» is its measure of excellence.

In his work about the expressiveness of the body, Kuriyama tries to elucidate two very different visions of medicine that develop in the East and the West, and does so by starting out from the body images that both cultures elaborate. «The history of the body is, in the last instance, a history of the modes of inhabiting

2 KURIYAMA, *Op. cit.* p. 151.

the world»³, he would say, and this relationship with the world talks about a way of thinking, feeling and perceiving to such an extent that speaking of body conceptions is in his opinion equivalent to speaking about the different conceptions of communication. Kuriyama defends the notion that in order to create this identity, we first have to be capable of imagining, and this image that we imagine guides our search and our relationship with the world: we see what we search for and we search for what we imagine. «We wouldn't see anything outside of ourselves if we didn't first have the capacity to imagine»⁴. This is where the importance of the model comes from: we see coming from the image created in us, and we see what we search for. In a dissection, for example, an ignorant, who has not been educated to see things in a determined way, will be incapable of distinguishing anything more than a lump of flesh and blood. He who doesn't know how to see, sees nothing. For this reason, in China, the doctors «didn't see» the body anatomically. They didn't «find» structures, they sought for and they saw the flow of energy channels. Behind every image there is an idea of the individual identity, of health and illness and, lastly, of the universe and the role the individual plays in it.

Education creates a way of seeing. Equally in the East and in the West, vision is primordial to understand the situation of the body and to create a way of touching. Touch, which was also of fundamental importance in both cultures, was developed in the West through what we call «taking the pulse», capturing the frequencies of the heart beat (numerically measured silences); and in the East, recognising what in Chinese medicine was the *qimo* movement or the *qi* to discover the energy channels, their intensity and their quality. In both cases, the visual and tactile perception is an educated perception directed and trained to go in a determined direction.

These forms of perception were focused on the development of an idea in relation to a vision of the cosmos. In the East⁵, there was no search for the sta-

3 KURIYAMA, *Op. cit.*, p. 242.

4 BILLETER, Jean François, *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi (Four readings about Zhuangzi)*, Madrid, 2003, Siruela, p. 148.

5 We start out from the base that the concept of individuality doesn't have the same relevance in the East as it does in our culture. It's interesting to discover how even when it comes to treating illnesses and health, in the East they speak of «the original cosmic energy as a determinant factor of life and death» (HAMMER, Leon, *Chinese Medicine and Psychology*. Barcelona 2002, La liebre de marzo, p. xiv), while in the West we always refer to the state of an individual body (Cfr. MARTÍ, José Luis, *El descubrimiento científico de la salud (The scientific discovery of health)*. Madrid, 1999, Anthropos). «In French, what certifies and guarantees the truth of an affirmation is always the subject that assumes the initiative and the responsibility to affirm a truth, while for Doi and Nishida what guarantees or certifies the truth is the natural and spontaneous character of its

bility of the immutable (the defining structure) but the stability of the changeable. Independence in relation to the exterior was meaningful only as a way of reaching a greatest harmony than the one that the exterior can offer us and that, therefore, doesn't break easily in a context of continuous movement and change. What they were aiming was to augment and preserve the energy of the body itself and, in this way, avoid on one hand, its wearing out and, and on the other hand, it's emptying. The danger, from this perspective, is not in excess, as in Western medicine but in the invasion of external forces which may take advantage of our emptiness. Illness is not defined as an excess but as an invasion.

Therefore, the Chinese doctor doesn't scrutinise fixed structures, governed by the centre, but flows of energy where everything is interconnected. For this reason the veins and muscles are not considered or seen, which makes their medical presuppositions incomprehensible for people from the West and also renders their correct assumptions impossible to understand. These assumptions are often considered to be built on no proof (unscientific), given that they don't have an anatomic basis. In the East, the concept (and reality) that dictates the search, the way of seeing and thinking, is that of the flow, united to the idea of restraint (against the Western idea of action always moved by desire). For Chinese medicine, «as much in the literal sense as in the figured one, desire implies the loss of oneself; the recesses of self-possession and the loss of vitality are no more than two faces of the same illness»⁶. To be and to live, to know oneself, one has to keep the force that life gives, they would say in the East; one has to fight to obtain what they desire, they would say in the West. These two visions define two ways of living, two ways of thinking and two ways of relating to oneself and other people. Two ways of understanding oneself and two interpretations of identity.

From what we've seen, we appreciate that both models explain ideals that go beyond an image, the ideal of rest and restraint against the ideal of effort, action and willpower; the ideal of autonomy, differentiation, control, against gentle movement, union with what surrounds you; the ideal of expansion against that of contraction; holistic vision against the separations of analysis.

emergence [...] the Japanese tradition has considered this spontaneous movement of things to be the primordial principle of the cosmos and of nature». (NAKAGAWA, Hisayasu, *Introducción a la cultura japonesa (Introduction to Japanese Culture)*, Melusina, Barcelona, 2006, p. 48).

6 KURIYAMA, *Op. cit.*, p. 229.

HISTORIC CHANGES IN THE CONCEPT OF IDENTITY

Although succinctly expressed, I believe that through these general ideas we can roughly recognise what the East and the West have considered to be an archetypal image. But in our culture there is another very important factor in the evolution of identity-related thought and its defining images: Modernity. Over history, the concept of time has become more political as the conception of the forces that controlled the individual were no longer the winds or the gods. The factual powers and the concept of identity was gradually assimilated with that of territory, not a natural place with determined characteristics, but the domain of a lord or a government. Individual identity was conceived progressively outside natural phenomena and spiritual or personal relationships (as in the case of medieval vassalage) leading to and degenerating into a relationship of territory or political demarcation which began to be a part of everything. This is the modern characteristic that for centuries has placed the individual, fundamentally from the Renaissance on, when space became the defining measurement of what is real, a definition which was no longer personal (as it was in the Ancient and Medieval ideals), but a cataloguing of all individuals equally. In my opinion, this is the basis of the modern understanding of identity. Romanticism, which to an extent can be considered the doorway to Post-modernism or as a way of overcoming Illustrated Rationalism is no more than a reaction of modern thought against its own excesses. For this reason it is characterised by its nationalist movements, a search for difference which is, however, anchored in the idea of space. It is the same form of politico-geographic identity, just in smaller groups.

In the present, however –we can call it Post-modernism– identity is progressively more an individual concept linked to a vision of history, to vital experiences and the affective and intellectual processes of each person. Faced with the economic politics of uniformity, a romantic reaction in defence of identity always arises, but in our times, as opposed to the nineteenth and twentieth centuries, these reactions in general in what is known as the first world are not nationalist in style but closer to the first Romanticism in Germany⁷, a reaffirming of the individual identity or of some kind of thought that guarantees or expresses it.

7 Cfr. SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. (Romanticism) Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, 2009, Tusquets.

TOWARDS A NEW CONCEPT OF IDENTITY.

EXPRESSION AND CONSTRUCTION THROUGH ART

Even today, national identity⁸ is based on politic and economic interests which privilege one aspect among the many that make up a country or a culture. Understandably, tensions arise, as we cannot find an ethnic or cultural root given in its historical structure in any country. However, individual identity is on the outset independent from others' interests and is therefore freer, more real and richer than one «prefabricated» by states or ideologies. This final concept is a mixture of personal history and dream⁹. Even though this might seem surprising to us, the individual vision is always richer than the political one, which necessarily implies a simplification (at best), in order to be able to make a concept as ample as possible. In the field of the individual (and more so in the era of the internet) identity is enormously flexible; it's the field of experience and this becomes universal not in the concept, but in the feeling. That's why art is perhaps the closest language to the universality of the individual.

In the West, specially since Romanticism, art has constituted itself as a language with a significantly personal character which turns it into an adequate place for the construction and expression of this kind of identity. By means of the language of art, places and thoughts are created giving shape to the mixture of past and future experiences (our dreams), reuniting in one object different experiences, places and thoughts that gradually respond less to general concepts and more to the human part of each individual. In this way a mixed language, a place of mixtures, as rich and non-suspicious as the very lives of the individuals and as novel and open as the human heart is formed. If the economic and socio-political identity is defined in terms of exclusion (if you're Spanish, you're not German and if I get something it's because you can't get it); art, like individuality is defined from this mixture and from the coexistence of «opposites». In real life the limits are always, and at the same time, areas of differentiation and dialogue, just like the membrane in living beings, a place of definition and exchange -a place to breathe and be fed, to feel and perceive. In living beings, the limit unite and separates us simultaneously. Life takes place from the possibility and the necessity to change and exchange.

8 Cfr. MAALOUF, Amin, *Identidades asesinas. (Assasin Identities)*, Madrid, 2008, Alianza.

9 «Dream» in the sense of something that we propose ourselves, that we desire to obtain and, even if it's not real, something that directs our thoughts and actions and, in this way, something that becomes real.

As Joseph Beuys expresses it, identity always has a lot to do with creation and it is the most important piece of work of a person. For this reason, at the same time as being something inherent (at least in its origin), it needs to be completed. Although we understand the process of maturity as a process of becoming an individual¹⁰, it is undeniable that we set out from a physical and cultural world in which we are immersed. The total disconnection from our roots can make recognising the creation of our identity enormously difficult¹¹. What we probably call «I» carries out two apparently contradictory, but in reality complementary, processes. In the first years of one's life, the individual is known fundamentally through what others express about him or herself and of the world so as to, later, carry out the reverse process of self-critique and reconstruction of one's own idea of oneself, after the task of «forgetting» and returning to the origins, for it to become clear. This will have a lot more to do with one's own personal experience than the experiences that fundamentally comes from others. It is in this second moment, in which identity fills with shades and acquires a richness of its own, from what it has experiences, where the barriers are not so clear and identity isn't necessarily a «mixed» concept, where, like in life, «opposites» can coexist: light and shadow, affirmation and negation; where everything is renewable and is in transit.

If we consider art as a privileged form of language of life, this evolution, which has just been discovered, will necessarily be reflected in it. It is true that all artists are a product of their time and culture –although cultural characteristics were probably stronger before– however, no culture or people has ever been reducible to categories, even though history of art, like all academic and rationalistic products, needs this uniformity. The Renaissance has never been the same in one country as in another, even though we call it the same thing. It doesn't occur or develop at the same time. In the same way, Rothko does not have a great deal in common with Jackson Pollock although both are categorised within «American abstract expressionism». It is true, however, that any type of ordering requires a certain amount of generalization, and this is what happens to non-personal definitions of identity. They reduce something, an artistic style or an idea, to its minimal expression, overlooking so many things that finally only by returning to what is concrete can we know what we are talking about. When we get down to what is particular, nothing is exchangeable;

10 Cfr. AIZPÚN, Teresa, *Gramática de la vida. La ética como creatividad. (Grammar of Life: Ethics as Creativity)*, Madrid, 2009, Endymion.

11 Cfr. TAYLOR, Charles, *La ética de la autenticidad (The ethics of authenticity)*, Barcelona, 1994, Paidós.

Pollock is Pollock and Rothko is Rothko. Each is the product of an unrepeatable historic process and each the owner of ideas, feelings and a way of expressing themselves which is unique and unmistakable. Each one is the result of a collection (and not merely a sum of its parts) of situations and ideas, experiences and cultural inheritance. This is so to such an extent that even the word «mixture» is insufficient. The reason is that this concept might appear to be a simple adding up of two or more elements, something that can be reproduced and clearly defined within a greater collective, like a «mixed group», when in reality it is a living, unrepeatable and unique amalgamation of elements. The word «mixture» could be reduced, as in fact it usually is, to another group, which is at the same time a collective of different groups, something like «mulatto art», which would be again an inexact generalization.

Given this situation, the limits that really define identity and, therefore, a vital reality, a living being or a work of art, can only be chosen and selected by the individual, something that on occasions has been considered to be «insensitive» or the like when, in reality, it's merely a reflection of the courage to be oneself, to take on one's life and to create an expression for it. This was the origin of the dispute between the surrealists (as we know, a movement with a strong totalitarian tendency) and Antonin Artaud, whose conscience of himself was painfully and unmistakably elaborated. He affirmed:

But what they (the surrealists) thought of as beyond condemnable and blasphemous was that I didn't want to commit myself to anything outside of me with reference to the determination of my limits, that I wanted to be left free and master of my own actions¹².

Musil's example is also significant for our analysis. Musil, like many intellectuals of his time and his age, joyfully celebrated the outbreak of the First World War, in the same way that many German artists and intellectuals celebrated, at first, the French Revolution and declared themselves Jacobins. This means that they defined themselves within conceptual, general, socio-political or ideological parameters:

When a mortal darkness that was increasingly avid by the hour rose up around our country [...] the world had cracked into German and anti-German, and an intoxicating feeling of belonging thwarted our hearts that perhaps wanted to

12 VALÉRY, Paul & ARTAUD, Antonin, *La libertad de espíritu*, Buenos Aires, 2005, Leviatán, p. 63.

preserve a minute's reflection. [...] we felt swept up by an ineffable humility, kneaded precisely into something in a place where the individual is no longer anything outside of his or her elemental task of defending his or her own lineage. [...] death no longer held any terror¹³.

Only five years had passed when the antisocial and immoral character of the State was declared.

There have been German thinkers who credulously deepened the ideology of the state until they had erected it in idolatry, seeing in it an institution to attain human perfection and a kind of supra-personal spirit. That is why it is vital to emphatically point out that this is completely false. [...] Frankly simple moral commands to not break agreements, not lie, not covet the goods of others or not kill still do not govern relationships between states, and are substituted by a unique law of own benefit through violence, astuteness and the commercial means of coercion [...] The distinctive antisocial character of the state does not naturally follow the wickedness of its citizens, but its own nature, structure and way of working, and this consists in being a system of social energy almost completely closed over itself¹⁴.

What's more

...morality only specifically begins in the solitude that separates each person from the others. The things that others can't participate in, what is enclosed in oneself, is what makes people need good and bad. Good or bad, duty or lack of duty, are ways in which an individual creates an affective balance between him or herself and the world¹⁵.

There is no such thing, therefore, as a collective morality, just as there is no such thing as collective thought. Morality and thought are ways of life, and a life is completely individual. For the same reason, to speak of collective identity is not real and it follows that neither is collective art. Morality, the same as art, is a way of being in the world, of relating to oneself and with others, it's a way of being through a language and, as a way of life, it can only be individual. This

13 MUSIL, Robert, «Europeidad, guerra y germanidad» (Europeanness, war and Germanness) (Sept. 1914)», in *Ensayos y conferencias*, Visor, Madrid, 1992, p. 58.

14 MUSIL, Robert, «La anexión a Alemania (Marzo 1919)», in *Op. cit.*, p. 72.

15 MUSIL, Robert, «Fecundidad moral (Febrero-Marzo 1913)», in *Op. cit.*, p. 38.

is why Musil also says, «All art is moral»¹⁶, something which requires a person to assume responsibility for their behaviour, thought and feelings. It requires the responsibility to create ways (thoughts, objects, social structures, etc.) that then continue to act in the world. Valéry also saw this and stated, «in any case, politics and freedom of spirit are mutually exclusive»¹⁷.

After Machiavelli, politics and individuality (the necessary condition for the freedom of spirit and morality), seem to have developed in diverging directions, reaching such distance from each other that one could say it's a road with no return. Political equality brings about universalisation and this is «non-different» (the democratic «material» is the product of a non-different mass of individuals that are exchangeable and undistinguishable from each other). Because they are treated this way, they bring about non-different members who decline any responsibility. On the other hand, art remains, at least theoretically, as a free space, different and creative. This space preserves a so-called «originality», where what is expected of the individual is precisely to be him or herself, different. Artists are expected to think, to feel or not feel, to hear and listen as Valéry would say:

Moral feeling is a feeling of the absolutely creative faculty, of productive liberty, of the infinite personality, of the micro-cosmos of the divinity within us¹⁸.

Art and culture in general, when true –because «it's a law of the intelligentsia that the abandoning of reality can only lead to ghosts»¹⁹– are inseparable from individuality, and that is why this concerns identity. The true intellectuals, those that work with spiritual elements, «knew how to read [...] knew how to listen, and even hear. The knew how to see [...] Their profession was to be themselves and enjoy their own opinions with total independence, no publicity or article could shake them»²⁰, says Valéry longingly. The space of creation, of what is vital and native, can only be individual, because that is where the individual is created and recreated by means of his or her own expe-

16 MUSIL, Robert, «Sobre la moral (1910-11)», in *Op. cit.*, p. 309.

17 VALÉRY, Paul, «La libertad del espíritu», in VALÉRY & ARTAUD, *Op. cit.*, p. 50. The political way in this time of the totally Machiavellian, is defined by Valéry in this way: «Politics consists in the will to conquer and preserve power, it demands a consequence, an action of coercion or illusion over the spirits, which are the material of all power [...] the political spirit always ends up forcing or falsifying.» (*Ibidem*, p. 50).

18 NOVALIS, *Gérmes o Fragmentos*. Sevilla, 2006, Renacimiento, p. 60.

19 ARTAUD, Antonin.: «En plena noche o bluff surrealista», in VALÉRY & ARTAUD, *Op. cit.* p. 69.

20 VALÉRY, Paul, *Op. cit.*, p. 45.

rience. This is why Beuys considered it as the defining point of all properly human actions.

IDENTITY AND UNIVERSALITY

The problem that has to be thought about then is the following: if art and life can only be the result of the development of individuality, how can we possibly speak about language, for example? We are referring to the problem of the universality of art. If a work of art is simply the product of the subjective individuality, how can it be constituted as a language? How can what is original be the heritage of many? A person only has as little meaning as a piece of art that cannot be understood by anybody. How can we avoid art being trapped inside itself? The fundamental problem for the creation of an individual identity and, therefore, for preserving the world of culture (which of course includes thought), is, in my way of thinking, a misconception of universality. We cannot conceive a «mute art» just like an isolated individual cannot be substituted.

It is evident that any artistic object, or any work of thought in general, necessarily has a social aspect. If it didn't, it would cease to be a language and would become nothing. As Rubert de Ventós condemns in his classic work *El Arte Ensimismado (Self-engrosed Art)*²¹, a piece of work would wipe itself out. A cultural piece of work is a living thing, (and, therefore, contains an open structure with the possibility of feeding itself and feeding), otherwise it petrifies. All living beings are necessarily open beings. «Only someone who is open to reality is <<authorised>> morally speaking to cultivate poetry: being open to reality is understood as being open to the relationship with <<the other>> and others, all of which make up existence»²². According to Novalis, a poem has to be as inexhaustible as a human or a good sentence, because «the poet understands nature better than the wise man»²³. Individuality is not equivalent to isolation, it is the opposite. The problem is when one converts this bridge to others into something prefabricated, creating artificial unions that don't come from the piece of work. Such a union is not real but a later and artificial aggregate (like something offered by the market). It's an external structure and not a way of relating

21 RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *El arte ensimismado*. Barcelona, 1993, Nexos.

22 AQUILAR-ÁLVAREZ, Tatiana, *La verdad poética en la primera poesía de José Ángel Valente (The poetic truth and the early poetry of Jose Angel Valente)*, México, 2010, (in press), p. 50.

18 NOVALIS, *Op. cit.*, pages 40, 41.

to the outside world. It's currency and non living. To exchange is not the same as saying something.

The confusion of these two things in our society is habitual because we fall into the same trap as Valéry. Despite his sincere concern in 1939 about the vulgarization and superficiality of culture that is «consumed» but not «digested», he believes the problem is unsolvable. The problem is that between the practical and spiritual problems, there is necessarily a parallel because it is the organism that governs everything:

fiments of exchange, languages and logic modes which participate in the most indispensable acts in our lives. They appear again in gratuitous and conventional actions²⁴.

Given that a person only has one instrument with which he or she realizes different actions at different levels, these actions are necessarily defined in the same way and are developed over the same principles.

... the spiritual economy, like the material economy, when one thinks about it, can be resumed time and again as a simple conflict of evaluation[...] in any matter, in economic life or in spiritual life the very notions of production and consumption can be found²⁵.

The problem, then, resides in that «in both orders, the spiritual and the practical we find on the one hand the individual and on the other hand, the indistinct quantity and things», and therefore, in the general relationships the same laws are fulfilled. Given that exchange is necessary, the undifferentiated generalization also becomes as necessary as do individual values. By becoming «general» they become mercantile, governed by the moment or the situation (just like stock market values), they become independent from the object that we evaluate and they become dependant on the supposed «market laws», focusing on the future sale. This denies the intrinsic value of something. Without an exchange there is no social life and an exchange seems to require a conversion to numerical values, to exchangeable non-difference.

We continue to think in dialectic terms and, as a consequence, what is seen on the exterior (the antithesis) necessarily distorts the essence of what is being manifested. The movement of expression is in itself a change of essence. By defi-

24 VALÉRY, Paul, *Op. cit.*, p. 26.

25 *Ibidem*, p. 30.

nition it is the opposite of what is not manifested. If the interior is what is individual, then what is expressed is non-individual. This suggests a total separation between public and private. A separation between individual and social. This concept has been greatly developed during the Modernist period. In the current era, however, we comprehend that an idea about what is real, just as something is expressed and configured at different levels, consequently can be interpreted in many ways, and so is more correct. A work of art can be universal, it can be a currency. Its market value means it can be «consumed», this is undeniable, but this isn't incompatible with its spiritual value, if art is interpreted as a language. It is a language precisely because it represents an experience that can become universal. It can be shared and to an extent it can be «lived» by someone else. But for this to happen it has to really be an experience, the result of an individual and of a life. Only in that way can it be shared. The commercial exchange is not the only way of relating, like the territorial or political identity isn't the only type of identity. When a piece of work represents an original experience it is converted into a universal human experience. For this reason universality is not opposite to or a de-naturalisation of the individual, but its maximum expression. Only if the body digests the soul²⁶, if we are capable of expressing the deepest parts of ourselves we find the universality of full meaning.

The result of this interpretation of universality is the following: if we don't accept that our life, our actions, feelings and thoughts are one hundred percent ours and, therefore, we are also responsible in every moment, it is not possible to speak of true culture but, as Valery rightly says, of consumption and production. This is because culture is that, which can be shared by many people, while heritage is, to an extent, something that belongs to everybody. Not being reduced to an empty structure and being able to speak about the deepest aspects of ourselves and what we can all share, because they are based on experience.

The only real universality can be explained because a totally developed individual grasps what is most human by being him or herself completely and in that way being everybody at the same time. Only from there, from our humanity, which can only be our own because it's the only way to acquire the life within us, do we connect with the humanity of others. Culture is a human language, an exchange of experiences, knowledge and projects. In art, an individual explains what is important to him or her and can become so for others.

Converting art into language gives it a comprehensible form. For this reason it can be enriching and it can be an exchangeable experience.

If art can only be individual then it's mestizo. Mestizo is to be understood as we have already talked about. Mixture is a reality that has always existed, but it has often been overlooked or denied. At the moment, in both oriental and western cultures, Bolibut is present along with an infinite number of yoga and martial arts classes. In art, mixture as a language has been unmistakably assumed since the beginning of the twentieth century. From Afro-American music like jazz and blues, to cubism making use of African art, to the handicrafts of South America which are clearly orientated towards tourism and therefore reinterpreted according to its new audience. Today's art is undeniably a mestizo language and reality. It is a language and a reality that in a quiet, playful way progressively undermine the old nineteenth-century structures and break its rigid limits in order to also create recognisably mixed and open cultures and societies.

«DISRUPT THOUGHT AND DESTABILIZE VISION». (TOWARD THE REPRESENTATION OF THE YANOMAMI BETWEEN ART AND ANTHROPOLOGY)

KATEŘINA BŘEZINOVÁ

For many years, anthropologists have been saying how exotic we Yanomami are. When we finally tell our story, the world will discover who, in reality, the exotic one is¹.

(Davi Kopenawa)

The presence of the indigenous population in Latin America varies from one country to another: prominent in Mexico, Peru or Ecuador, it is less substantial in Argentina, Uruguay, Brazil, and the rest of the countries that received significant European or African immigration. While *mestizaje* and other notions of racial and cultural mixture played a lead role in the creation of hegemonic conceptions of the national cultures of the region, they also formulated certain racial and cultural myths which actually helped to cover up existing marginalization and racism.

The works of some contemporary artists are related, partly, to the question of the representation and appropriation of indigenous societies in the globalized world. Reformulations of national identities in terms of miscegenation and melting pot in Latin America give the reference point within which one can analyze the politics of representation implied in the art works and artistic projects which deal with indigenous societies. Likewise, the recent theoretical interest on representation strategies in art and anthropology suggests a potential for mutual enrichment between both disciplines.

This article is an approximation on how, in the present day, contemporary cultural production represents indigenous societies within Latin America and how it appropriates them. I focus my attention on the contemporary cultural

1 The leader and shaman Davi Kopenawa quoted by REED, Lesley in the book review of *Darkness in El Dorado: how scientists and journalists devastated the Amazon (2002)* by Patrick Tierney. Quote obtained on the 30th of January 2010, from Amazon.com Review: <http://www.amazon.com/Darkness-Dorado-Scientists-Journalists-Devastated/dp/product-description/0393322750>.

production related to the Yanomami, an indigenous society located in the Amazon rainforest between Brazil and Venezuela. I introduce examples of anthropologic and artistic works about the Yanomami done in the last four decades, and I detain myself in the particular case of the *Yanomami, l'esprit de la forêt* (*Yanomami, The Spirit of The Woods*) exhibition, organized by the Fondation Cartier pour l'art contemporain together with other collaborators in 2003 in France, shown one year later in Brazil. This exhibition sought to promote the encounter between contemporary art and Yanomami cosmology. This was to be achieved through a creative dialogue between an international group of artists and shamans of the Watoriki village in the Brazilian state of the Amazon. According to the curators, Bruce Albert and Hervé Chandès, it was not an exhibition about the Yanomami, but an exhibition apropos the Yanomami, and with the Yanomami, since they participated in all parts of the production.

This exhibition, in my opinion, tackled new forms of artistic experimentation with the (self) representation of the Other. It was, actually much more than an exhibition: I argue that *Yanomami, l'esprit de la forêt* was a historical, cultural and political event, as it placed the Yanomami society, otherwise marginalized in the Brazilian national imagery, in the most prestigious artistic institutions of Paris and Rio de Janeiro. Also, it introduced them into the contemporary cartography, resisting common museum practices, and exploring new politics of self-representation, thus achieving an intercultural dialogue that is worth being thoroughly examined.

The exhibition operated in the experimentation field between art and anthropology: artists not only recurred to instruments traditionally reserved for anthropologists, but they also collaborated directly with professional anthropologists and with the Yanomami: one of the curators of the exhibition, Bruce Albert, an anthropologist that had been studying this indigenous society since the 70's, is a close collaborator of the Yanomami spokesperson Davi Kopenawa, one of the shamans that took part in the dialogue and who was notably involved in the preparation of the exhibition. The alliance between artists, anthropologists and the Yanomami that could be witnessed in this exhibition tried to search for alternative ways of representing indigenous societies, exploring channels that, in my opinion, can enrich and inform anthropologic practice with respect to visual representation and investigation of the Other, in the spirit of the criticism formulated by George Marcus and James Clifford in *Writing culture* (1986)².

2 The critical thesis of George Marcus and James Clifford inspired further experimentation in the anthropological writings, which since then have reflected the themes of subjectivity of the

Lastly, the Cartier exhibit confronted the existing discourse on Brazilian national identity in general, and about the identity of the Yanomami in particular. Having subverted the traditional gaze along the binary opposites of colonizer (active subject) against colonized (passive object), civilized (European) against savage (native), observer (European, active subject) against observed (passive indigenous cultures), wise (scientist, interpreter) against innocent (the native that waits to be described), culture (occidental) and subculture (native), I claim that the *Yanomami, l'esprit de la forêt* showed an innovative potential, if not a revolution, within the politics of representation of the indigenous societies of Brazil commonly on show in the museums and galleries of this country.

BETWEEN ART AND ANTHROPOLOGY

In the last decades a theoretical renovation is being promoted in the field of art history, implying an anthropologic dimension of the discipline: certain authors ask themselves about the nature of those objects named «art», following the perspective of an art theory based on anthropology, philosophy and art history³. On the other hand, anthropology increasingly opens the scope of its interests towards questions related to art. We find a significant example of this reciprocal opening in two compilations of 2006, one by Howard Morphy and Morgan Perkins, entitled *The anthropology of art*⁴ and another one by Arnd Schneider and Christopher Wright, *Contemporary Art and Anthropology*⁵. Both volumes echo the perspective inaugurated by the anthropologist Franz Boas and further developed by Claude Levi-Strauss⁶. Diverse issues are addressed in the crossing of anthropology, ethnology and the plastic production: primitivism in contemporary art, the confrontation of Western aesthetic notions with ethnographic concepts, the contemporary construction of the past through indigenous art, etc.

observer and the relationship between the scientist and the described object. Until recent times, the visual part of anthropological work has remained, with few exceptions, out of this renewal process. See: MARCUS, George & CLIFFORD, James (eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkley and Los Angeles, 1986, University of California Press.

3 See, for example, the contributions of Esther Pasztor and Hans Belting.

4 MORPHY, Howard & PERKINS, Morgan, *The Anthropology of Art*. Oxford, 2006, Wiley-Blackwell.

5 SCHNEIDER, Arnd. & WRIGHT, Christopher (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, 2006, Berg Publishers.

6 LEVI-STRAUSS, Claude, *La Voie des Masques (The Way of the Masks)*. Mexico, 1981, Siglo XXI.

I adhere to this line of interdisciplinary research affirming that, despite the risks involved in studying works belonging to different genres of contemporary art and anthropology, this approach also brings in possibilities of mutual enrichment between both disciplines as well as a new creative potential⁷. As Arnd Schneider and Christopher Wright propose, these possibilities «go further than the so called *ethnographic turn* present in contemporary art, or beyond the crisis of representation in anthropology; [the collaborations between art and anthropology are] exploring the implications of a new anthropology of feelings and the ethics, in a productive way»⁸.

Lastly, it should be noted that this article does not intend to study the *Yanomami, l'esprit de la forêt* exhibition from the perspective of art history, addressing aesthetic or formal aspects. It rather wants to examine the politics of Yanomami representation, the ways in which the specific aspects of the indigenous culture come successfully across in this particular exhibit, and how they manifest and/or subvert the ideologies at play. In other words, and following the premise of Timothy Luke, I aim to read and to analyze the exhibition as a cultural text: despite their specific content, «the exhibitions in museums [are] political texts» that perpetuate and represent power dynamics in contemporary culture⁹.

CONTEXT

One must start, perhaps surprisingly, by stating that Brazil does not represent an obvious country for the study of the representations of its indigenous cultures. When I began my fieldwork, inquiring about the representation of the indigenous societies and the eventual appropriations of indigenous cultures by contemporary Brazilian artists, many people were surprised. They told me that

7 One of the key critical contributions is the article *Artist as Ethnographer* by Hal Foster who warned against the pseudo-ethnographic attitude assumed by an increasingly large number of artists. Behind this attitude that he denominates *anthropologist-envy*, the anthropologists' envy toward artists and, *vice-versa*, *artist-envy*, Foster detected a paradigm that invited artists to defend the Other. Having placed the alterity in the Other and situated it out of the society, away from us, Foster argues that this paradigm had harmful consequences to the Other, though in his own name. See: FOSTER, Hal, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of Century*. USA, 1996, Massachusetts Institute of Technology, pages 171-204.

8 SCHNEIDER, Arnd. & WRIGHT, Christopher (eds.), *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford, in print, Berg Publishers.

9 LUKE, Timothy, *Shows of Force: Power, Politics, and Ideology in Art Exhibitions*. Durham, 1992, Duke University Press, p. 3.

there was nothing of that sort in Brazil: that few indigenous peoples remain and that their original culture had now been lost.

Historically, the Brazilian cultural elite has preferred to value importations and appropriations of foreign cultures before their indigenous patrimony. In the first decades of the 20th century, members of the urban artistic elite of Sao Paulo and supporters of modernism considered rethinking the question of the cultural dependency in Brazil. *El Manifiesto antropófago* dictated by Oswald de Andrade in 1928 interpreted the Brazilian cultural roots as a result of cannibalism: it is through the absorption and digestion of the native and foreign influences by Brazil's indigenous societies that national culture is born¹⁰. The importance and impact of these voices vindicating indigenous cultures and societies were, without doubt, very limited. Until recently, indigenous peoples in Brazil lived in a condition of invisibility¹¹.

This same invisibility of local indigenous cultures can be understood as indicative of a more widespread phenomenon extended not only in Brazil, but also in other Latin American countries that received significant European immigration, such as Argentina or Uruguay: that of the denial of one's own indigenous past. The historical context of this phenomenon in Brazil resides in the prevalent notion of a national identity defined by international immigration, internal migration and race mixture. Here, there has been neither a national ideology, nor a hegemonic discourse legitimizing appropriations of indigenous cultures on behalf of the national culture, as was the case of countries such as Mexico, Peru or Ecuador¹². The hegemonic construction of Brazilian identity included the black, however the indigenous peoples were cast out to the outskirts as much as in space (marginality, invisibility, isolation), as in time (a thing of the past, or even an obstacle for the future/development).

Compared with other countries of the American continent, written and iconic documentation about the indigenous Brazilians is poor and incomplete. As John Manuel Monteiro indicates, there is no knowledge of indigenous his-

10 In the *Manifiesto Antropófago*, the colonized indigenous population devours the foreign colonizer; it is not Western, Portuguese, European or White, culture that occupies Brazil, but it is the native peoples that absorb and digest everything that arrives, thus subverting the myth of the Noble savage, of the pure, innocent and Edenic indigenous being. DE ANDRADE, Oswald, *Manifiesto Antropófago*, in *Revista de Antropofagia*, Year 1, No. 1, Sao Paulo, 1928.

11 See, for example, DA CUNHA, Manuela Carneiro (ed.), *História dos Índios no Brasil*. Sao Paulo, 1992, Companhia das Letras and VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. Sao Paulo, 2002, Cosac & Naify.

12 The different national and local contexts, and differing political and economic history call upon great caution when generalizing about the situation of indigenous societies in different countries of Latin America.

torians or intellectuals. In Brazil from a very early age one learns that indigenous cultures are a thing of the past. However, the greatest challenge of the historical, cultural and social work in relation to the indigenous peoples in Brazil, does not consist so much in filling the historiographical void. It rather consists in deconstructing the images and common places in the representations of the Brazilian past,» where the native cultures are inserted in the classic binary opposites of the collaborator against the rebel, or as «poor remainders of a history which is told as a chronicle of disappearance and extinction»¹³. Until recently, indigenous societies in Brazil had their future denied. For these reasons, their growing visibility profile in the last two decades has left the Brazilian society quite perplexed. Only thereafter Brazil has started to discover that it had indigenous people, and the indigenous Brazilians have been becoming aware of their identity.

THE MANY YANOMAMI

Among the indigenous societies of Latin America, the Yanomami are one of the most studied and the most visited by anthropologists, artists and all kinds of curious people. The decade of the sixties catapulted this society, composed of approximately 33 thousand people living close to the border between Brazil and Venezuela¹⁴, moving it from the deep tropical Amazon forest into a privileged place in the Western imaginary. The Yanomami seemed to embody the myth of the Noble savage, «a great society in primitive state (...) as if America had not been discovered»¹⁵. At least this is what the anthropologic research carried out by Napoleon Chagnon seemed to indicate, summarized in a kind of ethnographic *best seller* entitled *Yanomamö, the Fierce People* (1968). Basing his observations on long fieldwork, the author described the Yanomami as a primitive and fierce tribe that managed to keep their original war patterns and political organization without any interference from the outside world¹⁶. Chagnon's conclusions and the global political context in which they were published, as

13 MONTEIRO, John Manuel, «Armas e Armadilhas. História e resistência dos índios», in NOVAES, Adauto (ed.), *A Outra Margem do Ocidente*, Sao Paulo, 1999, Companhia das Letras, pages 239 and 247.

14 The Yanomami population is currently estimated at 33 000 persons, of which approximately 15 500 are living in the Brazilian territory. See «Indigenous Povos no Brasil» of the Instituto Socioambiental (ISA) in <http://pib.socioambiental.org> (Accessed on the 15th of January 2010).

15 CLASTRES, Pierre, quoted in FAUSTO, Carlos, «Da Inimizade. Forma e simbolismo da guerra indígena», in NOVAES (ed.), *Op. cit.*, p. 254.

16 CHAGNON, Napoleon, *Yanomamö, the Fierce People*, New York, 1968, Holt, Rinehart and Winston.

well as the relatively limited contact of the Yanomami with the outside world up until the mid-twentieth century, aroused great interest among both expert and non-professional public.

Only from the 90's on did the myth of the Yanomami as our contemporary ancestors begin to be dismantled, as they started being placed in the context of the specific history of America's conquest and colonization. The Yanomami represent a complex indigenous society of hunters, collectors and farmers from the northern Amazon and – contrary to what the observations of Chagnon could indicate – they have been visited and documented since the beginning of the twentieth century. The German ethnographer Theodor Koch-Grünberg left photographic record of his journey in the first years of the twentieth century, as well as the Brazilian explorer Marechal Rondon in the early decades of the same century. Between 1949 and 1969, the permanent bases of the state agency of the Indigenous Protection Service (S.P.I.) together with the religious missions created permanent points of contact in those areas populated by the Yanomami. The anthropologists Hans Becher and Otto Zerries contacted the Yanomami after the Second World War¹⁷.

Studies on the Yanomami acquired unexpected dynamics after the publishing of the book *Darkness in El Dorado: how scientists and journalists devastated the Amazon* (2000), by Patrick Tierney¹⁸. This volume inspired a great controversy, critically questioning Chagnon's observations in particular, and the ethics of academic work in general. Chagnon was accused of building an exoticizing discourse about the Yanomami as an aggressive and war-loving society, a narrative which had terrible consequences for them: according to Tierney, it was this kind of discourse that determined and justified the subsequent violent action of the Brazilian government and of the invaders of the Yanomami territory. The discipline of anthropology, that at other times took protagonism as an ally of the Yanomami in the defense of their territorial rights, developed in this case, according to Tierney, a story about the indigenous society that turned into a discursive weapon for their oppressors. Even today, the controversy of «El Dorado», unleashed around the studies of the Yanomami by Tierney's book, seems far from over¹⁹.

17 For a detailed treatment of the contacts between the Yanomami and the outside world, see ALBERT, Bruce, «Découvrir les Blancs», in ALBERT, Bruce & CHANDÈS, Hervé. (eds.), *Yanomami, l'Esprit de la forêt*. Exhibition Catalogue. Paris, 2003, Fondation Cartier pour l'art contemporain, pages 163-183.

18 TIERNEY, Patrick, *Darkness in El Dorado: how scientists and journalists devastated the Amazon*. New York, 2000, W.W. Norton & Co.

19 See: BOROFKY, Rob & ALBERT, Bruce, *Yanomami: The Fierce Controversy and What We Can Learn from It*. USA, 2005, University of California Press. A new documentary, *Secrets of The Tribe*, the

For four decades, the Yanomami have been under almost constant scrutiny by anthropologists, politicians, and activists. The abundance of material written about them throughout these years testifies not only of the controversial anthropological search of the Yanomami identity and of their representation, but also of the cultural policies, ideologies, and power dynamics in force during this period. One way to understand the «El Dorado» controversy is to confirm what critics of *Writing Culture* have defined as the real dangers of the narrative paradigm in which the scientific observer «owns» the word, constructing the narrative about the Other, but without his intervention. Not only that, scientific controversy has also questioned the ability and limits of anthropology when formulating a complex discourse about the Other and its identity, in what other theorists call the crisis of representation in anthropology.

YANOMAMI, L'ESPRIT DE LA FORÊT

It was in the context of this war between the narratives about the Yanomami that the *Fondation Cartier pour l'art Contemporain* and the collaborating institutions undertook the project of the *Yanomami, l'esprit de la forêt*²⁰ exhibition, opened in May 2003 in Paris. Its novelty, as well as the main contribution resides, in my opinion, in its interdisciplinarity spirit of experimentation, of (self) representation of the Other, and the alliance between artists, anthropologists and the Yanomami. As such, it deserves closer examination.

Conceived and curated by Bruce Albert, an anthropologist, and Hervé Chandès, the director of the *Fondation Cartier*²¹, the exhibition did not mean to document, describe or explain the Yanomami, but to start a creative dialogue between two worlds: the indigenous one and our own. And, above all, between the two radically different ways of conceiving images in our respective thoughts: the mental images produced by 11 Yanomami shamans of the Watoriki village²²

result of co-production between the BBC and HBO, was released in January 2010 as part of the Sundance Festival in the United States of America. For his part, Napoleon Chagnon has announced a new retrospective of his 35 years of work with the indigenous, with expected publication in the prestigious publishing house Simon & Schuster in 2010.

20 The other collaborators were Survival International of France and the Brazilian NGO Comissão Pró-Yanomami (CCPY).

21 Bruce Albert, anthropologist and director of the investigation of l'Institut de Recherche pour le Développement (IRD) has worked within the Yanomami since 1975. Hervé Chandès is director of the *Fondation Cartier pour l'art contemporain* in Paris.

22 Lourival Watorikithëri, Davi Kopenawa, Genesio, Antonio, Carlos, Paulo, Raimundo, Tenose, Pedrinho, Sebastião, Rogério.

and the material images – films, photographs, paintings, three-dimensional installations and acoustics - made by 13 contemporary artists of different nationalities, as a result of the dialogue with the shamans and the Yanomami community. The authors of the exhibition abstained from any attempt of illustrating or translating the indigenous universe, and sought rather to create a «space of free association» where contemporary aesthetics could enter into resonance with the metaphysics of the Yanomami images²³. Among the Yanomami, material images do not exist, only mental ones. Their only visible support is the body of the shaman who, helped by *yakooana*, a powerful hallucinogen, in a state of trance invokes the spirits-images *xapiripë* and «makes them dance»²⁴.

The scientific and general interest in the Yanomami over the last four decades has been accompanied by that of artists. As a result, this indigenous society inspired the creation of a remarkable number of works of art, some of which were included in the exhibit *Yanomami, l'esprit de la forêt*²⁵.

The artists invited to take part in the exhibition employed various strategies to undertake creative dialogue with the Yanomami images. Some works were the result of their author's extended stays with the Yanomami in different locations between Brazil and Venezuela, independently from the Cartier exhibit. These works serve as artistic reference in the visual representation of this indigenous society²⁶. Other creators spent some limited time with the Yanomami shamans of the Watoriki village, having the Cartier exhibition in

23 ALBERT & CHANDÈS (eds.), *Op. cit.* p. 14.

24 ALBERT, Bruce, «Faire danser les esprits», in ALBERT & CHANDÈS (eds.), *Op. cit.*, p. 59-61.

25 Apart from the authors whose works are represented in *Yanomami, l'esprit de la forêt* other important visual works on the Yanomami include, for example, *The Ax Fight* (1975), by Timothy Ash in collaboration with N. Chagnon. There are also various works of experimental video by Juan Downey, the result of a seven month stay between 1976-1977: *Yanomamö, the healing one (two)*, *The laughing alligator*, as well as the video installation *Moving Yanomami*. For the in-depth treatment of Juan Downey, see: Schneider, Arnd: *Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography*. London, 2008 Journal of the Royal Anthropological Institute and DOWNEY, Juan, *With Energy Beyond These Walls*, Valencia, 1998, IVAM.

26 Claudia Andujar, Lothar Baumgarten, Volkmar Ziegler. The photographer Claudia Andujar spent, between 1972 and 1976, prolonged periods among the Yanomami and since 1978 devoted her efforts to the defense of the territorial rights of the Yanomami. Claudia Andujar is the author of various photography books about the Yanomami and the film *Povo da lua, povo do sangue* (1982) made along with Marcelo Tassara. Lothar Baumgarten lived with the Yanomami in Venezuela between 1978 and 1979. Resulting of his stay is his photographic work, and the film *Aristocrats of the Jungle (Aristokraten des Urwalds)* that was never released. Volkmar Ziegler has worked with the Yanomami since 1981 and is the author, among others, of *Yanomami de la rivière de miel* (1984) and *La Maison de la Forêt* (1994). He learned one of the four Yanomami languages.

mind²⁷; and still others worked from a distance, basing themselves on the texts of one of the Watoriki shamans, Davi Kopenawa, as well as on drawings and video documentation filmed by the Yanomami²⁸. In summary, most artists included in the Cartier project resorted to fieldwork – an instrument traditionally reserved for anthropologists.

Among the 13 contemporary artists of *Yanomami, l'esprit de la forêt* we find examples of experimentation with varying degrees of proximity and distance with the Yanomami²⁹. There are works which are the result of total immersion like, for example, that of Claudia Andujar who after various short stays, in 1976 undertook a journey with no return date to the Yanomami of Brazil: «I dove into research, trying to get to the heart of the Yanomami culture»³⁰, or that of Lothar Baumgarten, whose desire to find an answer to the question of how to «think about our cultural context without trying to understand another culture from inside, a culture that is not distorted by our standards?»³¹, resulted in a long stay among the Yanomami of Venezuela between 1978 and 1979. Other works in the show were inspired by the direct, although short contact of the artists with the Yanomami of Watoriki, with the intermediation of anthropologist Bruce Albert acting as curator and translator. And finally, there were examples of dialogue done at a distance, from Paris, New York and Tokyo. It is beyond the scope of this article to examine each of the works and the results of the creative experimentation with the proximity/distance factor of the artists. However, I believe that even this brief examination is enough to indicate the potential that lies in the rapprochement between art and anthropology that deserves being studied in depth.

DISCOVERING THE WHITE

Given the narrative wars about the Yanomami, the curators' choice of the complete silence that dominates the Cartier exhibition is perhaps less surprising:

- 27 Raymond Depardon, Gary Hill, Wolfgang Staehle, Adriana Varejão and Stephen Vitiello traveled to Watoriki and stayed for periods of varying length during 2002 and January 2003.
- 28 Vincent Beaurin, Tony Oursler and Naoki Takizawa worked long distance on the video footage by Geraldo Yanomami and on the drawings by Joseca Yanomami and other young people of Watoriki.
- 29 For a theoretical approach to the issue of proximity and distance of the ethnographic subject, see: SCHNEIDER, *Op. cit.*
- 30 PERSICHELLI, Simonetta, *Claudia Andujar*. Sao Paulo, 2008, Compañía Editora Nacional, p.27.
- 31 MARI, Bartomeu, *Lothar Baumgarten. Autofocus Retina*. Exhibition Catalogue. Barcelona, 2008, MACBA.

the figure of an omnipresent narrator, that wise scientist that explains and contextualizes the works in the exhibition, is conspicuous by its absence. Loyal to its intention to «open the perspective of a radical otherness to disrupt thought and destabilize vision»³², the exhibition seeks to convey the richness of the intellectual universe of Yanomami shamanism through different types of perception and sensory experience, rather than through words. For this, it uses experimental practices that visual and multimedia artists have been using for decades, but which had been so far very scarcely used in the field of visual anthropology³³.

The novelty of the Cartier exhibition consisted, at the same time, in the form and extension of the indigenous' involvement in all phases of the project. The Yanomami in general, and their spokesperson Davi Kopenawa in particular, stand out as co-authors of the project, and the Watoriki shamans – a kind of artists of the intangible shamanic images – carry out creative dialogue with contemporary artists in equal conditions, in equal artistic consideration. In this sense, the exhibition explores new politics of self-representation, opening way for the renewal, if not the revolution, of existing museological practice in the representation of the Other.

According to the curator and anthropologist Bruce Albert, the confrontation between different forms of images that was done in the Cartier exhibition could have never been possible in a classical ethnographic museum, which tends to «represent the indigenous peoples and their cultures as a subordinate universe with a typically Western 'explanatory or 'exoticizing' gaze, as can be seen in exhibitions emphasizing objects, exotic feathers and photography which are accompanied by didactic labels»³⁴. Exceptions aside, it is with this spirit that the collections and exhibitions about indigenous societies in Brazil have been organized until this day³⁵.

32 ALBERT & CHANDÈS (eds.), *Op. cit.*, p. 14.

33 It was the photographer Claudia Andujar who gave birth to the idea of the *Yanomami, l'esprit de la forêt*: the spirit of experimentation accompanied her exhibits and installations, preceding the possibilities offered by digital media. See the essays included in ANDUJAR, Claudia, *A vulnerabilidade do ser*. Cat. Exp. Sao Paulo, 2005, Cosac & Naify.

34 Bruce Albert quoted in "Xamanismo Yanomami dialoga com a arte contemporânea", *Revista ComCiencia*, April 2004, Sao Paulo.

35 Feathers, clothing, ritual objects and everyday indigenous objects are often described with a wealth of narrative detail by scientists and/or collectors, locking indigenous societies in the straitjacket of an ethnographic object, suitable for display in anthropological museums. One of the notable exceptions is the artistic experimentation of Anna Bella Geiger in *Brasil Nativo/Brasil Alienígena*, carried out in 1977. Based on postcards in regular circulation which showed photographs of selected indigenous peoples of Brazil, Geiger made a series of works parodying their representation as primitives. See also the project by Cildo Meireles *Missão/Missões* (1987) and some exhibitions Indian Museum (*Museo del indio*) in Rio de Janeiro.

Yanomami, l'esprit de la forêt, on the one hand, manages to escape from paternalism, be it for the absence of the explanatory voice or for the lack of ambition to illustrate the Yanomami society or translate it for Western audiences. On the other hand, it involves the Yanomami themselves in the active pursuit of their (self) representation. While the exhibition is silent, it is accompanied by a catalogue rich in information about the cosmology, ritual life and habitat of the Yanomami, told from their own point of view. And here too, the Cartier exhibition provokes and subverts because it inverts the usual gaze of the observers (Westerners) towards the observed (indigenous culture). In what Bruce Albert conceptualizes as reverse anthropology, the history of mutual contacts between the Yanomami and the outside world is told the other way round, that is, as «discovering the white»: the anthropology that Yanomami do about us, white men³⁶.

The result of this experiment is an interesting intercultural and interdisciplinary dialogue between equals. In the words of one of the few academic considerations of the exhibition, the curators «experimented with art as a possible intercultural language, as an *alternative* to the language of anthropology»³⁷. In my opinion, one of the greatest merits of *Yanomami, l'esprit de la forêt* is that not only did it seek an alternative to the anthropologic language, but tried to create something even more ambitious: a possible new language, sensory and subversive, defined through the creative dialogue between artists, anthropologists and the Yanomami. This contribution of the exhibition and its methodological implications should, in my opinion, receive more attention within general anthropology, as it indicates a new potential to enrich the anthropological practice in the investigation and representation of the Other.

SUBVERSIVE MESSAGES

The *Yanomami, l'esprit de la forêt* represented a historic event by placing the Yanomami society, marginalized from the Brazilian national imaginary, into the space of the most prestigious artistic institutions. After being shown for six months at the headquarters of the *Fondation Cartier pour l'art contemporain* in Paris (May-October 2003), the exhibition travelled to the *Centro Cultural Banco*

36 ALBERT, Bruce, «Découvrir les Blancs», in ALBERT & CHANDÈS (eds.), *Op. cit.*, p. 14; KOPENAWA, Davi, «Des esprits cannibales?» in ALBERT & CHANDÈS (eds.), *Op. cit.*, pages 24-25 and KOPENAWA, Davi with ALBERT, Bruce, «Descobrimos os Brancos», in NOVAES (ed.), *Op. cit.*, p. 15-21.

37 SÖDERSTRÖM, Ola, *Cultural Geographies in Practice: Science, art and the Yanomami: comments on an exhibition in Cultural Geographies* 2005, 12, Edvard Arnold (Publishers), p. 107. Italics added by us.

do Brasil in Rio de Janeiro (April-June 2004). And if we are to understand museum exhibitions as political texts, to place this indigenous society in the centres of status and power, in my opinion constitutes a statement, an act of political affirmation.

Giving the Yanomami an active voice in places of prestige and putting them together with internationally renowned contemporary artists, the *Yanomami, l'esprit de la forêt* holds a clear and subversive political message: it is symbolically valuing the Yanomami society and questioning their marginal position in both the current Brazilian society and the official representation of national culture. We cannot help noticing that it is only when appreciated outside the frontiers of Brazil, that the Yanomami gain acceptance in their own country³⁸. Conscious of the importance that international pressure had on the Brazilian State in the complicated process of recognition of their territorial rights, the Yanomami are active in exploring artistic and anthropologic alliances whose impact, however, can bring practical results for this indigenous society. Despite having their rights guaranteed by the Constitution, the Yanomami are still exposed to unpunished invasions of their Indigenous Territory, to widespread racism in the regions where they live, as well as to the impact of the contact with the outside world, harmful in many aspects, and to the uneasy task of redefining their indigenous identity in the present day.

So, is *Yanomami, l'esprit de la forêt* art or politics? Posing a question like this implies considering these categories as if they were mutually exclusive, which, simply, is not the case. The Cartier exhibit offers us ample evidence. In other words «art is not separate from politics, but *is* politics»³⁹.

I have affirmed that the new forms of (self) representation of the indigenous societies somewhere between art and anthropology with which the Cartier exhibit experiments constitute in themselves a subversive political message. The spirit of opening new paths in (self) representation was not limited to the exhibition halls. It extended itself, directly, to the field of political recognition. Through an ethnogeographic component, *Yanomami, l'esprit de la forêt* tried to reverse current cartographic practices, which are themselves the result of past and present colonial mentalities. Rather than describing the images of 96.650 km² of the *Tierra indigena yanomami*⁴⁰ from satellite Landsat 7 with the place

38 In this sense, it would be interesting to study the exhibition's reception by the public in Paris and Rio de Janeiro, an aspect that, as far as I know, was not studied.

39 LUKE, *Op. cit.*, p. 3.

40 The demarcation of the continuous area of the Indigenous Yanomami Land of Brazil took place in 1991, and was officially approved in 1992, guaranteeing the territory of 96.650 km² for the exclusive use of the Yanomami.

names in Portuguese, the financing of Cartier and the local geographical wisdom allowed the description of new detailed maps with the toponyms in Yanomami⁴¹. The goal was to place the Yanomami on the maps, which are but a reflection of political recognition. «To baptize places and to spread these names is, in other words, an attempt to build irreversible points in the collective representations of the Amazon rainforest»⁴². In this sense, the *Yanomami, l'esprit de la forêt* exhibition has made a lasting contribution to larger efforts of combating historical obliteration of the indigenous peoples and their memory. That, as Paulo Herkenhoff reminds us, «started five centuries ago with the seemingly innocent act of giving new names to the geographical accidents of the continent»⁴³.

The lack of a clear separation between the categories of art, anthropology and politics is also manifested in the interdisciplinary work of several authors involved in the Cartier exhibition. One of the shamans, Davi Kopenawa, is also the spokesman for the Yanomami society and active advocate for its rights. One of the curators of the Cartier exhibition, the anthropologist Bruce Albert, was, among others and along with the photographer Claudia Andujar, co-founder in 1978 of what later became the Comissão Pró-Yanomami (CCPY), a non-governmental organization that fought for the rights of the Yanomami. Likewise, for many years Andujar lead the CCPY campaign for the demarcation of the Yanomami territory. She and the plastic artist Lothar Baumgarten developed a renowned photographic work among the Yanomami. Nevertheless, they both cast doubt on the potential and the limits of their art to seek a dialogue with the Other.

FROM THE FOREST TO THE OPERA

In this article, I have tried to contribute to the recent theoretical concern in exploring the potentials of enrichment between art and anthropology, further than the so-called *ethnographic turn* in contemporary art and beyond the crisis of representation in anthropology. The *Yanomami, l'esprit de la forêt* exhibition

41 For a more detailed treatment of the Yanomami cartography, see: LE TOURNEAU, Francois-Michel, «Cartografie» in ALBERT & CHANDÈS (eds.), *Op. cit.*, p. 28, 29, 31 and 192. The results are in http://www.proyanomami.org.br/sat/img_sat/index.htm (Consulted on the 30th of January 2010).

42 SÖDERSTRÖM, *Op. cit.*, p. 109-110.

43 HERKENHOFF, Paulo, «A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea», in ANDUJAR, *Op.cit.*, p. 234.

established high standards for the creative interdisciplinary co-operation. I have tried to illustrate in which sense the exhibition renewed the possibilities of the (self) representation of the Yanomami because their pursuit could potentially improve the anthropological research on the Other: primarily through the possibilities offered by sensory exploration and the application of a reverse gaze. Also, I have described how the exhibition explored new methods of creative involvement for the anthropologists, and how fieldwork and factors such as proximity and distance, or even the active participation of the Yanomami themselves in the process of their representation, may enrich the creative process of the contemporary artist. I have argued that, call it art or anthropology, the Cartier exhibition constituted an act of political and ethic affirmation with tangible results for the Yanomami society and its position in Brazil: giving a voice to the indigenous people in a place of the prestige of the Cartier Foundation, the *Yanomami, l'esprit de la forêt* exhibition symbolically gives value to the Yanomami society in an international context and, by extension, in the national context. Lastly, the active role of the Yanomami in the Cartier exhibition is possibly even bigger than what our text might suggest. It is possible that the decision of this indigenous society to engage in an artistic project of such scale and popularity is part of a broader strategy of cultural resistance, territorial defense and vindication of the right to difference, hypothesis that deserves its own analysis in another place.

It is great news that new interdisciplinary projects related to the Yanomami are being developed today, notably *Amazonas–Teatro música em três partes*, multimedia opera conceived by the German Goethe-Institut and produced along with the Yanomami of Watoriki and other international and Brazilian entities⁴⁴. Possibly, they can broaden the implications of interdisciplinary experimentation between art and anthropology that have been identified in the *Yanomami, l'esprit de la forêt* exhibition. Among the collaborators in this event, that promises to be a combination of indigenous wisdom with new technologies and ecological concerns, are, among the experts, shaman Davi Kopenawa and the anthro-

44 The release of *Amazonas – Teatro música em três partes* takes place within the context of the XII Munich Biennial in May 2010, traveling then to Rotterdam, Sao Paulo and Lisbon. A group of specialists and Brazilian and European artists have been developing the concept of the event since 2006. The collaborators include Hutukara - Yanomami Association, The Brazil Ministry of Culture, the Münchener Biennale- International Festival of Contemporary Opera of Munich, the ZKM-Centre of art and media in Karlsruhe. See: *Ópera Amazonia, Amazonas-Opera* (the leaflet program of the opera's public rehearsal). Sao Paulo, 2008, Goethe Institut Sao Paulo, SESC SP and <http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/ama/ptindex.htm> (Checked on the 30th of January, 2010).

pologist Bruce Albert. Their manuscript about Yanomami cosmology, result of the co-operation between both men over recent decades, and whose publication is expected soon, has served as a source of information for the artists involved in the opera. It seems that soon we might learn, as Davi Kopenawa suggests, who the exotic one is.

MOVING HORIZONS: FROM COMPARATIVE TO TRANSCULTURAL AESTHETICS

ROSA FERNÁNDEZ GÓMEZ

From my stay in the city of Benares I hold a very vivid memory: the image of the city moving through the horizon of my sight, *anchored* in a boat gently rocking with the encompassing rhythm of the oars and the currents of the river Ganges. This optical effect today seems like a symbol of my effective encounter with that magical place, a metaphor that already illustrates the first and healthy benefit of the approach to distant cultures: the broadening of our own being takes place with it. So let us continue looking at the horizon and slowly going forward, pausing, as Gadamer would say, to experience what he and others called the «fusion of horizons». Here, we will talk of *trans cultural* horizons. As the great theorist of contemporary hermeneutics signaled, to accomplish this we must first get to know our own past, the steps we have previously taken, and, as a way of striking a balance, try to discern new contexts of meaning in a discipline whose brief history I intend to trace here: comparative aesthetics and its evolution towards what we today call «trans cultural aesthetics».

As with other fields of humanities, the efforts for bringing different cultures closer have been a constant in the domains of art theory and aesthetics ever since the beginning of the 20th century, when already during the first of the historical avant-gardes the influence (which in the beginning was a formal), of non-Western cultures over institutionalized Western art, became obvious. Since then, much has been written about this alleged encounter or intercultural dialogue, and the terms in which it should take place, with studies that come not only from theoretical philosophy, but also from the most diligent fields of arts and aesthetics, often placing much hope in these latter domains, expecting that

in these times of multiculturalism and globalization they will become open windows to other cultures, as Dewey wanted.

This suitability of aesthetics as speaking partner for a dialogue between cultures, has been corroborated by Rafael Argullol in a book closely related to the topics we are discussing, in which he puts it in the following terms:

...when I say that the aesthetic domain can be one of the fundamental territories of confluence in the dialogue between cultures (...) I am not referring to aesthetic as a mere matter of art, or of aesthetics. I refer to aesthetics as the sphere where dualities are broken, and where a place of convergence is formed, between knowledge and sensibility, between contemplation and action»¹.

Precisely, this same emphasis in the dualistic character of our philosophical tradition will be one of the key topics for those who defend this type of study, as I will describe later.

With almost one century of research, and at least six decades of intense intellectual and academic activity, that branch or sub-discipline of aesthetics called «comparative aesthetics» that was being born in the fifties has since then experienced an ample evolution. In the present moment the tendency could not be more vigorous or open to a diversity of perspectives, which are sometimes even confronted, like the philosophical tendencies of contemporary philosophy with which they are related². All of this helps to create a contemporary symphony of voices between consonance and dissonance, where a certain terminology that goes from «comparative» to «inter-» and «trans-» cultural, is only the first difficulty for the neophyte. As in the Spanish context of academics we face a bibliographical void and I thought it opportune to trace a short critical history³.

1 ARGULLOL, R. & MISHRA, V. N., *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa (From the Ganges to the Mediterranean. A dialogue between Indian and European Cultures)*, Madrid, 2003, Siruela, p. 184. Óscar Pujol is responsible for the editing and author of a long introduction. In the text the fields of art and aesthetics are frequently alluded.

2 One of the most recent focuses since the last two decades is that coming from analytic aesthetics. See: the Special Issue of the magazine *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65 (1), (2007), entitled «Global Theories of the Arts and Aesthetics».

3 A big part of the bibliography I mention is developed in the excellent introduction to this topic that is in the book of HUSSAIN, M. & WILKINSON, R. (eds.), *The Pursuit of Comparative Aesthetics*. Aldershot and Burlington, 2006, Ashgate, pp. 11-18. As a recent precedent of these kind of studies in Spain, see: PUELLES, L. & FERNÁNDEZ, R. (eds.), *Estéticas: Occidente y otras culturas (Aesthetics: the West and other Cultures)*, in *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Supplement number 9, (2004). Málaga, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Málaga (access to the electronic version in <http://www.uma.es/contrastes/>)

In my presentation I have given special relevance to the evolution of the Anglo-European philosophy itself as a speaker that in a more or less obvious way has influenced the debates of intercultural aesthetics, and continues doing so in significant ways. So, we could agree with other authors that, in parallel to comparative philosophy, aesthetic itself has been through three main phases, a first universalist phase, a second comparative one and currently a last period, that is of a hermeneutical kind⁴. It is precisely this hermeneutic focus that helps us to understand that the comparative intention is inherent to knowledge itself as an exchange process where we are exposed to what is strange and unknown, spontaneously trying to relate it to what is familiar to us among our own culture or tradition. It is this first effort of empathy, which is in the basis of human communication. Empathy being a quality evidently favoured by arts and aesthetics, it contributes to explain the suitability of these fields for the intercultural understanding. From this last hermeneutical point of view I will now try to present the first two phases of this discipline.

TOWARDS A WORLDLY AESTHETICS: UNIVERSALISM AS A EUROPEAN INITIATIVE

Though during a big part of the 20th century in the Western world the universalist ideal of Illustration was very familiar to us, perhaps today we could hermeneutically ask ourselves if certain prejudices of rationalism, in the form of a certain universalist essentialism did not impregnate the incipient methodology with which universalism of art and the aesthetic experience were passionately defended; something which, on the other hand, seemed totally justified as a part of the foundational dialectics of a field of studies that could only set the basis of its reason to exist in one of the most flagrant cases of Euro centrism: the affirmation that art and philosophy only exist in the West.

It is symptomatic to note in the beginning of this short historical outline that while comparative and intercultural studies had already been started in the 19th century within the fields of linguistic and religion history, philosophy, due to its marked exclusivity of conceptual and abstract rationality of Greek origin, has been one of the last refugees of the Euro centric discourse⁵. Perhaps only

4 CLARKE, J. J., *Oriental Enlightenment. The Encounter Between Asian and Western Thought*. Londres, 1997, Routledge, p. 118, quoted in MARCHIANÒ, G., «An Intercultural Approach to a World Aesthetics», in BRAEMBUSSCHE, A. VAN DEN; KIMMERLE, H. & NOTE, N. (eds.), *Intercultural Aesthetics. A Worldview Perspective*. Brussels, 2009, Springer Verlag, p. 18. The footnotes of this article contain recent bibliography about these topics.

5 In the very 20th century, the figure of the transcendence of Martin Heidegger, who affirmed

after postmodernisms' self-criticism we are prepared to open ourselves to other alternative rationalities without having too many constraints⁶, and therefore to other ways of understanding art and aesthetics. In this difficult negotiation the debate of comparative aesthetics has been fluctuating between both extremes of stressing the differences or the similarities, putting a special emphasis in the search for affinities in its early years, and a more clear recognition of the disparities in a second period⁷.

This ecumenical attitude that tried to look for resemblances would abound in the first half of the 20th century, in the first meetings in America and Europe. Because of its earlier origins, I will first allude to the European scene and the events that took place in it, and in a second place I will speak of what in a parallel way happened from the thirties on in other parts of the world. A first world aesthetics congress was convened in 1913 in Berlin⁸, around the figure of Max Dessoir, and was continued in a second congress in 1936 in Paris, in which Etienne Souriau, together with other colleagues attempted to establish boundaries between Orient and Occident⁹. After this second, a third congress followed, in Venice in 1956¹⁰. Following the footsteps of Dessoir's focus, in these first encounters, and in an opposite manner to the historicist relativism that conceived aesthetics as a branch of rationalist European philosophy, the internationalization of certain elements of aesthetic formalism was vindicated. The opening discourse of Emil Utitz in the Venice encounter summarized very well the common feeling of the epoch in the following terms: «art and aesthetic experience are facets of a culture, and cannot be studied in a satisfactory way without including it. Aesthetics pursued as a mere annex of a philosophical system is a demarcated phantom»¹¹. And although methodologically the ingenuous

the Western (Greek) origins of philosophy, but was at the same time critical with Western thought and a reader of Asiatic texts, cannot be more paradoxical and, because of that, more revealing of the need to create a global scenery for philosophical debate. See: SAVIANI, C., *El Oriente de Heidegger (The Orient of Heidegger)*. Barcelona, 2004, Herder.

6 See: PÁNIKER, A., *Indika. Una descolonización intelectual (Indika. An intellectual decolonization)* Barcelona, 2005, Kairós; specially the first chapter is for me specially enlightening about the consequences of breaking with the mythic uniqueness of human rationality.

7 See: HUSSAIN & WILKINSON (eds.), *Op. cit.*, pages. 5 and following.

8 Transcripts published in: VON ALLESCH, G. J.; DESSOIR, M.; GLASER, C.; WOLFFHEIM, W. & WULFF, W. (eds.), *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft: Bericht*. Stuttgart, 1914, Ferdinand Enke.

9 Transcripts published in: BASCH, V. (ed.), *Actes du Congrès international d'esthétique et de science de l'art* (2 vols.). Paris, 1937, Félix Alcan.

10 Transcripts published in: *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*. Turín, 1957, Edizioni Della Revista di Estetica.

11 Quoted in: HUSSAIN & WILKINSON (eds.): *Op. cit.*, p. 12.

support of concepts totally charged with Western connotations would today seem inadequate, we could think that what was important was that thanks to these kind of efforts, a genuine interest for getting close to these cultures emerged, whose ripest fruits we can perhaps receive today, curiously, as I suggest at the end of this text, through the questioning of subjectivism that underlies the formalist focus itself and the concept of «work of art» as a finished object or product.

This third encounter also had the important result of establishing an «executive committee», in which one of the main aims was to guarantee the celebration of scientific international events about aesthetics, initially every four years. In the ninth congress, which took place in Dubrovnik in 1980, it was decided to constitute an international association, and so in 1988 the *International Association for Aesthetics* (IAA) was born, having Harold Osborne as its first president. Since then, this association has been organizing congresses with a three year periodicity all over the four corners of the world, and giving special attention to the topics of comparative and trans-cultural aesthetics¹². In this context, from the nineties decade on, the contribution of Grazia Marchianò is worth noting, as she was founder of a society of comparative aesthetic studies (*LoRo, Il loto e la rosa*), and a relevant participator in recent international scientific events¹³.

But before exploring the problem of today, we would have to mention enclaves of intellectual production of non-European origin ever since the end of the thirties, mainly in India and the United States.

THE «OCCIDENT OF INDIA»: THE DAWNING OF THE COMPARATIVE IN INDIA

From a historical and cultural perspective one could think that in the nineteen fifties, immediately after India's political independence, this country still had the influx of *cultural colonialism*, this time in the voice of its own native writers, perhaps contaminated by the Western academic apparatus, and looking into their own past for the roots of an «aesthetic autonomy» which is much questioned today precisely as a product of Western modernity. However, *hermeneu-*

12 In the official website of the Association there is detailed information on these encounters: <http://iaaesthetics.org/> (checked on 10/2/2012).

13 Between the most important works are MARCHIANÒ, G., *Sugli orienti del pensiero. La natura illuminata e la sua estetica*, vols. i/ii. Soveria Mannelli, 1994, Rubbettino; MARCHIANÒ, G. (ed.), *East and West in Aesthetics*. Pisa & Roma, 1997, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. For detailed information on recent scientific events, see the footnotes of the article MARCHIANÒ, G., *Op. cit.*, 2009, pages 17-18.

tically, today we could not be in the position in which we find ourselves without the pioneer effort of a series of authors and works that marked an epoch. In what follows, I will only indicate a few key thinkers and works of historical relevance.

One of the first focuses of the revitalizing of the Indian aesthetic itself in dialogue to the Western one are given to works in the fields of orientalist in general and indology in particular, frequently in the form of translations that released works of the Indian aesthetic in the West¹⁴. Beyond translation itself, the most important figure and that of deepest transcendence because of his rigor and original penetration that make his works stand out, is Ananda Coomaraswamy, an author that largely surpassed the boundary of mere erudite because of the markedly critical tone of his writings. With a book «*The transformation of nature in art*»¹⁵, published in 1934, he does pioneer work in the spirit of trans cultural aesthetics, while aiming to integrate in the same art theory elements which come from both Asian and Western traditions.

Other outstanding Indian authors that intended to take on studies of comparative aesthetics between India and the West, starting in the decade of the fifties a series of historically relevant works are Pravasa Jivan Chaudhury, Kanti Chandra Pandey and Ramendra Kumar Sen. The first author to entitle a work *Comparative Aesthetics* was K. Ch. Pandey, who published his work in two volumes between 1950 and 1956; an enormous task in which he tried to trace points of encounter between India and the West, and in which one could observe that the problem of the lack of neutrality in the point of view from which comparisons are established is not yet raised¹⁶. As to P. J. Chaudhury and R. K. Sen, from the fifties on, both started a long tradition of comparative studies between theatre theory and aesthetic experience in ancient Greece,

14 A pioneer work in this direction would be that of LÉVI, S., *Le théâtre indien*. Paris, 1890. But most important have been the later contributions related to Abhinavagupta by GNOLI, R., *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, a text first published in Rome in 1956, in the Istituto Italiano Per il Medio ed Estremo Oriente, (SOR n° XI) or, later, in KRISHNAMOORTHY, K., *Abhinavagupta's Dhvanyāloka-locana*. New Delhi, 1988, Meharchand Lachmandas Publications.

15 See: COOMARASWAMY, A.: *La transformación de la naturaleza en arte (The transformation of Nature in Art)*. Barcelona, 1996, Kairós. Also relevant are some of his other texts in Spanish, like *Sobre la doctrina tradicional del arte (On the Traditional Doctrine Of Art)*. Palma de Mallorca, 1983, J. J. Olañeta and *La danza de Siva. Ensayos de arte y cultura india (The Dance of Siva)*. Madrid, 2006, Siruela (translation and prologue by E. Fernández del Campo).

16 PANDEY, K. CH., *Comparative Aesthetics*. Vol. I: *Indian Aesthetics*. Benares, 1950, The Chowkhamba Sanskrit Series and vol. II: *Western Aesthetics*. Benares, 1956, The Chokhamba Sanskrit Series. The author was a specialist in Abhinavagupta (ss. XX-XI), the main historic author on Indian aesthetics.

mainly starting from Aristotle's *Poetic* and the Indian dramaturgy treatise *Natyashastra* (circa 2nd century) attributed to Bharata and later commented on between 9th and 11th century by a group of authors whose thoughts conform to the theory of *rasa* or aesthetic pleasure¹⁷. A specific question came to be of special interest: the concept of aesthetic distance, which has its roots in Kant but is revitalized by Edward Bullough in the beginning of the 20th century with the concept of «psychic distance», and that seemed to be also recognized in the Indian theory of *rasa*¹⁸. This preliminary interest resulted through the sixties in another similar debate, that of the «aesthetic attitude», a comparative matter that will find a significant echo in specialized publications in the United States¹⁹.

One could think that these works have an additional interest from a historical and cultural point of view because these societies and historical moments in which the debates take place are not really so far away from each other. Because of this, to study Greek *katharsis* in the light of the *rasa* theory and vice versa could also seem plausible from the point of view that the historical and cultural practices had many common elements.

THE UNITED STATES: FROM COMPARATIVE UNIVERSALISM TO THE POSTMODERN TURN

Different reasons related to its own historical construct as a country, in its geographical and demographical features, make the United States into one of the clearest and first models of a great multicultural melting pot among modern advanced societies. This might help to explain a greater openness in certain academic areas traditionally reticent to accept Asian aesthetics and philosophy. A very representative academic and geographical enclave is the Philosophy

17 See: CHAUDHURY, P. J., «Psychical Distance in Indian Aesthetics», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 7 (2), (1948), pp. 138-140; CHAUDHURY, P. J., «Catharsis in the Light of Indian Aesthetics», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, (2) (1956), pp. 151-63; and SEN, R. K., *A Brief Introduction to A Comparative Study of Greek and Indian Poetics and Aesthetics and Their Philosophical, Physiological and Medical Background*. Calcutta, 1954, Sen, Ray & Co. Reprinted in HUSSAIN & WILKINSON (eds.), *Op. cit.*, pp. 85-112. Recent bibliography is abundant. See, for example: GUPT, B., *Dramatic Concepts Greek and Indian. A Study of Poetics and Natyashastra*. New Delhi, 1993, D.K. Printworld. About the *rasa* theory, there is a translation to Spanish of the most important text in: MAILLARD, CH. & PUJOL, O., *Rasa. El placer estético en la tradición india (Rasa. Aesthetic Pleasure in Indian Tradition)*. Palma de Majorca, 2007, J.J. Olañeta and Indica books.

18 BULLOUGH, E., «Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», in *British Journal of Psychology*, (1912).

19 The American magazine *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, in the Autumn number of 1965 devoted a Special Supplement to *The Aesthetic Attitude in Indian Aesthetics*.

Department of the Hawaii University, a pioneer research centre in thought and theory about non-Western art, and comparative studies of Orient-Occident philosophy. We would have to go back to the thirties and the figure of Charles Alexander Moore, who was also Director of the Philosophy Department of this university, and whose labour resulted in a series of congresses and encounters, the *East-West Philosophers Conferences*, that have been taking place non-stop ever since 1939, with native representatives of universities from different parts of the world. In the transcripts of these one can observe a reproduction of the evolutionary behavior of this discipline, since the first naïve sketches in which the paternalist Western attitude and the tendency to big generalizations were dominant, to a more precise thematic development with which the aim was to highlight what is specific and distinctive to each culture²⁰. Another decisive impulse from this geographically emblematic place came with the department's magazine, *Philosophy East & West*, that was founded in 1951 and that continues a very high level of specialized research in our time.

One could say that the comparative aesthetic studies began in the U. S. in this academic context, and one of its main exponents was Eliot Deutsch. His career of almost four decades of intellectual activity, with an inclination, which for me is decisive, towards hermeneutics, will justify my special attention to his work²¹. Already in the seventies he made an interesting proposal to the approach to works of art coming from other cultures alien to our own, setting four dimensions of aesthetic relevance: the worldview of cultural authorship, aesthetic preferences, the formal content of the works and the symbolical values, dimensions in which is significant the absence of subjective positions, so typical of our aesthetic modernity²². In this same volume, he defined comparative aesthetic as «the analysis, the interpretation and evaluation of aesthetic concepts

20 I am referring mostly to the first four congresses that took place in the Hawaii University (Honolulu) in 1939, 1949, 1959 and 1964. The transcripts are edited by Moore himself. See: MOORE, CH. A. (ed.): *Philosophy East and West*. New Jersey, 1944, Princeton University Press; MOORE, CH. A. (ed.): *Essays in East-West Philosophy. An Attempt at World Philosophical Synthesis*. Honolulu, 1951, University of Hawaii Press; MOORE, CH. A. (ed.): *Philosophy and Culture East and West. East-West Philosophy in Practical Perspective*. Honolulu, 1962, University of Hawaii Press and MOORE, CH. A. (ed.): *The Status of the Individual in East and West*. Honolulu, 1968, University of Hawaii Press.

21 A first event was the symposium about *Aesthetics East and West* which took place in Honolulu in 1964. See the transcripts in: DEUTSCH, E. (ed.), *Philosophy East and West. A Quarterly of Asian and Comparative Thought*, Vol. XIX, number 3, July 1969.

22 DEUTSCH, E., *Studies in Comparative Aesthetics*. Honolulu, 1975, University of Hawaii Press, pp. 49-72. Translation in: PUELLES & FERNÁNDEZ (eds.), *Op. cit.*, pp. 75-101 (also in electronic version in www.uma.es/contrastes).

and experiences from cultures which are different to ones own»²³, a task that, without doubt, would help us understand that the great art theories –art as expression, as imitation, as revelation, communication–, are linked to particular types of art and to culturally limited aesthetic experience; and what is more, the historical contingency of the cultures from which these phenomenon stem prevents the application of a unique and same concept of «art» as if it were an eternal and universal essence; each one must be seen as the effective materialization of the possibilities of «art and «aesthetic»²⁴.

So, what should be the aim of comparative aesthetics? For Deutsch:

...comparative aesthetic should be made without the aim of transplanting exotic ideas or the expectation –or even the wish– that these ideas have an appropriated and immediate application in our own culture. The intention of comparative aesthetics should be that, through the study and creative reconstruction of ideas, ideals and preferences coming from other cultures, we can enrich the possibility of philosophically understanding the nature of art and aesthetic experience. Comparative aesthetic, like compared aesthetic, should serve philosophy itself²⁵.

So, it is not only a descriptive, intercultural, meta-aesthetic task, a mere comparison of a group of aesthetic concepts from one tradition with those from another from an apparently neutral point of view. I think that with this warning one already avoids the universalist and well intentioned aspiration of the early times and one fully enters the debates of contemporary philosophy²⁶.

In 1998, in an ambitious publication of general approach like the *Encyclopaedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly, Deutsch makes a balance of the difference focuses that have taken place up till now in the discipline: that of those who think the task of comparative aesthetic is to examine aesthetic thought and the cultural achievements of cultures different from one's own with the purpose

23 DEUTSCH, *Op. cit.*, 1975, p. 82.

24 See: *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

26 As historical sources about this encounter with key thinkers of Contemporary philosophy, see the transcripts of the sixth *East-West Philosophers Conference*, which took place in Honolulu in 1989. See: DEUTSCH, E., *Culture and Modernity. East-West Philosophic Perspectives*. Honolulu, 1991, University of Hawaii Press. There is a partial translation to Spanish in: DEUTSCH, E., *Cultura y modernidad: perspectivas filosóficas de Oriente y Occidente (Culture and Modernity: East-West philosophic perspectives)*. Barcelona, 2001, Kairós. See also the transcripts of the previous encounter of 1986, in: DEUTSCH, E. & LARSON, G.J. (eds.), *Interpreting Across Boundaries. New Essays in Comparative Philosophy*. Princeton, 1989, Princeton University Press.

of expanding one's own knowledge of philosophy and art, which would be Deutsch's own position in the seventies; and that of those who consider that their aim is to learn from other traditions to enable one to re-evaluate one's own beliefs and delineate new concepts for aesthetics in general²⁷. In this last tendency one can already appreciate the incorporation of a debate which comes from postmodern philosophy and which with we can start to talk about the last and more recent stage of these studies.

FROM POSTMODERNISM TO THE PRESENT DAY:
CONVERGENCES TOWARDS A TRANSCULTURAL SCENE

In the last decades, from the relativist position of postmodernism, the term «comparative aesthetics» has been falling into disuse because of the negative implications of the term «comparative», that seems to appeal to a questionably neutral point of view. The adjective «transcultural» starts being preferred²⁸, as it highlights the accentuation of globalization in our time, and at the same time it permits –and this would be my own proposal– to actualize the aims of these studies in the light of the focuses of more general contemporary thought, like Gadamerian hermeneutics or pragmatic aesthetics²⁹. To view these topics in depth we must first refer to broader discussions.

The devastating criticism that postmodern thought has made not only to modern rationality itself, but also to the whole of western philosophy and culture, could seem to promote an encounter with Orient and other non-Western

27 DEUTSCH, E., «Comparative Aesthetics», in KELLY, M. (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, (4 vols.). Oxford University Press, 1998, vol.1, pp. 409-411.

28 Here I subscribe the meaning of the term «transculturality» conferred by the philosopher Wolfgang Iser, who from the nineties has been vindicating this term to refer to nowadays cultures in virtue of their heterogeneity and hybridization. See WELSCH, Wolfgang, «Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today», in FEATHERSTONE, Michael and LASH, S. (eds.), *Spaces of Cultures: City, Nation, World*. London, Sage, 1999, pp. 194-213. In a similar ecumenic vein, see also Cfr. MARCHIANÒ, G. & MILANI, R. (eds.): *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics*. Turin, 2001, Trauben. Transcripts of the congress which took place in the Bologna University, in 2000.

29 I developed a previous version of these ideas in «Transculturalidad y arte contemporáneo: hacia una no-dualidad estética» («Transculturalism and Contemporary art: towards a non dual aesthetics»), in Z (eds.), *Op. cit.*, pp. 103-122, and did a first approach to comparative aesthetics from a hermeneutic point of view in «El colupio de los dioses: hacia una estética comparada del juego» («The swing of the gods: towards a comparative aesthetics of play»), in GANGULY, S.P. (ed.), *Papeles de la India, Special Issue (Integración de lo diverso: India en el umbral del nuevo milenio (Integrating the diverse: India on the Verge of the New Millenium))*, vol. 29, 1-2 (2000). New Delhi, Indian Council of Cultural Relations, pp. 66-89. About the relationship with pragmatism see: *infra*, note 42.

traditions³⁰. Specially, the new forms of contemporary thought that stress dialogue and listening to others, such as Gadamerian hermeneutics, favor an opening towards other cultures from the basis that authentic comprehension comes from a confrontation with the «other», the «strange»³¹. G. Vattimo has even affirmed that «in Gadamer hermeneutics is not only returning to transmissions that come from the past, but also towards all those linguistic contents which appear remote and strange, inscrutable, like cultures which are distant in time and in space»³².

If the Euro centric attitudes of the West have been associated to a great extent with the ideals of modern rationalism, with its foundational assumptions, the postmodern turn, which questions them has been called upon to promote an approach to other cultures in an attitude of more equality and reciprocity. However, frequently the balance has tipped to the other extreme of relativism, in a way that has also menaced inter cultural dialogue, extending to philosophical methodology the two opposite risks of the cultural anthropologist according to Clifford Geertz, that of *colonialist imperialism* and that of *becoming native*, matters that in philosophy would relate to incommensurability and alteration³³. Richard Bernstein develops a lucid reflection about the latter while affirming the possibility of establishing comparisons between incommensurable cultures from the development of an empathic imagination and a hermeneutic sensitivity, keeping our linguistic horizons open, and therefore allowing an eventual «fusion of horizons»³⁴. Bernstein positions himself in an interesting mid-point, defending the possibility of affirming radical alteration of the other, the incommensurability of the diverse cultural traditions in our case, but at the

30 Preceded by the work of Nietzsche and Heidegger, criticism to concepts such as history, progress, the pretension of «scientific objectivity», the ideas of founding and logocentrism, together with the claims of the end of humanism derived from Illustration and metaphysics have favored the approach to non Western cultures.

31 See, for example, his affirmation in *Estética y hermenéutica (Aesthetics and Hermeneutics)*: «And so, the hermeneutic gift is nothing other than being able to understand even what seems to us strange and impossible to understand», Madrid, 1996, Tecnos, p. 140.

32 VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna (The end of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture)*. Barcelona, 1994, Gedisa, p. 157.

33 See: GEERTZ, CL., «From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding», in RABINOW, P. & SULLIVAN, W. (eds.), *Interpretive Social Science*. Berkeley, 1979, University of California Press.

34 In the Gadamerian context, the fusion of horizons refers to a new context of meaning which results from the hermeneutic process of understanding, a negotiation by which two contexts of meaning meet, and end up incorporating what was previously strange and non familiar for each of them, in a new common context. See: GADAMER, H.-G., *Verdad y método*. Salamanca, 1975, Sígueme, p. 377.

same time maintaining the possibility of comparison, comprehension and effective encounter with the other³⁵. It is all about, like Gadamer had also proposed, finding a common ground for dialogue, a broader plane or general horizon without having to neutralize the tension of the differences.

A big part of recent discussions from historical and cultural focuses about de-contextualization and museum practices related to the exhibition of non-Western art in Western institutions, can be seen as an applied example of the previous denouncement of the «manners of neutralizing» radical otherness, in this case, of artifacts through a formalist exhibition or through an excessively ethnical presentation. On the other hand, this more applied approach, centered in the «art» object, approaches the ways recent analytic philosophy has been addressing the subject in the debates about the definition of art³⁶. One of its exponents, Stephen Davies, proposes two possible approaches in a didactic way: a cultural and historical and a biologic one, being relativist in the first case and of universalist tendency in the latter³⁷. From the first approach one would say that art is a typically Western product, coming from 18th century Illustration and its institutions, while from the first one would talk of biological factors of the human being from which one would find the universal art experience.

However, apart from these concrete coordinates of contemporary thought, another grounding of transcultural aesthetics is possible from a more radical path of epistemology that gives pre-eminence to aesthetics and is kin to hermeneutic approaches. I am referring to the works of Grazia Marchianò and other recent researchers that follow her paths³⁸, that defend integrating positions which are closer to a certain universalism, vindicating a renovation of our paradigms of epistemology with a rationality impregnated with aesthetic sensitivity as a way of overcoming the dualisms in which our tradition has been stuck ever since Plato, dualism which is totally alien to Asiatic tradition and would enable us to enrich our discussions. Specifically, Marchianò proposes a «Copernican revolution» of aesthetics consisting of avoiding substantialism and

35 BERNSTEIN, R., «Incommensurability and Otherness Revisited», in DEUTSCH, *Op. cit.*, 1991, pp. 85-103.

36 See: HIGGINS, K., «Comparative Aesthetics», in LEVINSON, J. (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford, 2003, Oxford University Press, pp. 679-692.

37 See: DAVIES, S., «Non-Western Art and Art's Definition», in CARROLL, N. (ed.), *Theories of Art Today*. Madison, 2000, The University of Wisconsin Press, pp. 199-215 and also his book *The Philosophy of Art*. Malden, Oxford, 2006, Blackwell.

38 See: MARCHIANÒ & MILANI (eds.), *Op. cit.* y WILKINSON, R. (ed.), *New Essays in Comparative Aesthetics*. Cambridge, 2007, Cambridge Readers Press.

anthropocentrism that are so enrooted in the aesthetic and philosophical focuses of Western thought³⁹.

To finish with this short history by suggesting new directions through which advance is possible, I would like to refer to the proposal of Larry Shiner, that using an historical and cultural point of view, criticizes the eighteenth century division between fine arts and craft in his book *The invention of art*, where he also denounces the birth of aesthetics as a discipline centered in ecstatic and distanced contemplation of works of art⁴⁰. The intelligent questioning of the modern Western art system because of its flagrant splitting everything into dualism, and the vindication of once more bringing pleasure and use together, not only from the creative but also from the receptive side, can be very suggestive in showing the way towards a renewal of our art system that at the same time, facilitates the confluence with other «non-modern aesthetics», in the Shiner sense. This, in my opinion has already started to happen from two privileged subject areas for the convergence in a contemporaneous transcultural horizon: the aesthetics of the everyday field in which Asian cultures are broadly studied⁴¹ and, strongly linked with the latter, the non division between high and low art. My own personal reflection aims to follow the path, opened by Marchianò and others, of a new epistemology and a new sensitivity; but I think this is not possible without a deep transformation of the *praxis* of our art system in the sense pointed out by Shiner. Maybe the recent proposal of pragmatic aesthetic can be an appropriate focus for these aims, as it allows a renewal of our system by a bigger and more sincere opening to non-Western cultural traditions⁴².

39 Cfr. MARCHIANÒ, G., «An Intercultural Approach to World Aesthetics», in BRAEMBUSSCHE; KIMMERLE & NOTE (eds.), *Op. cit.*, p. 15.

40 SHINER, L., *La invención del arte. Una historia cultural (The Invention of Art: A Cultural History)*. Barcelona, 2003, Paidós.

41 See: SARTWELL, C., *The Art of Living. Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*. New York, 1995, State University of New York Press.

42 A good example of pragmatic aesthetics which aims to make boundaries with other cultural traditions is the proposal of Richard Shusterman, see: SHUSTERMAN, R., *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham and Oxford, 2001, Rowman & Littlefield. Recently, I have related his approach with that of Shiner, something which in the light of this article could be seen as leading towards a broader opening to the contemporary transcultural artistic scenery. See: FERNÁNDEZ, R., «La estética invisible del arte popular» («The Invisible Aesthetics of Popular Art»), in PUELLES, L. and FERNÁNDEZ, R. (eds.), *Estetización y nuevas artes*, in *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Supplement number 12, (2008). Malaga, pages 41-54.

CARTOGRAPHIES OF DIFFERENCE IN CONTEMPORARY ART

EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO BARBADILLO

After the processes of decolonization, and as a consequence of both the flow of massive migratory currents and the violent penetration of global consumerism in areas previously considered marginal, the second half of the 20th century witnessed a new phenomenon. It has seen the incorporation in to the art world of countries that were traditionally excluded from the main discourse, from what English speakers would call the *mainstream*. Since the end of the nineties decade, we have experienced a tangible multiplication of exhibitions, books and galleries dealing with artists who are Chinese, Indian, Arab, African or who come from the incorrectly named «minority» or «marginal» groups, whose mere existence was ignored in the Western World only a few years ago. The world's main museums have started buying their pieces, and a good number of collectors are acquiring their works, creating important private collections. Because of our limited perspective in time, this phenomenon is still hard to map to give it its real meaning. However, it has emphasised the need of rethinking some of the basics of art history, and to redefine our concept of identity. The process by which this incorporation has and still is taking place, has an extraordinary complexity, and is neither sudden nor homogeneous.

We should not forget that the presence of that art, which we will from now on call art «of the Others», has always been constant, although the ways of looking at it have changed notably throughout history. In recent times the alterations have been more radical than ever, as the works have ceased being part of ensembles of exotic or luxury products, with their value resting upon their extravagance; and have entered the realm of the Fine Arts. This has happened mainly thanks to the admiration of some European artists from the last

third of the XIXth Century onwards, and due to the development of Japonism and Primitivism.

In the process of breaking with ethnocentric ways of approaching art, the anthropologist Claude Lévi-Strauss had a fundamental role. However, in the discursive theory of primitivism it is also essential to take into account Michel Foucault's contribution, which has given place to a whole set of discussions that see the assimilation of the other's culture as a complex network of sociological, ideological and aesthetic interests related to power, that, according to many critics, have been nothing else than a way of demonstrating authority and superiority towards what is named «primitive». Following up to a great extent the ideas of these thinkers, ever since the end of the XXth Century the term «primitivism» has started to be labelled as Eurocentric, seeing in this word a reference to lack of civilisation in people or cultures, which are considered to have a barbaric nature compared to that of Western society. In the last few years, one of the most influential thinkers in this field has been the French sociologist Pierre-Félix Bordieu, who worked broadly on acculturation and rootlessness, fundamentally basing his work in the decolonisation process of Algeria and giving rise to the idea that, although the differences between social classes are based on the amount of property, wealthy classes perpetuate their power in the economic field with the utilisation of culture. Bordieu affirms that «battles» between artists and art theorists are less innocent than they seem, and that art itself does not exist, only different kinds of production accepted by hegemonic groups, which are used to legitimize the position of the powerful, and whose enjoyment always implies a privileged situation¹.

In the last few years one can say that the art of the Others and the ways of looking at it have been submitted to the continuous scrutiny of sociologists, anthropologists and philosophers, not only from the Western world, but also from other areas, being analysed as a political instrument. Since the sixties we find ourselves in an environment where artists are focused on defining a new concept of the contemporary, one that includes those creators that come from traditionally excluded areas. At the same time, in Europe and the U.S.A. there is an attempt to solve the contradictory aspects of avant-garde art, the most significant being that of the desire to create a universal art, a quest that finally gave birth to the configuration of a strictly Western phenomenon. There are diverse ways of formulating this new, recent art, and its processes are very complex. It

1 BOURDIEU, Pierre, *La distinction*. Paris, 1979, Éditions de Minuit, p. 60. The author has a great number of studies about the decolonization process in Argelia, the last one being: *Argelia. Imágenes del desarraigo* (Algeria, images of rootlessness) (2003). Mexico, 2008, Camera Austria.

cannot be simplified by solely alluding to political changes and economical globalisation, as the global scenario is not unitary, but diverse and ever-changing. This art, more than being a mirror, is a kaleidoscope that shows us a multiple reality in which are very different ways of feeling and looking. A genuine mosaic made of many existences that also suffer turbulence and enormous contradictions, which not only have to do with sociological aspects, but also imply the individual experiences of the artists, which are subjective and non political. As has happened in Western art since the XIXth Century, what artists are trying to do is to escape from the imperatives of reality as well as discourses in any particular direction.

What follows is an attempt to analyse these efforts to define this other modernity, this art that since the XXth century's eighties decade tries to include the Others, grouping the different proposals in four main axis: 1) raising «primitive» art to the category of Fine Arts; 2) suppressing specific identities by submitting to a supposedly «global» language, or, what is the same: the determination of the artists from other parts of the world to become Western in order to become contemporary; 3) the modernizing identity; and 4) the withdrawal to the individual and the sensory.

PRIMITIVE MODERN ART

The first way of claiming the existence of an art of the Others comparable to Western one was to raise the traditional art of those people to that same category.

Since the end of the XIXth century texts that elevated the artistry of the Others to the status of Western art started to be published. In Paris, the magazine *Le Japon Artistique*, which was edited by Samuel Bing between 1888 and 1890 with the intention of selling the pieces in his shop, also became a vehicle for dif fusing knowledge, and it awoke a genuine admiration for Japanese art by the most important artists of that time. Another significant example, which in this case refers to African Art, was that of Carl Einstein, whose contribution was crucial because of his innovative formal analysis of Black sculpture, which aimed to put it on the same level as Western art². We have already seen how the use of foreign art in the development of Japonism or Primitivism has sometimes been interpreted as another form of domination, or a vindication of the superiority of the

2 EINSTEIN, Carl, *Negerplastik* (1915), translated for. *La escultura negra y otros escritos* (Black Sculpture and other writings) (edited by Liliane Meffre). Barcelona, 2002, Gustavo Gili.

West over other cultures; some authors even speak of the impossibility of modernity were it not for plundered foreign cultures. These arguments, debatable, and doubtless, susceptible to more detailed discussion, forget the many enthusiastic attempts by European artists to approach the art of the Others, as well as the enormous work of study that was made in other fields of knowledge. However, these sincere desires to vindicate the importance of foreign cultures were definitely those of a minority, and were not shared by the greater part of the artistic population.

The way of looking at the Others by the Western World only started to change its perspective during the decolonization process. This, did not cause big maladjustments in the metropolis, but forced the colonised territories to adapt themselves to a new administrative organisation, a new economy, to define their frontiers and even to define their own cultural identity, attempting in some cases to demonstrate their superiority towards the West. Anticipating what would later be the postcolonial theory, Aimé Césaire, father of the anti-racist movement *Négritude*, in the fifties claimed respect for dignity, the depth and beauty of black cultures, and furiously judged Western liberalism and rationalism, with a devastating criticism of secular humanism, basing his affirmation in the belief that humanism had been historically constituted by brutal mechanisms of exclusion and hierarchy³. Césaire is the first of a long list of thinkers from the colonies who turned around the argument that colonization had been a fight against ignorance, affirming that really it had been the cause of humiliation and acculturation of the subjugated people that, according to him, had harmonious and rich native cultures before the arrival of the colonisers.

In the seventies Edward Said published his work *Orientalism*⁴, a book that has already become a classic in which he stressed the idealised image and the false Western prejudices about Arab people and their culture. As a consequence of this book, that rapidly became an compulsory reference, and also as a result of the many reactions that came to criticise, tinge or broaden his proposals, what has been called postcolonial theory has developed, concerning itself with the debate about the construction of identity in societies which have suffered colonialism. From a certain group of Western intellectuals, and also for the first time from the old colonies and the territories foreign to Europe and the United States, a new controversy started as a consequence of the decolonisation about art and about the ways of looking at the art of the Others.

3 CÉSAIRE, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo (Discourse on Colonialism)* (1950), Madrid, 2006, Akal.

4 SAID, Edward, *Orientalismo (Orientalism)* (1978), Madrid, 2002, Debate.

The Second World War accelerated the processes of decolonization, affecting territories which were left «emptied» of their own cultures, without a structure, and which found themselves with serious problems of development, being categorized by the concept of the «Third World» since their very birth as independent nations. One of the first things that took place there was the formulation of a harsh criticism of the Western culture for what it had of an imposition, but also for its appropriation of foreign cultures without having used references. This idea of an unpaid debt of contemporary Western art towards artistic manifestation of other cultures traditionally excluded from Western standards has made some thinkers speak in terms even of an assault on them, with the consequent pillage, to conform our avant-garde. This affirmation became evident in the polemic exhibition and catalogue carried out by William Rubin for the MOMA: *Primitivism and XXth Century Art*, a very criticised oeuvre because of its excessive formalism, full of arguments that should be discussed, but an oeuvre which gave birth to a fundamental debate in the field of the arts of the XXth Century.

More than 25 years after Rubin's exhibition nobody questions any more the fact that the configuring of contemporary images owes a lot to the discovery of what we have called the Other art or art of the Others; something which Césaire had already suggested years before when he talked of modernity as a phenomenon based on colonialism and racism. This vision impregnated the artistic production of many people liberated from the oppression of colonisation who, instead of «modernizing» following the Western example, chose to look back to their ancient expressions to vindicate for them the Fine Art status and the category of «modern». In this sense we can mention, for example, the case of India, where a group of artists, who in the context of the independence movement, and grouped under the name of the Bengala School, gave themselves the mission of recovering the autochthonous artistic tradition, long forgotten. Around the emblematic figure of Rabindranath Tagore, who had obtained the Nobel Prize in 1913, and imbued with the spirit of the *Swadesi* movement, that promoted a boycott of foreign products, these artists interested themselves in popular and tribal art, causing artisans and artists to live together, in the foundation of what would later be some of the most interesting museum projects of our time, among which the *Bharat Bhavan* is specially significant, with the important labour of the poet and artist J. Swaminathan, and also the *National Crafts Museum* of Delhi, which was directed since its foundation by Jyotindra Jain, one of the biggest specialists in popular art of India. With the rediscovery of handcraft, Indian intellectuals reinvented, with a totally new meaning, the anti-industrial utopia which Europe had lived after the 1851 exhibition of the Crys-

tal Palace, and that Sir George Birdwood had already announced in 1880 when he said: «In India everything is made by hand and everything, from the most humble toy or the cheapest vessel is therefore, more or less, an art work»⁵. Years later, at the same time as the celebration of the fiftieth anniversary of the discovery of America, Jan Hoet, curator of the IX Kassel Documenta, would say when talking about Africa: «everything there is art».

Jyotindra Jain was the person responsible for choosing the pieces which would represent India in the mythic exhibition of the Centre Georges Pompidou of Paris in 1989, entitled *Magiciens de la Terre*, in which the curator, Jean Hubert Martin, tried to make the first authentically universal art exhibition, and made the first attempt of a big exhibition where the concepts of cultural decentralization and the definition of what we now call global art arose⁶. This had many difficulties and raised no little criticism, but without doubt, it was the beginning of a fruitful debate in the field of Art History.

Magiciens de la Terre showed the work of 59 recognised Western artists together with that of 50 artists of areas alien to the ordinary art circuits, and creators of marginal contexts, like a group of Buddhist monks from Nepal, some Australian aboriginals, artisans from Mexico, African countries and India. This exhibition which made apparent the debate between the limits of Art History and Ethnography, also tried to erase the frontier between art and hand craft, ending with one of the characteristic «weaknesses» of the latter: anonymity. The artisans invited, who in many cases left their villages for the first time, and whose work had a communal or ritual purpose, not a commercial one, were recognised as artists, and their names printed in the room signs and the catalogue beside those of already famous figures like Christian Boltanski, Louise Bourgeois, On Kawara, Nancy Spero or Nan June Paik. The idea was to escape from the vision of the big colonial exhibitions of the Universal Exhibitions and to establish a dialogue between art of the different cultures to, in the words of the curator: «leave the ghetto of contemporary Western art in which we have been stubbornly stuck for decades» But the final result got ferocious criticism from many authors who saw in it an image, once more, ethnocentric and hegemonic that still considered the Others as primitives. Even Martin had to admit that it was an exhibition that had been made from a Western perspective, that of his own culture, and that he had not asked the different participating countries for an opinion, but had selected the pieces following only the criterion

5 BIRDWOOD, George C. M., *The Arts of India. Vol II: The Handicrafts of India*. New Delhi, 1997, Cosmo Publications, p. 131.

6 MARTIN, Jean-Hubert (ed.), *Magiciens de la terre*. Paris, 1989, Editions du Centre Pompidou.

of his artistic intuition⁷. In this way the curator did something that thinkers related to the fields of anthropology and sociology did not like: aestheticise the objects taking them out of their original context and reducing them to a formal analysis or a retinal sensation, without caring for their magical, ritual or social function.

In spite of the harsh criticism that Martin got for his exhibition, one should ask oneself if interpreting all the expressive manifestations through a formal analysis is not really the only way to give them the same status and to be able to talk about the art of the Others in the same level as ours. This affirmation, which I share to a great extent, was not at all convincing for many spectators, critics, and art theorists, and the responses were not long in coming.

TO BECOME WESTERN IS TO BE CONTEMPORARY

One of the most immediate reasons to criticise *Magiciens de la Terre* was the fact that most of the participant artists from non Western countries were artisans, dedicated to a popular production, whereas none of the Western invited artists belonged to that field of creativity, so that the spectator could ask him or herself why were there no examples of European hand craft. Many interpreted this as a sign that the curator considered that the only thing made in non Western countries was popular art, when really in those countries there are many experimental artists who have adopted the technical and expressive means of Western art; artists who, in a certain way, have become Western in their way of working. For the critics, this was the authentic contemporary art of other areas of the world, a creativity that must be understood in the context of globalisation by those who affirm that it is no longer relevant to talk about European, Arab or Asiatic art, and those who declare that art has finally managed to break free from necessarily identifying with physical or cultural borders. In this direction, and as a response to *Magiciens de la Terre* various exhibitions took place, between which *The Other Story. Afro-Asian Artists in post-war Britain* stands out, also taking place in 1989, and curated by the Anglo-Pakistani artist and theorist Rashedd Araeen in the London Hayward Gallery. The exhibition based itself in the words of Wole Soyinka (the first African to win the Nobel Prize): «I am the two, African and European. But also, I am more than a European, because he has

7 MARTIN, Jean-Hubert & BUCHLOH, Benjamin, H. D., «Entretien», in *Magiciens de la terre*, n°28 of *Les Cahiers du Musée National d' Art Moderne*. Paris, été, 1989, Centre Georges Pompidou, pp. 5-14.

never been African», and in this way vindicated for a group of non-Western artists the condition of not only contemporary creators, but doubly contemporary. Also Susan Vogel curated an counter exhibition in the United States that answered that of Paris, and was later the coordinator of the African countries in the 1993 Venice Biennale, where she selected the artists for their transcultural features, and not for their ethnographic character. But perhaps the most interesting of these exhibitions was *Cocido y crudo (Cooked and Raw)*, which took place in the Reina Sofía Museum in 1994, curated by Dan Cameron, who had criticised *Magiciens de la Terre* for still using the dialectics of what is own and what is of the Others, and raises an alternative to this dichotomy by using the famous terms of Claude Lévi-Strauss of *the raw and the cooked*, with which the anthropologist associated the concept of raw to the primitive and of the cooked to the civilised. In the Madrid exhibition, he put together artists from twenty different countries, with the intention of making evident the possibility of finding a common language for which there would be no political, geographic or language borders. This exhibition of the MNCARS, that was without doubt magnificent, as *Magiciens de la Terre* had also been, can be criticised for being an attempt to make art homogenous, and while trying to bring the presence of the Others, finally had brought the presence of one self, and because of that it was also labelled by many as an exhibition that tried once more to illustrate the colonising discourse.

The problem of understanding the current art of the Others from an exclusively Western and contemporary perspective, ignoring its genuine artistic tradition, is that we concur in the falseness of believing that their works do not have a specific cultural charge alien to Westerners; it is denying this mysterious and dark aspect that for decades had made the art of the Others something exotic and extravagant. It is true that there have been many attempts to erase the exoticism of foreign art, but I do not think it is convenient to place oneself at the other extreme and deny the strangeness that the Other has always produced in the Western taste, acting as a catalyst of many of their fantasies and dreams, because this strangeness is also the necessary condition of all art. I think it would be a serious mistake to forget the astonishment that this art caused in a not so distant past, and think about the art of Others in strictly Western terms without taking into account their own cultural heritage. Affirming that the language of art is singular and global, under the appearance of a new humanist universalism, holds many dangers. In the first place, the danger of standardization and the cancellation of particularities; something which is not new in Art History and which with the excuse of dressing as «multiculturalism» can also hold the menace of a new form of cultural imperialism, similar to that which

took place during the creation of the big colonial empires, with the consequent rootlessness and the attempts of the metropolis to impose a language, a culture, and certain customs which are alien to the colonised territories. We have to indicate, however, that the motor of this present day homogeneous movement is not so much the belief in the necessity of extending Western values, as that of adapting to the implacable guidelines of the art market, and to the obvious desire of some of their creators to please international business, which has given rise to a quick and perhaps ephemeral success of some artists of African, Asian and Arab origin. In this sense, the *boom* of Chinese and Indian art has been very significant in the last few years. These two big new world powers, whose contemporary art was supposedly «non existent» until the end of the nineties today has occupied some of the high altars of the artistic market.

In the second place, another danger of this «westernizing» attitude is, that, once more, it could be seen as an attempt by Europe and the United States to make ours what is not, aiming to appropriate the expressive resources of other cultures which are not considered as part of the dominant discourse of Art History, with the goal of using them to talk about the achievements of Western Art, as William Rubin already affirmed had been done with the avant-gardes. Although it is true that almost nobody questions any more the importance that the art of the Others has had, now it is worth asking oneself if contemporary art is not still appropriating its resources in a subtle manner when it tries to erase the traces of an art different to the Western one.

THE IDENTIFYING MODERNITY

A third manner of contemporary art of the Others is the one that assumes the forms of traditional art adapting them to the present moment and to the reality of each of the situations in which it is made. An artistic production, which tries to bring into the present moment ancestral traditions and the distinctive and indentifying features of each of the multiple cultures to do what Rashida Triki calls, alluding to a part of contemporary Arab art, an «identifying modernity»⁸. With this term we refer to that art which today assumes the conventional forms and features of its tradition, which in the Arab case are the purity of forms,

8 TRIKI, Rashida, «Modernité et contemporanéité des arts plastiques arabes», in *Actas del 1er Foro sobre Inmigración y Cultura Árabe (Transcripts of the 1st Forum on Immigration and Arab Culture)*. Madrid, 2009, Universidad Rey Juan Carlos .

geometry, the importance of the decorative, the presence of calligraphy or the autonomy of colour, for example; or which in the Chinese case would be the use of ink on paper, the importance of gesture in painting or the strong connection with poetry, among others. To be contemporary for one of these artists is, therefore, to inscribe themselves aesthetically in the unprecedented forms of their present day, which is not necessarily that of Western countries, and to establish a dialogue between their origins and Western contemporary art which recognises, as Todorov would say, that both voices present in the exchange are different and not that one of them constitutes the norm, while the other one is «deviation, or backwardness, or bad intention»⁹.

During the eighties of the XXth Century the postmodern debate about the necessity of universalizing principles that did not come from colonial Western thought succeeded. In the United States and in Europe there was continuous talk about internationalism and many artists reflected on identity and difference, proposing new cartographies of the planet. It is very significant in this sense, that the well-known magazine *Artforum* added the word *International* to its title. Many of those who criticised *Lo Crudo y lo cocido* for repeating a colonising discourse have turned to this third option that tries to structure the culture of non occidental difference, which today has its most important exponents in the peripheral biennial exhibitions: Sydney, La Habana, Istanbul, Johannesburg, Kwangju, Dakar, Taipei or Santa Fe, where an alternative to the classical big art fairs of Kassel and Venice is offered. Two of the most emblematic thinkers of this work direction are Homi K. Bhabha, who suggests the need to dilute frontiers in intersubjective and collective experiences, and Nestor García Canclini, who talks of hybrid genders and the intersection between high and low culture, the visual and the literary.

Between the attempts to build an identifying modernity one can talk of the Latin American experience as pioneer ever since Osvaldo de Andrade in 1928 in his *Manifiesto antropófago (Cannibalistic Manifesto)* raised the question of the need to eat every external influence and transform them into something new. In fact, the case of Latin America is actually that of a world in between Orient and Occident that without fully belonging to either of them, straddles the border between them. However the examples of rebellion against the culture imposed from the metropolis increased in many other colonized or marginal territories; a very significant case which I have already referred to is that of India, where

9 TODOROV, Tzvetan, *El miedo a los bárbaros*, Madrid, 2008, Galaxia Gutemberg, p. 281.

not only popular art, but also archaeological discoveries and the study of their own culture became catalyst factors for the independence cultural movement that aimed to give the population an awareness of a common past and of the reality of a culture with its own entity, capable of finding the way towards the contemporary on its own. The case of China is also very significant, as the fall of the imperial system and the desire to make a new art for a new nation made many artists ignore Western art and foreign tendencies, centring their work once more in the purest Chinese tradition, as a symptom not only of respect for an evanescent path, but also as a way of vindicating an identity that had been mistreated and beaten up by those who carried the standard of modernity.

Many voices of non occidental countries, like that of the Indian writer Yashodara Dalmia, have strongly criticised Western discourses about globalization and the consequent process of art becoming homogeneous, labelling it as a colonising discourse: the multiculturalism that is announced is as white and Western as the previous discourse, says this authoress, and it is necessary to understand that the contemporary art of any of these regions of the world is not the result of denying their identity, but exactly the opposite¹⁰. Talking about present day Indian art, another important authoress, Geeta Kapoor, even adds that this should not be understood as a form of global and uniform art but, on the contrary, as a battle field for cultural difference¹¹.

This tendency of non-Western art towards adopting a contemporaneity which goes back to their own identity also hides the danger of returning to exoticism and to the valuing of non Western art for its extravagant, exotic and unusual qualities, something which is also one of the market's pressing demands, as it has been in other historical epochs ever since Antiquity.

This traditional exoticism sums up in the present time what some authors have called «neo-orientalism»: this eagerness to turn the traditional liking for the extravagant into an excessively simplifying vision of political topics, like terrorism or gender violence. A very obvious example is the identification of contemporary Arab art with a criticism of radical Islam as if artists coming from regions of the world influenced by Arab culture could treat no topics other than terrorism or the womens' veil. In the same manner, the Chinese artists who have most spectacularly succeeded in the West are those who have made in their work a criticism of the communist system, and the lack of expressive free-

10 DALMIA, Yashodara, «The paradigms for post-modern art in India», in Various Authors, *Contemporary Indian Art. Other Realities* Mumbai, 2002, Marg, pp. 75-85.

11 KAPOOR, Geeta, «Dismantling the Norm», in Various Authors, *Traditions/Tensions*. New York, 1996, Asia Society.

dom, and some of the Indian artists best known here are those whose topic is the caste system or the situation of women in that country. This tendency of art holds the danger of identifying the cultures of others with the political dramas that affect our society, which from my point of view, is another way of establishing once more the superiority of the West towards the rest, and also a form of xenophobia and disdain for the art of the Others. Also, we note to the frequent phenomenon that many of the artists who have attempted to become the voice of those who do not have one, and that have done some political art with the intention of criticising the postcolonial situation, corrupted governments, violence or sexism, have ended by becoming the voice of those who exert power in the most authoritarian way. A very significant case is that of China, where many of the most representative artists of recent times, that had begun making of their art a means of fighting against the communist regime, have ended by becoming the best showcase of it to the Western world. Something similar has happened in other areas of the world, where the art or this identifying modernity has served as logo to some of the most abject nationalistic movements.

WITHDRAWING TOWARDS THE INDIVIDUAL AND AN ART OF THE SENSORY

From my point of view, among the most interesting discussions in today's art is that of those artists who, following the third option, consider that real globalization is in the mixing and not in the suppression of differences. Artists who however are capable of avoiding the commonplace about the local, especially when what is being done is a reproduction of very extended stereotypes about the Others (cruelty and violence, lack of democracy or sexual discrimination), and of facing the pressures of the market that try to make them homogeneous, which are the most difficult obstacle. The challenge of these artists is to continue to belong to where they come from without responding necessarily to the stereotyped images expected from them and without having to make any kind of political or patriotic discourse, which as I have discussed, sometimes end up becoming the same thing. Paul Klee said that modernity is a separation from one's own individuality, and this fourth path for creation is exactly the opposite, a withdrawal to identity as an individual experience. An identity which is not a form of geographical, ethnic or linguistic affiliation, as these are no longer valid in a world where origins do not necessarily enroot in a particular physical territory, and where borders become diluted in spite of the unstoppable building of physical and ideological walls that attempt to avoid it. Many artists

forming part of this new context will turn to what in the words of the poet Rainer Maria Rilke is the only real homeland: childhood. A place where identity settles firmly, with a cartography that can be continually evoked, reinvented and imagined, independently of socio-political realities.

Some of the most interesting of today's artists in non Western countries do work that recovers the idea of artistic creation as something that responds to a very primary instinct, having its origin before language and reasoning, in the world of the feelings, odours, and textures of childhood. These artists see their work as a recreation of this world that the child dreams in the loneliness of his room when he experiences his surroundings. Ángel González talks about this in the beautiful text he devotes to the painter Carlos Alcolea, which stresses the importance of shadows, stains in the wall, and cracks of light that the child sees or imagines, many times during illness, when he has to spend hours in bed: «we have all been ill children, and probably because we have been submerged in between the infinite pleats of blankets, covers and bedspreads we can afterwards, being adults, explore shuddering the tangled system of folds of which painting consists»¹². Artists whose work can also be understood as a similar travel to that proposed by Marcel Proust in *In Search of lost time*, after recovering, thanks to the smell of a muffin soaked in tea, the memories of his childhood.

In this fourth alternative of contemporary art of the Others we would therefore place those artists who find, like Lewis Carroll's Alice, doors and holes to escape from the boredom of this childhood room, but also from the anguish and the pain of the adult world, the world of discourses and ideas where everything symbolizes or means something, the world where one has to define oneself, align oneself, commit oneself. It is surprising the number of artists who in their work evoke those holes in which they hid or by which they escaped in their childhood, in a real or imaginary way. Oteiza explained in the following manner how his sculptures, his «unoccupied spaces» had their origin in childhood experience: «in the beach of Orio I looked for the big craters left by the carriages that took the sand away. It was my happiness to hide in the bottom of them, I felt isolated, protected and looked at the sky (...) my rest, my safety was to look through the hole and find a small world for myself»¹³. Art turns into that Won-

12 GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, «Hacer equilibrios para caerse», in *Carlos Alcolea*, Madrid, 1998, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 21.

13 PELA Y OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, 1979, La gran enciclopedia vasca, p. 265.

derland found by Alice when she went through the walls of her room, or discovered by children in their infancy rooms.

Between the artists who subscribe to this alternative, or that have taken part in it in some time in their lives, logically there are many voluntary or forced exiles, and many who have ceased living in their place of origin or participating in their community without fully becoming members of another one. Between some of these artists, coming from all corners of the world, we will see that one of the main characteristics is precisely the use of specific features of the most primitive aspects of their cultures in order to make pieces whose language is totally contemporary, but avoiding the political position that has characterised many others. A very significant case is that of the Anglo-Indian artist Anish Kapoor, who, finding inspiration in the purest Indian tradition, has become one of the most internationally recognised artists, and a milestone in contemporary Western art.

In some of his works, Kapoor makes us lean out into the void, peeping at the huge abyss that lies beyond the rigid surface of the Earth. Some of his works are thresholds that, like through Alice's mirror or the door in the wall of H.G. Wells, allow us to look out and go to the other side; this effect was very obvious in the architectonic works *Building for void* and *Descent into Limbo*, two structures of 1992, a date in which, as we have seen, commemorated the fiftieth anniversary of the Discovery of America, and in which many artists did their best to comment on the troubles of colonialism with their work. On the contrary, Kapoor creates works that allow us to travel to another place, a kind of time machine or black hole that absorbs our matter to carry it to a strange and immaterial place, as also happens in many installations in which the artist offers the visitors holes in the floor, craters that seem to swirl around their own axis in the process of gobbling up the surrounding space and approaching spectators.

After his education in Great Britain, Kapoor came back to India for the first time in 1979, returning to his homeland that he had left when he was seventeen years old. This trip was somewhat of an initiation and in it he had a fruitful reencounter with the materials of his childhood, especially with the brilliant pigments of primary colours that are piled up in the Indian markets and which would constitute the basis of his works in following years. But maybe too, among many other materials, he discovered the grease which he has used in some of his recent works, like *My Red Homeland*, an enormously significant title for the topic which occupies us, where the compact but viscous material can recall the *ghee*, clarified butter, that is at the basis of Indian gastronomy and that also makes us think about the mythical origins of the world, that original magma that had to give as a result the *Churning of the Milk Ocean*.

Another artist who changed her output in a certain sense after going back to the land of origin was Mona Hatoum, a Palestinian born in 1952 in Lebanon, where her parents were refugees. She also lives in London since she went there to study and where she had to stay because of the war. In 1996, after a trip she made to Jerusalem, a city that she did not know and that her parents had abandoned in 1948, Mona Hatoum started introducing into her work resources that came from her mother culture and her Palestinian origins; *Present Tense* is a big rectangular surface made of handmade olive oil soap pieces, where the artist traced, encrusting beads of glass, the lines which separate the frontiers of Israel and the Palestinian territories determined by the Oslo Agreement. This was obviously a work with a clearly political meaning, but one in which the harshness of the topic was changed by the evocation of childhood, and where the smell of the pieces of soap and their irregular and unrefined texture appealed to the intimacy of the domestic world and infancy; the ambiguity of its sense is already present in the wordplay with which the artist entitles this work which is at the same time a «tense present» and a «present tense». Both Anish Kapoor and Mona Hatoum had worked for years in this direction that we have called «to become Western is to be contemporary», but after their trips of reencounter with their childhoods they faced the contradictions of the clash between ancient tradition and the post modern future, the intimacy of the world of childhood with the arrogance of the imposition of the new, the colonized and the colonizing, the sacred and the secular and, basically, the East and the West and the South and the North. An important part of their work can be understood as the desire to solve the contradiction, to cross the abyss between these two worlds.

The Indian artist Sheela Gowda also appeals to this world before language with her works in which she uses traditional Indian materials: in her installations made with cow pat, like *Gallant Hearts*, of 1996, she experiments with the paradoxical material which is excrement, that is, filthiness, but which in India is also at the same time, a warm material, which constitutes the basic source of energy and which is considered sacred; it is a substance which evokes the feminine world and the domestic environment, as it is women who collect the cow pat every day and model it into rounded flat shapes which they dry in the sun to later use as fuel. These cow pat forms have in their surface the traces of women's hands, what makes them also evocations of the art of origins, of those first vestiges of human creation which were the marks of stamped hands in the walls of palaeolithic caves, the first traces of the world on the material world to make it art. This artist is interested in the aspects of warmth and comfort of childhood, but also in the idea of art as a door leading to another imagined place, something which becomes evident in her work *A Blanket and the Sky*, of 2004: a

box of almost three meters high made from the tin of old barrels, which gives the piece an industrial aspect which contrasts with what one sees peeping in the interior through the window in one of its walls and looking upwards in a gesture that only a child would make, but not the conventional exhibition spectator. When looking inside the sculpture and turning one's head upwards, one can look at a pitch black sky full of stars, as if the interior of this object that has the aspect of being the result of a scrap yard or a piece of industrial rubbish could contain the universe and the vault of heaven.

Other artists coming from the new artistic fields have aroused with their work the formulation of new utopias, the creation of new universes, where the distance between the two worlds is definitely solved; the Chinese artist Gu Wenta, for example, started in 1999 his project *United Nations: Babel of the Millennium*, a series of spaces totally constructed with plaited hair of people from every continent. Here the hair serves to create an «anti-wall», light and translucent which does not prevent egress and which evokes this world without borders, built by everyone, which also is, at the same time, an appeal to the world of childhood and family tradition, as hair in China is a very valuable commodity, and looking after it is not only one of the daily domestic tasks, but it is also a symbol of the ancestors, something taken care of and preserved from generation to generation. The curtains created by Gu Wenta are also decorated with the hypothetical pictograms and signs of an «anti language» composed by the writings of different languages, but without meaning, with which the artist pretends to subvert the idea of the language as a transmitter of civilisation and turning it into a mere expressive structure. Like him, other Chinese artists have worked with Chinese language and calligraphy to liberate them from their conceptual weight and turn them into purely visual resources; this is understandable if we take two circumstances into account: on one hand the difficulties of communication that Chinese people have to face when they go to live in the West, and on the other hand, the importance of writing in China as a transmitter of culture. It is actually a knowledge that implies mastering all the arts: using the brush, the ability to dilute ink and give it the needed consistency, the correct use of paper whose texture and odour, together with that of the ink, impregnate the childhood of all Chinese children that have been brought up learning to see in this net of traces the images that conform their existence and allows them to think about it, in a place where writing represents a culture in itself, as it embodies all the weight of tradition. In a certain manner, artists like Gu Wenta, Wu Shanzhuan or Xu Bing, that in 1986 started to work in his monumental work *The Book from the Sky*, with their invented languages suggest an answer to the problem of the lack of communication, and also an alternative to

conceptual art, proposing the unreality of the world and the impossibility of getting to know it through language, a return to this preverbal phase that is also a return to that childhood where universe becomes understandable not through culture or knowledge, but through vital experience, senseless scribbles and playful spontaneity.

The Brazilian artist Ernesto Neto can also be included in this group. With his sculptures made of translucent Lycra and full of spices and herbs from the Amazon, he creates structures which are also spaces, that with their organic appearance hang like larvae or uteruses from some sort of vibrant umbilical cords and that at the same time evoke jungles where the artist attempts to give the spectator a physical experience where sight as well as smell and touch participate; an experience that goes back to that sensory world of the places lived in childhood and that, in words of the very artist, tries to achieve a sense of well being for the spectator. A piece that is covered, walked upon, that already shows us that world on the other side of Alice's mirror, or the hole to which Kapoor encouraged us to lean upon; a different reality where art goes back to being an invented world, and not a testimony of what we have had to live for, as Oscar Wilde puts it: «Art is a veil more than a mirror. It had flowers that no forest knows, birds possessed by no trees. It makes and dismantles many worlds (...)»¹⁴ and its true aim is to tell beautiful false things that have nothing to do with the sordid reality that surrounds them and that do not take place here but there, in the world of imagination.

14 WILDE, Oscar, *La decadencia de la mentira (The Decay of Lying)* Madrid, 2004, Siruela, p. 49.

**TRANSCULTURALITY AND IDENTITY BETWEEN CHINA AND EUROPE:
ARTISTIC AND CULTURAL PROCESS
IN THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES**

MAITE GONZÁLEZ LINAJE

INTRODUCTION

The social processes of assimilation of cultural elements alien to their original context are something customary in the human being from the very moment he transcends the borders of its population, penetrating the social radius of another region or group. This phenomenon should be supported by communication routes that guarantee the free flow of people between different areas, making in this way the passage of goods and ideas possible. Generally, and except in imposing war processes, the acquisition of cultural frameworks related or not to our natural environment is linked to their usefulness, so that the absorption of a new aesthetic concept, of a custom, will be determined by the interest it generates. When the validity of this new good settles on the cultural basis of the group it becomes an added heritage. However, it can also be transformed in the process, giving way to a hybrid entity that on its way has gained specific peculiarities from the receptor culture. In any case, this transmigration of cultural heritage works as transforming agent for group identities.

In the past, in the great world cultures the evolutionary power of these cultural journeys was often restrained, being channeled into spaces defined by their new consumers and without having any real or complete assimilation of the key to cultural and philosophical aesthetics which throbbed behind this adopted cultural heritage, coming from the Other. This is a reason why at times the identitary impact was limited to the most superficial aspects, or coexisted with the acceptance of certain relevant aspects and the partial acceptance of others. This is the case of the Far East art and culture which arrived to Europe

–and from there to the overseas colonies spread across the planet– during the seventeenth and eighteenth centuries, thanks to strengthened routes by land and sea. We are facing an encounter, which has been widely studied¹, but has left significant gaps, like the ostracism of Taoism and what this meant to the interpretation of Chinese culture, a subject which I will address in this text.

The goods arriving from China, Japan, the Philippines and other countries included in the same geographic radius were taken in the West as an evidence of the ability and the inventiveness of those people, but this did not presume a full and complete understanding of the motivations of its artists and artisans even when numerous texts about Asia were edited. For this to happen, we must go deeper into the roots of its people, in their philosophical and religious systems, and integrate into their society, to finally have a fairly objective view of what generated such a rich and multidisciplinary artistic production, unraveling what for Western receptors is a new cultural framework.

What factors prevented the culture of China from truly penetrating despite the efforts of brilliant European minds to make the Asian giant known? If there was land and sea communication, indirect rich commerce with China and direct commerce with the Philippines of all kinds of objects, European presence in the Pekinese court, impressions of numerous texts about China in Western languages, and intellectual interest of great illustrated figures in this great country, what caused this incomplete digestion of the art and culture of the Other?²

An important part of the responsibility falls on the shoulders of the Jesuits installed in the Chinese imperial court, eager to praise the virtues of the Chinese regime and maintain their supposed influence in Asia and their evangelization

- 1 More information on the relations between China and Europe in: *Chine et Europe. Évolution et particularités des rapports est-ouest du XVIe au XXe siècle*, Colloque international de sinologie 4th, 1983, Chantilly, France. Taipei, 1991, Institut Ricci & The Institute for Chinese-Western Cultural History; MUNGELLO, David E., *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*. Boston, 1999, Rowman & Littlefield Publishing Inc.; LEE, Thomas H. C. (ed.), *China and Europe. Images and influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*. Hong Kong, 1991, The Chinese University of Hong Kong; REICHWEIN, Adolf, *China and Europe. Intellectual and artistic Contacts in the Eighteenth Century* (1st ed.: London, 1925, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD and New York, 1925, Alfred A. Knopf). Londres, 1968, Routledge and Kegan Paul, and Taiwan, 1967, Ch'eng-Wen Publishing Company.
- 2 One can go to some titles about the art of the East and West to complete the picture: SULLIVAN, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*. Los Angeles, California, 1989, University of California Press; *The Westward Influence of the Chinese Arts. From the 14th to the 18th Century*, A Colloquy held 26th to 29th of June 1972, *Colloquies on Art & Archaeology in Asia* N° 3, University of London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental and African Studies, ed. William Watson, 2nd ed. 1976 (1st ed. 1973). There are older texts, which are equally good.

work. They, above any other Westerner, were the protagonists of this exciting period of cultural enrichment. The Jesuits were the major producers of publications and comments on China, the Emperor's pampered elite, their useful subjects, exquisitely prepared to assimilate with the Chinese people through their well known accommodation policy³ and to publicize China before an European continent thirsty for novelties⁴. If the same effort the Jesuits made with the famous Confucian rites controversy⁵, had also been made with Buddhism or Taoism, or the Three Perfections (calligraphy, poetry and landscape painting)⁶ and the predominantly Taoist aesthetic that sustains them, their understanding would have been much closer to the reality of the Chinese soul. These «perfections» would have been seen in another way, perhaps confused, perhaps pondered. These great samples of Chinese sensitivity that are exalted in this country above any art form, would have had another place in the European conscience and they should have prevailed over the delicious porcelains, to the shine of the silks, and to the general tinsel of the pieces made expressly for «barbaric» consumption. By contrast, they were object of few observations and quite often of blatant negative disdain⁷.

- 3 The idea of adapting to the local customs to obtain better evangelical results was suggested by Alessandro Valignano (Fan Lian 1539-1606) towards 1578, who advises to start learning Chinese: strictly entrusting the necessary to communicate with the natives of Asia. Matteo Ricci (Li Madou 1552-1610), is the first Jesuit to epitomize the new Jesuit ideal and the success of its position, accompanied by Michele Ruggieri (1543-1607).
- 4 To learn more about the vision that Europe has of China in the sixteenth and eighteenth centuries: CHING, Julia & Oxtoby, Willard (eds.), *Discovering China. European Interpretations in the Enlightenment*. New York, 1992, University of Rochester Press; CLARKE, John James, *Oriental Enlightenment: the encounter between Asia and Western thought*. London, 1997, Routledge; ÉTIEMBLE, *L'Europe Chinoise*, 2 vols. Paris, 1988, Gallimard; SPENCE, Jonathan D., *El gran continente del Kan. China bajo la mirada de occidente*. Madrid, 1999 (1st ed.), Aguilar.
- 5 To read more about the Rites Controversy, which began around 1687 and lasted nearly a century, CUMMINS, J. S., *A Question of Rites, Friar Domingo Navarrete and the Jesuits in China*. Aldershot, 1993, Scolar Press; DUNNE, George H., *Generation of Giants. The story of the Jesuits in China in the last decades of the Ming Dynasty*. Notre Dame, Indiana, 1962, University of Notre Dame, pp. 282 onwards.
- 6 On this subject read: SULLIVAN, Michael, *The Three Perfections. Chinese Painting, Poetry and Calligraphy* (1st ed. 1974). New York, 1999, George Braziller.
- 7 Among the nurtured comments that exist I relate one of the first, that appears in the book *Viaje de la China* (ed. De Beatriz Moncó, Madrid, 1991, Alianza Universidad, Alianza Editorial n° 672, Ciencias sociales), on pp. 329 which says: «The Jesuit Father Adriano de las Cortes, a prisoner in China in 1625 who comments on Chinese painters: 'The Chinese painters in China itself are very important in their art, they paint everything without shadows, but arriving to the city of Manila, they soon learn of European painters and they refine themselves'. I recommend reading all the negative reviews found in this regard in my doctoral thesis: *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo. Paralelismos plásticos y estéticos*. Madrid, 2005, Universidad Complutense, pp. 89-102.

A reading of the texts of ancient Chinese aesthetics, or a spirited and respectful conversation with Chinese literati, artists and scholars, would have put Westerners on the right clue. Or maybe this happened but it did not have much significance to the Europeans involved, nor was there interest in this happening; speculation remains. Indeed, the magnificence of the French Court, the rococo splendor and its excessive decoration so close to the *horror vacui* match better with the elaborated pieces of porcelain full of intricate decorative motifs from the Ming and Qing courts, than the sober symbolic production of Chinese ink, represented in all its mastery in a landscape painting artistically calligraphed, where empty space and mists are as vital as mountains and rivers, in landscape representations devoid of shadows and perspective because of philosophical reasons. This was never known in that brilliant Europe, since Buddhism and Taoism were object of strong criticisms, which have been well reflected by Claire Timmermans in the relationship of the Jesuit texts on these religious and philosophical traditions of China⁸.

Finally, the assimilation of *Chinoiserie*, of this sharp oriental taste, will take place in the «aesthetics of everyday life»: decorative porcelains, silks and textiles for clothing, wallpaper, fans, lacquers, and furniture; in short, luxurious decoration and everyday functionality.

Apparently, a number of literary, poetic and philosophic works of Confucian China responding to the Catholic expectations of the European missionaries were translated or collected in enlightened Europe. Books in Chinese were added, and could be found in libraries of the time in France, Holland, Belgium etc., samples of Western curiosity, even though they were not considered valuable pieces that made explicit the feeling of the Chinese people. Therefore, no texts on aesthetics, landscape art, or even the famous Chinese artistic canon based on the *Liu Fa*⁹ are present. For example, in the library of the El Escorial monastery a treatise of acupuncture and cauterization of 1531 is kept, along with another historical book of 1548 and numerous works on rice paper¹⁰.

8 The work is: TIMMERMANS, Claire, *Entre Chine et Europe: Taoïsme et bouddhisme Chinois dans les publications jésuites de l'époque moderne, XVIe-XVIIIe siècles*. Villeneuve d'Ascq, France, 2000, Presses universitaires du septentrion.

9 *Liu fa*, translated as the «Six Principles», are a set of ground rules for the exercise of art, especially landscape painting, of which we have written proof from the Southern Qi Dynasty (479-502), in the work of Xie He, and are imbued with Taoist concepts that refer to the transmission of Qi or vital energy in art, among other ideas. Thereafter were reviewed, versioned but always kept in Chinese art and principles inherent to Oriental art.

10 For further information read the text by FISAC, Taciana, «Los libros chinos en las colecciones reales», en *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Exh. cat. Madrid, 2003, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, editions El Viso, pp. 166-168.

Very important religious and metaphysical texts were disregarded, or some were read, like *Yi Jing* or *The Book of Changes*, in cabalistic code or interpreting them, perhaps misinterpreting, by the theories of the Jesuits Figurists¹¹, that I will deal with later. However, the efforts of this group of Jesuits permeated some great intellectual authorities of the time, represented in the centripetal figure of Leibniz: together they looked for new ways of ecumenical fusion with China, expanding the interpretations of its society and culture and linking it with the Christian brotherhood, basing themselves on the contemporary circulating knowledge about China. This knowledge not only included a link between the Chinese people with Noah through the presence of his son Shem in the Far East –who takes the Law of God or *Logos* to China–, but also the possible relation between the Chinese language and the original language, considering the first as *lingua universalis* and *characteristica universalis* of Leibniz (all based on the work of Leibniz and other authors), and the heavy exchange of letters of the great German intellectual with Jesuits, scholars, and experts in various fields, as well as his own reading of the existing literature, of which testifies to the many titles he had about China, and his own writings on this country.

Moreover, imperial China is not more receptive than the enlightened Europe: quite the opposite. Their strong chauvinism, the belief in their historical and cultural superiority, allows them to reject Western diplomatic attempts to go beyond submission and flattery. The Chinese emperor takes what he needs from the West: science, astronomy, mathematics, geography, perspective, fields in which European knowledge is noteworthy and which promote an impulse, an advance for the Chinese society, or even for imperial intentions. There is no devote admiration, or fierce defense of European culture, nor great quantities of texts on European countries are produced. Western artistic productions do not reach grand scale. Silver, some consumer goods and science arrive, but nothing compares to the huge invasion of porcelain, silk, and oriental goods in European territory, nor to the expectations generated by the Chinese empire, that are made explicit in abundant literary productions.

From the outset, the intellectual climate of Europe is open, critical, rich in events and in prominent figures, and the possibilities of exposing the public to new theories and generate discussions is at the order of the day. The religious and political crisis kept the Flame of Reason, philosophy triumphs and charges against fixed conceptions, atheism has supporters and detractors, and science backs up writings of all kinds. It is therefore an ideal time to receive innovations that are not controlled by one individual nor manipulated at will.

11 Theories very well exposed in: CHING & OXTOBY, *Op. cit.*, 1992a, pp. 39 onwards.

The Chinese intellectual landscape is subjugated to the tastes and decisions of the emperor; their borders are almost entirely closed to the foreign individual, confined to specific points of geography or strictly controlled in the imperial court, where he has a reduced presence. If in Europe a complete understanding of Chinese culture did not fully crystallize, undermining a full historical transcultural experience, much less occurred in China with respect to its Western counterpart.

When Europe clearly saw the Chinese position about Catholicism and felt it as an atheist threat¹², the doors to rejection and realist criticism were opened –having been already promoted by the Dutch and other Europeans, mostly traders and travelers– becoming distant from the «sweetened visions» of the Jesuits in the late eighteenth century. On the opposite side, China revoked the Jesuit presence in court when it «discovered» the true intentions of the religious and the dominant position of the papal *legat* Charles-Thomas Maillard De Tournon (1668-1710), causing a movement of rejection that will finish with the prohibition of Catholicism¹³, which had previously gone through ups and downs within the Oriental court.

Ruining the diplomatic policies of the Jesuits, De Tournon brings orders for the Jesuits to execute a decree imposed in 1707 that sought to abolish the Chinese idolatrous rituals, under penalty of excommunication for the disobedient. What is more, he also tries to force the Emperor himself, obliging him to accept a representative of Rome in his court, forgetting that the emperor considered the Europeans distant vassals, like the Jesuits, dismissing their category of papal subjects¹⁴. The comments made by the emperor Kangxi showed the indignation of the Chinese monarch before European criticism towards the worship of ancestors, equating the Westerners to dogs for their lack of respect for their dead¹⁵. In addition, subsequent political shifts between both continents and the

12 Arthur Lovejoy writes: «All this, however, was bound to produce a reaction among the watchdogs of religious, especially of Catholic, orthodoxy. To admit that the heathen Chinese, guided only by the light of nature, had been able to attain the best ethics and the best government in the world, was to cast doubt upon the indispensability of the Christian teaching and of the guidance of human affairs by the Church». In *Essays in the History of Ideas* (1st ed. 1948). Baltimore and London, 1970 (5th ed.), The Johns Hopkins Press, p. 107.

13 To view in perspective the introduction of Christianity in China, see: GERNET, Jacques, *Primeras reacciones chinas al cristianismo*. México DF, 1989, Fondo de Cultura Económica. The presence of the Jesuits in China ends when the Society of Jesus is abolished by the Pope, in 1773.

14 Which cost him prison in Chinese territory, where he died a few years later.

15 Referred by BOTTON BEJA, Flora, *China. Su historia y cultura hasta 1800*. Mexico, 1984 (1st ed.) El Colegio de México.

survival of their ethnocentric attitudes would frustrate assertive and bilateral understanding in the nineteenth century. One would have to wait until the twentieth century to fully understand Asia. Let us see these triggers and causes in more detail.

THE FASHION OF *CHINOISERIE*

The commercial routes that tracked the known world between the sixteenth and the eighteenth century are global routes. Once a regular connection was established between America and Europe, and between the European's Asian settlements throughout the Asian region and its Western matrices, commercial activity derived from this new world situation offers a wide and generous panorama. Any object created in a country of the Far East can be found in the rooms of European palaces or in the homes of wealthy families of the Mexican viceroyalty, to give an example.

However this commercial tradition is not new or recent: it is constant in peoples, promoting intellectual exchange, as well as the economical benefits deriving from such activities. What was named the Silk Route, in operation for centuries, from the beginning allowed the possibility to enjoy goods from Asia, Arabia, Persia and other surrounding areas in the young Europe. Nevertheless, the seventeenth century will count with the help of the European sites on Asian soil dating from the previous century, facilitating direct commercial work with Asia, as would be in the case of Portugal with its position in Macao, Spain with its port in useful Manila¹⁶, or other European powers like the Dutch –present in Taiwan and Japan– or later the British in India and other spaces in that area.

This trade flow between Asia and Europe is adorned with the sumptuous pieces, which include nurtured samples of porcelain art, silk textile work, exotic flavors and scents, Asian craftsmanship and the oriental exquisiteness in terms of jewelry products and much more. The amount of goods taken from the Far East to Europe and America is too vast to be mentioned here, it is enough to have this fact on hand to give an idea of the early interest in Chinese porcelain: it is known that Philip II (1527-1598) in the sixteenth century, with few decades of direct commercial route between Asia and Spain¹⁷, already possessed a collec-

16 See the interesting catalog: *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*. Exh. cat. Madrid, 1998, Ministerio de Fomento, Secretaria General Técnica.

17 To learn more about Asian pieces present in Spanish collections, consult: *Oriente en palacio...* *Op. cit.*; *Lujo Asiático de Extremo Oriente y chinerías en el Museo Cerralbo*. Exh. cat. Madrid, 2004,

tion of more than three thousand pieces of oriental porcelain. With the seventeenth century the oriental magic is opened up and the *Chinoiserie* is born¹⁸.

With the dominance of Chinese silk in all types of clothing and fabrics, their rugs, carpets, tablecloths and decorating paper, their designs insert in cloths and fabric and in the delicate porcelain, the use of fans, the utilization of oriental spices and many other examples of Asian inventiveness, Europe does nothing but surrender to oriental good taste. Pavilions, kiosks, Chinese lounges, Chinese decoration invades palaces and mansions, ensuring the permanence of the Asian for almost two centuries. This attraction is accompanied by the use of everyday objects from such latitudes: dinner sets, fans, clothing, umbrellas, lacquer ware, silk stockings, marvelous pearls and a long list of varied objects. Thus, the first impact of the Chinese is limited to the realm of the everyday, where it will triumph opening the way to an eclectic style, in which baroque blends with the Oriental. If this relationship is merely aesthetic, we cannot say the same for the image of China as a country, which will transcend the role of commercial giant to offer a new social paradigm to the restless Europeans: a country ruled by philosophers¹⁹ where a dominant but benevolent emperor regulates with a firm and fair hand over his people, who live happily under his thumb, based on the doctrine of Confucius and on social order.

ed. of la Secretaria General Técnica del Ministerio de Cultura; *Orientando la Mirada. Arte Asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Exh. cat. Madrid, 2009; *Fascinados por Oriente*. Exh. cat. Madrid, 2009, Ministerio de Cultura.

- 18 The following books are very thorough in this area: HONOUR, Hugh, *Chinoiserie, the vision of Cathay*. London, 1961, John Murray; JACOBSON, Dawn, *Chinoiserie*. London, 1993, Phaidon; JARRY, Madeleine & IMPEY, Honour, *Chinoiserie: Chinese influence on European decorative art 17th and 18th centuries*. New York, 1981. Vendore Press (Vendome, Southeby).
- 19 Indeed it is suggested to be copied by some lovers of China like Christian Wolf and John Webb, among others. Some authors, like Voltaire, saw a deist aspect in Chinese thought. The theories about China that defend a country governed by philosophy and not by Catholicism eventually generated great problems, including for Wolf himself: «In his speech as the highest official of the university of Halle, entitled *De Sinarum Philosophia Practica* given on the 21st of June 1721, he praised, among other things, the natural religion of the Chinese. In 1723 he was banished by the Prussian King for being an atheist, as he praised China, and idolatrous country.» In HSIA, Adrian (ed.), *The Vision of China in the English Literature of the Seventeenth and the Eighteenth Centuries*. Hong Kong, 1998, The Chinese University Press, p. 19.

CONFUCIANISM AS AN ETHICAL MODEL: JESUITS, FIGURISTS, AND HERMETIC THEORIES

The idea of oriental preponderance in the social field and of the importance of Confucius²⁰ is not unwarranted; it has been perfectly orchestrated by the minds of the Jesuits, present in Chinese territory since the sixteenth century. These intrepid religious people, true promoters of the transcultural process that was then taking place, were not only part of the religious elite, but were also prominent intellectuals trained in depth in science, mathematics and many other skills, as well as knowing the Chinese language. Matteo Ricci²¹, the first Jesuit established in the Pekinese court, lives the importance of adapting to local customs to triumph in Chinese society on his own skin, since aggressive coercion was out of place. Even when some foreign powers weighed up at various times the possibility of entering into China by force²², these plans were rejected in the sixteenth and seventeenth centuries.

Thus, the Jesuits began their Asian stay²³ encouraged by concomitance between the doctrine of Confucius and the Catholic ideals, which are to be artificially united through the theories of a group of very special Jesuits known as «Figurists»²⁴. These individuals, impregnated by hermetic theories and ancient knowledge, seek a historical tie that justifies the Chinese people as the children of God. Various renowned authors²⁵ of the seventeenth century affirm that one of the sons of Noah, after the flood, went up to the coasts of China taking with

- 20 For more information: *Appréciation par l'Europe de la tradition chinoise à partir du XVIIe siècle*. Actes du IIIe Colloque international de sinologie, Colloque International de Sinologie. 3e. 1980, Chantilly, France. Paris, 1983, Edición de Les Belles Lettres.
- 21 A good book about Ricci is: SPENCE, Jonathan D., *El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI* Barcelona, 2002 (1sted.), Tusquets editors.
- 22 For example, Spain, reported by several authors, among others Manel Ollé in: *La Empresa de China. De la Armada Invencible al Galeón de Manila*. Barcelona, 2002, ed. Acantilado n^o 60; MARTÍNEZ-SHAW, Carlos & ALFONSO MOLA, Marina (dir.), *La ruta española a China*. Madrid, 2007, ed. El Viso; SPATE, O. H. K., *El lago español*. Mallorca, 2006, Casa Asia.
- 23 This topic, of which there are excellent texts, takes various decades of work, see some examples: ALLEN, C. W., *Jesuits at the Court of Peking*. Shanghai, 1975, Kelly and Walsh; ATTWATER, Rachel, *Adam Schall. A Jesuit at the Court of China, 1592-1566*. Milwaukee, 1963, The Bruce Publishing Company; DUNNE, George H., *Op. Cit.*; RONAN, Charles E. & OH, Bonnie B. C. (eds.), *East meets West. The Jesuits in China, 1582-1773*. Chicago, 1988, Loyola University Press.
- 24 Its most prominent members were Henri Prémare, Joachim Bouvet, Jean-Alexis and Jean-François Gollet Focquet. Bouvet corresponded extensively with Leibniz. The French term is *Figurisme*, refers to the exegesis system of biblical texts –followed by this group– of very heterogeneous nature, which seek multiple interpretation of what is read from the hermetic theories, turning to the first Patriarchs of the church, with a conciliatory and Universalist tone.
- 25 Among them, Atanasius Kircher in his *China Illustrata* (1667), or Martino Martini in *Sincae historiae decas prima* (1658). See the explanation on this in the edition of HSIA (ed.), *Op. cit.*, p. 13.

him the *Logos* and the Adamic language that would later be lost with the confusion of the tower of Babel. This son of Noah turns out to be identified by some Figurists with Zoroaster and Hermes Trismegistus and, in parallel with the legendary Chinese figure of Fuxi, who is the father of Chinese writing and that according to the French Figurist Joachim Bouvet and other fellow believers, is the same person as Hermes²⁶, or Zoroaster, or Enoch. Leibniz²⁷ is informed about this theory by Bouvet, with whom he had an extremely interesting exchange of letters; in this way Bouvet related Leibniz's binary system with the trigrams of the *Yi Jing*²⁸ or *The Book of Changes*, and Leibniz himself considered his binary system as a «rediscovery» of Fuxi's trigrams²⁹.

Thus, the Figurists try to demonstrate that the Chinese are Christian people, that have known a natural theology that is not opposed to the revealed theology, and that Confucianism holds the seed of the Christianity of the first Patriarchs, corrupted by the pass of time. It is, therefore, the task of the Jesuits to reverse this process and redirect the Chinese people to the right path. This path passes through the survival of Confucianism and the rejection or eradication of Buddhism, which they consider idolatrous, ignoring Taoism, which is less mentioned. If China took Confucianism as a social order, Buddhism as a predominant religion, and Taoism as a method of spiritual exaltation and the aesthetic basis of their most sublime art, no foreign vision that leaves aside any of the three roots of this culture, can consider itself complete.

The Jesuits seduce radiant Europe with an idealistic tale, without malice, offering the vision of an almost perfect kingdom, and leaving to one side the elements in which they were not interested, giving a partial view of the Chinese idiosyncrasy. This idiosyncrasy has a Taoist root that justifies landscape painting, the value of calligraphy, or the beauty of a monochrome vase. Consequently, the Westerners could not understand for sure the motivations of the great Chinese artists as they did not know the aesthetic basis of their art, impregnated with Taoism, nor did they understand the Buddhist symbols of the statues, nor were they interested. These were not valuable elements for the Jesuits and they could not assimilate them into their plans; in their eyes, certain manifestations

26 Bouvet states that the typical Chinese character used to write the name of Fuxi is formed by the Chinese words «dog» (*quan*) and «man» (*ren*), and that obviously refers to Hermes, to whom in the hermetic tradition is represented with the head of a dog and the body of a human being.

27 See further information in CHING & OXToby (eds.), *Op. cit.*, 1992a p. 52-53.

28 On this subject one can consult ÉTIEMBLE, *Op. cit.*, vol. I, p. 396-408.

29 Mentioned in the book by CHING & OXToby (eds.), *Op. cit.*, 1992a, p. 107: «Leibniz brings out empathically in all these discussions his belief that the binary arithmetic was not an invention, but a rediscovery of the principles of Fu His».

of Chinese art could not even compete with the grace of European creators: they criticized the lack of depth or the absence of chiaroscuro in Chinese painting, unaware that in China from the eleventh century³⁰ there were texts objecting to the mere copy of the real, since what is important is to capture the spirit of things, making fun of the ability to reproduce the real. Raymond Dawson remarks that:

Hay varias razones por qué la pintura [china] tardó en captar el interés de Europa en relación con los productos del arte chino. En primer lugar, la pintura exige indudablemente una verdadera comprensión de la cultura china para ser apreciada debidamente. Hasta que se entienda plenamente la visión del mundo que representa, la obra del pintor chino parece demasiado tranquila y carente de pasión para el observador occidental. Hasta que se aprecia la actitud del pintor chino, su arte puede parecer reiterativo e incluso plagiarlo. En segundo lugar, la pintura china no tenía el atractivo de algo completamente nuevo, como las porcelanas y las lacas, y para los ojos europeos no era sino una tentativa fallida de hacer lo que los europeos podían hacer mucho mejor. Además, los chinos han conservado con celo sus verdaderas obras maestras, lo cual es muy natural [...] Y finalmente, el olvido original de la pintura china puede atribuirse en parte al hecho de que los misioneros jesuitas tenían un fuerte motivo para ensalzar la pintura europea y menoscabar los logros de la china: si lograban suscitar el interés de los chinos en la pintura europea, podrían utilizar copias de las grandes obras maestras religiosas para propagar la fe³¹.

In fact, Western perspective³² enjoyed short protection in the imperial court during the eighteenth century, until the Chinese emperor forced European artists, Jesuit priests, to paint in the Chinese-style³³.

30 Guo Xi said at the time, that «if the artist painted these mountains as they are, the result would not be different from a map», in RACIONERO, Luis, *Textos de estética taoista*. Madrid, 1992 (2nd ed.), Alianza ed., p. 7.

31 DAWSON, Raymond, *El camaleón chino. Análisis de los conceptos europeos de la civilización china*. Madrid, 1970 (1st ed.), Alianza editorial, p. 165.

32 A recent comprehensive work on this topic is CORSI, Elisabetta, *La fábrica de las ilusiones. Los Jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766*. Mexico DF, 2004, El Colegio de México, Centre of Asian and African studies.

33 With regard to this, Paleologue says: «The painting of the Jesuit Fathers was found to be of a too European style; the modeling of flesh, the clair-obscur, the shadows... all of this was judged unpleasant for sight. The emperor started to give advice, wanting to make the missionaries turn to the traditional procedures of Chinese painting, wanting to impose them collaboration with Chinese painters. Soon discouraged in the task they had attempted, the two Jesuits sub-

With regard to the productions of the Jesuits, Paola Demattè comments that:

... most Jesuit publications were intended for the upper class, whether Chinese or European. Their adaptation to European or Chinese taste was both visual and intellectual, as the works illustrated in this volume reveal. Philosophical or historical arguments were not simply translated as faithfully as possible. They were recast and reframed within an established discourse, be it that of seventeenth and eighteenth century Europe or Late Ming and early Qing China. Likewise, images were reworked to align with local aesthetic conventions yet maintain the basic iconography of the original. This method of adaptation facilitated the transmission of ideas across the cultural divide, because the revised figures and arguments, rather than looking foreign, appeared as extensions of something familiar³⁴.

This correct analysis reassesses the position of the Jesuits, praising the method of accommodation that is nothing more than a part of the transcultural process that is taking place at the time and that enjoys a unique situation on the side of the expectant Europe.

THE BOOKS: CHINESE TEXTS IN EUROPE, AND ABOUT CHINA

It is very clear that the absence in that time of positive and detailed studies on the elements, which we are mentioning as centripetal for the Chinese soul (Buddhism and Taoism), in relation to art and culture, brought about a limited vision of Chinese society. This occurs extensively in the books edited by the Jesuits for popular or noble consumption, full of comments and images from delightful prints that take oriental splendor to the European imaginary. Important texts of the period, such as the *China Illustrata* by Athanasius Kircher³⁵ cap-

mitted; they resigned themselves to paint with flat inks the figures and the hands in compositions where everything else was carried out by the paintbrush of indigenous artists. The first of November of 1743, Father Attiret wrote to Paris: 'I have had to forget, so to say, everything that I had learn, and I have had to accustom myself to a new manner to adapt myself to the taste of the nation... Everything we paint is ordered by the Emperor'. PALEOLOGUE, M., *L'Art Chinois*. Paris, novembre 1887, Ancienne Maison Quantin, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, pp. 291-292.

34 REED, Marcia & DEMATTÈ, Paola (eds.), *China on Paper: European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*. Los Angeles, California, 2007, Getty Research Institute, p. 31.

35 For an overview of the figure of Kircher: GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Atanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid, 2001, Siruela editions. The complete title of Kircher is: *China monumentis qua Sacris quàm Profanis, Nec non variis Naturae & Artis Spectaculis,*

tivate with their verbal profusion and their collection of Chinese scenes, which talk of the writing, the philosophy, Feng Shui, and the most varied questions about the country. This interest for Asia is reflected very early in a biographical list of books on the East and the West Indies, which was published in Spain in 1660 by Antonio León Pinelo, the *Epitome de la Bibliotheca Oriental y Occidental, Nautica y Geografica de Don Antonio de Leon Pinelo añadido y enmendado nuevamente en que se contienen los escritores de occidentales, y reinos convecinos China, Tartaria, Japon, Persia, Armenia, Etiopia y otras partes*³⁶. The text contains not only published books, but also handwritten letters concerning the subject matter³⁷.

This world of books is a stage of a relevance which is greater than expected, since in a culturally rising Europe, printed texts were the universal means of knowledge of other realities which would be otherwise impossible to evaluate by the people, given the risks of travel, the difficulty in obtaining true images of foreign cultures and, ultimately, the unrest of the contemporary life. Books allow the opening of a privileged sight that provides the reader with critical comments and harvested images, ordered or made by Westerners to the use of the time, consistent with their worldview. These books fuel the interest in the exotic, that which differs from our everyday life, whether in Egypt, China, Japan or any other corner of the world. Other times, the prints in books about Asia had an inelegant end: «Cut-up and colored prints of China subjects taken from travel books by Nieuwhof, Dapper, Montanus, and others were also used in Europe for decoupage of furniture and other decorative objects»³⁸.

The editorial production focused on this issue since the sixteenth century is very broad and diverse, and already has a lengthy historical practice, that had begun various centuries before in the manuscript tradition of the first Western travelers who entered Asia³⁹, mostly papal and royal envoys with specific

Aliarumque rerum memorabilium Argumentis illustrata, auspiciis Leopoldi Primi Roman. Imper. Semper Augusti Munificentissimi Mecenatis, Amstelodami: Joannes Janssonius 1667. There are previous versions in other languages.

36 The section on China begins with a letter by San Francisco Xavier in 1552.

37 A dense study of the edited texts on China in Europe are found in CORDIER, Henri, *Bibliotheca Sinica: Dictionnaire Bibliographique des ouvrages relatifs à l'Empire chinois* (1905). Paris, 1904-1908, E. Guilmoto, previously re-edited. Occupies various big volumes.

38 REED & DEMATTÈ (eds.), *Op. cit.*, p. 14.

39 See the relations on the subject: ARNOLD, Lauren, *Princely Gifts and Papal Treasures. The Franciscan Mission to China and its influence on the Art of the West 1250-1350*. San Francisco, 1999, Desiderata Press; BOOTHROYD, Ninette & DETRIE, Muriel, *Le voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen Age a la chute de L'Empire Chinoise*. Paris, 1992, R. Laffont; KOMROFF, Manuel (ed.), *Contemporaries of Marco Polo*. New York, 1989, Dorset Press; STOCKWELL, Foster, *Westerners in China*. Jefferson, North Carolina, and London, 2003, McFarland & Company, Inc., Pub.; GROH, Jordi (selection): *Viaje por la China imperial*. Barcelona, 2000, editions Abraxas.

instructions for the Great Khan, seeking a common alliance against the advance of Islam, and more rarely, independent travelers such as the Polo. These priceless ancient testimonies date from the thirteenth and fourteenth centuries, before China regains its national identity after a foreign dynasty (Yuan Mongols); after this period, China closes its doors to foreign visitors and little more is known until late in the sixteenth century various Westerners leave a written record of their adventures and misadventures in the East. In this way, historic texts continue with missionary and commercial activity, and taking advantage of the subsequent opening of the Qing. The titles that will emerge from this new and delicate understanding between China and Europe will have a different flavor: they will be stories of the hardships and experiences of some, or relevant encyclopedic or lyrical recreations of the customs and characteristics of these distant people.

The latter shall enjoy an unparalleled welcoming among European readers, winning spaces in the private and royal collections, crossing seas and reaching the American coasts to leave record wherever they arrived of the rarity of the Other and of the unique interest aroused for that reason. An example of this interest is that,

Esta información literaria y gráfica se prolongaría mucho más allá del tiempo de vigencia de la unión de las Coronas, ya que la ruta española del Galeón de Manila no dejó de funcionar hasta principios del siglo XIX. De ese modo, los libros y los dibujos con noticias de Filipinas y del resto de las regiones asiáticas siguieron afluyendo a las bibliotecas de los reyes y a las oficinas de los ministros encargados del gobierno de las Indias. Es más, algunas de las mejores obras describiendo el archipiélago filipino llegaron a España en el siglo XVIII, como consecuencia de la mayor preocupación por el conocimiento geográfico de las islas, con propósitos de fomento económico y de defensa⁴⁰.

40 «This literary and graphic information would extend beyond the lifetime of the Union of the Crowns, as the Spanish route of the Galleon of Manila did not stop working until the early nineteenth century. Thus, the books and drawings with news of the Philippines and other Asian regions continued to flow to the libraries of the kings and to the offices of government ministers in charge of the Indies. Moreover, some of the best works describing the Philippine archipelago arrived to Spain in the eighteenth century, as a result of increased concerns about geographical knowledge of the islands, for purposes of economic development and defense». *Oriente en palacio... Op. cit.*, p. 17

On the other hand, there are the texts written in Chinese⁴¹ which, selected as examples of exoticism, adorned European shelves, presenting the following situation:

The number and variety of the books sent are quite impressive; but they lay unread and unused in Fouquet's time and after, for eighteenth-century Western scholars (outside of missionary circles) had no way to develop a competent command of the Chinese language⁴².

Chinese literature is more abundant than it first appears, even when we speak of a Europe ignorant of Chinese characters. The number of texts that ended up in European libraries is surprising. Their recovery is the object of hard work in recent years and in major Western collections⁴³.

Some Chinese books were even translated to European languages, whenever they were of common interest; therefore the translations of Confucian philosophy⁴⁴ were parallel to theatre plays, poetry or everyday Chinese subjects such as bamboo or silk cultivation, and made Europeans closer to such curiosities and to Eastern thought. Part of the transcultural process with respect to the books, which happened some time later, resided in adapting certain Chinese

41 In 1976 he had already made a tracing of Chinese texts in Paris, with John Witek in charge of the texts brought by the French missionary Jean-Francois Fouquet (1665-1741), between the late XVII and the beginning of the XVIII centuries, of which nothing less than 1845 volumes in 1722, for the Royal Library, followed by other items. Other ancient libraries that had thousands of Chinese books were the Königliche Bibliothek zu Berlin and the Collegio Romano.

42 AAVV.: *Les rapports entre la Chine et L'Europe au temps des lumières, Actes du IIe Colloque International de Sinologie*, Centre de Recherches Interdisciplinaire de Chantilly (CERIC), 16-18 September 1977. Paris, Les Belles Lettres, Cathasia, p. 9. It refers to the Jesuit Fouquet mentioned above, a member of the Figurists. Fouquet was the author of the *Tabula Chronologica Historiae Sinicae*, and he would seek connections between Catholics and Chinese even commenting on the *Yi Jing* or *The Book of Changes* the anticipated arrival of Jesus Christ, as stated by MUNGELLO, David E., *Op. cit.* (1999) ed. 2005, p. 80.

43 See for example the account given by KUIPER, Koos, *Catalogue of Chinese and Sino-Western manuscripts in the Central Library of Leiden University*. Leiden, 2005, Legatum Warnerianum in the Library of the University of Leiden. Also: background on China 1477 to 1931 catalogued in four Viennese libraries: http://www.univie.ac.at/Geschichte/China-Bibliographie/b_1501_nn.htm and the background of Chinese books of the XVII century of the Bodleian Library of the University of Oxford in: <http://www.bodley.ox.ac.uk/users/djh/17thcent/17theu.htm> (Consulted in January 2010).

44 He enjoyed the work of *Confucius Sinarum Philosophus*, translation of several classic Confucian texts of the philosopher Zhu Xi (c. XIII). This work edited by Jesuits (Prospero Intorcetta, Christian Herdtrich, François de Rougemont, Philippe Couplet, Paris 1687), was a very carefully ordered edition with the object of taking the essence of Confucianism to European minds.

stories to the European stages, being Voltaire's theatrical version of a popular Chinese story about an orphan the best known example. His play, which in French takes the title of *L'Orphelin de la Chine* (1755), was not the first version⁴⁵ of this text originally attributed to the Chinese author Ji Junxiang (c. XIII), and the French philosopher filled it with Confucian connotations.

In addition to books, there are maps of China, made with the typical exquisiteness of the period. They exposed communication routes with Asia to European eyes, for commercial and any other kind of purposes, as well as updating global knowledge of the world.

The edited texts are so numerous that it is impossible to expose them in amplitude, but they were not the only issues chained to the East. By the late seventeenth-Century a unique problem begins in the religious circuits that will substantially affect the image of the Jesuits living in China: the famous Rites Controversy. The cult of the ancestors, and the cult of Confucius, two basic aspects of the Chinese culture, were considered by most European Catholic orders as examples of atheism and heresy, while the Jesuits ardently defended the civil character of Confucian praise and determined that certain manifestations of the Chinese people were traditions to which one had to accommodate to win their favor and obtain more conversions amidst them:

Other church orders –particularly the mendicants– had long been jealous of the special prerogatives accorded to the Society of Jesus and of the preponderant influence they wielded as confessors to European monarchs. Moreover, Blaise Pascal (1623-1662), speaking on behalf of the French Jansenists, had accused the Jesuits of casuistry, of prostituting their principles in order to win converts or retain the good will of the prominent and powerful. Unfortunately for the Jesuit fathers, these charges seemed to be borne out in China by their policy of accommodating indigenous practices, a policy construed as compromise with paganism by Dominicans and Franciscans resentful of the virtual monopoly enjoyed by the Jesuit missionaries in East Asia⁴⁶.

45 The first version was done by William Hatchett in 1741 with the title of *The Chinese Orphan: A Historical Tragedy*, in turn based on the text that appeared in the encyclopedic work of Jean-Baptiste Du Halde about China: *Description géographique, historique, chronologique, politique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise, enrichie des cartes générales et particulières de ces Pays, de la Carte générale & des Cartes particulières du Thibet, & de la Corée, & orné*. Paris, 1735, Lemercier.

46 CHING & OXToby (eds.), *Op. cit.*, 1992a, p. 11.

Their policy of accommodation⁴⁷ was the target of strong criticisms that can be traced in the numerous texts that swarmed between the seventeenth and eighteenth-century in Europe, in favor or against, generating very tough positions that at times were supported by the force of thinkers and scholars like Leibniz⁴⁸, who was on the side of the Jesuits, and fostered his admiration for China and its language, fact to which I will return soon.

CHINESE WRITING AND THE UNIVERSAL LANGUAGE

Despite the reluctance of China to learn from the West, of their historical tendency to introspection and to their rejection of foreign criticism, the country finds itself with an Europe that is immersed in a process of generous intellectual openness, in search of new theories that place human beings in a more rational context, a different one in which philosophy has a great weight and is generating the Age of Reason: it will be the Illustrated Europe, which focuses on its Asian investigations. It is in this atmosphere of curiosity and learning where encyclopedic enquiries are born, affecting all branches of universal knowledge, and linguistics do not go unnoticed. Within this context, the Chinese language will play a very special part in the history that concerns us, as for some time various specialists analyze if it is possible that the Chinese language might be the Adamic language spoken in paradise.

These efforts will be rewarded with the attention of one of the great intellectual figures of the seventeenth-century: Leibniz. A young Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) discovers his passion for China and will not abandon it⁴⁹. He admires its social system, Confucius, its peerless writing, and tries to confirm whether this can serve as his universal characteristic: a unique way that allows any philosopher in the world to convey truths and be understood by all⁵⁰. From

47 See: MUNGELLO, David E., *Curious Land: Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology*. Stuttgart, 1985, Franz Steiner Verlag.

48 Among the huge titles on Leibniz and China, one can consult: CHING, Julia & OXToby, Willard (eds.), *Moral Enlightenment. Leibniz and Wolff on China*. Nettetal, 1992b, Steyler Verlag; Leibniz: *Writings on China*, Honolulu, 1977, ed. D. Cook & H. Rosemont; LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Discurso sobre la teología natural de los chinos* (1716). Buenos Aires, 1998, Prometeo Libros Editorial, Biblioteca Internacional Martin Heidgger; MUNGELLO, David E., *Leibniz and Confucianism, the search for accord*. Honolulu, 1977, University of Hawaii.

49 The three works of Leibniz concerning China are: *Novissima Sinica* (1697-1698), *De cultu confucii civili* (1700), and *Discours sur la Théologie naturelle des Chinois* (1716).

50 Umberto Eco, in his conference in 1996 «From Marco Polo to Leibniz: Stories of Intercultural Misunderstanding» he says that Francis Bacon in *De dignitate et augmentis scientiarum* of 1623

this philosophical position Leibniz strikes up a friendship with the Figurist Bouvet, who makes a written exhibition about the *Yi Jing* trigrams which would greatly impact the German thinker, defining them as «universal symbols», in the crossing of information that both intellectuals had, discussing the similarities between the binary system of Leibniz and that of the Chinese trigrams.

Leibniz gets in touch with the experts that were dedicated to obtaining more or less the same of the Chinese: a universal key. From about 1670 he establishes mail correspondence with the most learned minds in China, namely: Figurists, Jesuits and authors specialized in oriental writing.

Among the European intellectuality a very specific chronology slowly settles the idea of the relation between Chinese characters or the language itself, and universal knowledge⁵¹: in 1669 John Webb publishes *The Antiquity of China or an Historical Essay endeavoring a Probability that the Language of the Empire is the Primitive Language spoken through the whole World before the Confusion of Babel*, joining theories that saw in the sons of Noah the link between the first patriarchs of the church and the Chinese people; furthermore he profits of the information from the Figurist authors that affirm that the Universal Flood is present in both people and that they are chronologically parallel events in time. That same year, the famous Orientalist Jacob Gohl already awarded to the Chinese language the capacity of generalized idiomatic transmission, information that Leibniz collected. In 1674 the efforts of Andreas Müller see partial light to which Leibniz tracks through questions exposed in a letter about his *Clé de la langue chinoise* or «Clavis Sinica». However, Müller conditions his results to the prior payment of a prize, and his work never became public after his death. In 1697 Christian Mentzel in the *Clé du chinois*⁵² reflects recycled information regarding Chinese grammar, Leibniz also contacts with this author.

In 1707 Leibniz, despite being conscious of the difficulty of Chinese to act as his universal characteristic, still thinks that if a key of the Chinese characters is

already speaks of a «universal character», and cites Chinese writing. Collected in a greater volume of ECO, Umberto, *The Search for the Perfect Language*. Cambridge, Mass., 1995, Blackwell. David Mungello comments on Leibniz and his universal characteristic: «It was Leibniz who proposed that a philosophical language would not only ease communication and do away with many disputes through its greater precision, but that such a language could find truth in a manner akin to mathematics and geometry.» In MUNGELLO, *Op.cit.*, 1985, p. 191.

51 See also: ÉTIEMBLE, *Op. cit.*, vol. I, pp. 382-395 and the first chapter of the work: PORTER, David L., *Ideographia: the Chinese Cipher in Early Modern Europe*. Stanford, California, 2001, Stanford University Press, pp. 15-77.

52 The complete title of the work is: *Clavis Sinica, ad Chinensium Scripturam et Pronunciationem Mandarinicam*

discovered it could be something that would serve to analyze thoughts. Shortly before his death, in 1716, he explicitly defends Chinese theology in his famous letter to Nicolás de Rémond, writing that it is considered his most complete text on the philosophy and the religion of China.

CONCLUSION

For a successful process of transculturality between two civilizations, there should be reciprocity. Between the seventeenth and the eighteenth-century, China and Europe exchanged knowledge, culture, and art in unequal measures and with complex results. In the European case that has been mentioned in this text, one can say that the elements that on Western territory were perceived as accurate knowledge of Chinese civilization were insufficient, despite the efforts made by the Jesuits, as the Buddhist and Taoist trail on Chinese idiosyncrasy was ignored, in spite of it being both the aesthetic and plastic base of Chinese art. There were no symbolic or iconographic studies to accompany the images recorded in exquisite European texts about China, nor were there reviews listing the principles behind Oriental Art, which give us the key to understand the profound spirituality of landscape painting, which was rejected in Europe.

The image of imperial China that arrived to the West, in correlation with the prevailing theories and the ideas of the Illustration, would have its parallelisms with the baroque world not only intellectually, but also in the aesthetics, and with the scholarly thoughts of the great minds of that period, as we have seen in the figure of Leibniz. At the same time, Leibniz draws from Jesuit sources, installed in the imperial court and eager to advertise the Christian nature of the Chinese people and the historical linkage between the patriarchs and Fuxi, father of Chinese writing through their hermetic theories and their Figurist positions. These ideas were clearly evidenced in their publications, dedicated to praise Confucius for his supposed resemblance with the doctrine of the church.

All this theoretical paraphernalia was accompanied by a large invasion of luxury Asian objects that were incorporated into Western plastic language in the aesthetics of the everyday, quite naturally assimilated to the ruling tastes of the time and to the attraction for the exotic that already reined in the European courts. The Chinese Empire had a huge impact on the Western culture of the seventeenth and the eighteenth-centuries, avid for understanding the Other and for equating his brilliant walk, between admiration and criticism.

FLUXUS: THE BIRTH OF AN INTERNATIONAL ARTIST NETWORK OR THE AVANT-GARDE THAT NEVER TOOK (A) PLACE

HENAR RIVIÈRE RÍOS

INTRODUCTION: AN ANONYMOUS SPATIAL POEM

In the furthest flung corners of the world and for ten years, nine «global events» were executed by two hundred and thirty-two people, following the instructions of the Japanese Fluxus artist and composer Mieko (Chieko) Shiomi (b. 1938)¹. Using the post as a medium, between 1965 and 1975 Shiomi invited a variety of collaborators to participate in each of these events: poets, visual, conceptual, sound and action artists, as well as some cultural manager or a future head of state. Her proposals consisted of a title, an instruction to perform a given action and, in some cases, the additional material needed. The *Word Event*, for example, included a blank card, along with the request of writing a word on it and then placing it «somewhere»; the *Direction Event* asked for information about the direction the receiver of the invitation was «facing or moving towards» at a specified day and time; the *Falling Event*, on the other hand, allowed the participant to choose how to collaborate with the constant «centripetal event» of gravity².

1 In the present article only the birth dates and eventual deaths of the Fluxus artists shall be indicated.

2 *Word Event*: «Write a word or words on the enclosed card and place it somewhere»; *Direction Event*: «Around the indicated time –simultaneously– what kind of direction you were facing or moving towards?» *Falling Event*: «The phenomenon of a fall is actually a segment of a movement towards the center of the Earth. This very moment countless objects are falling. Let's take part in this centripetal event». SHIOMI, Mieko, *Spatial Poem*. Osaka, 1976, Osaka Kikaku Center, p. 1.

Each of the nine events culminated in a *Spatial Poem* composed by Shiomi as a documentary record: in response to her proposals, the participants had sent her the information pertaining to their executed actions, which she compiled in different typologies of poems that varied from edition to edition. The *Falling Event* or *Spatial Poem # 3* took the form of a wooden box containing a loose-leaf calendar of the period comprehended between June 24th and August 31st of 1966, including references of the fall or falls occurred on each day. While some days several «centripetal» actions took place, there were others in which only one or none happened, so the result is an unsystematic calendar that does not correspond to the standards of time measurement, but to the addition of the different experiences of those who participated³. More typically, *Word Event* or *Spatial Poem # 1* and *Direction Event* or *Spatial Poem #2* visualize information through the use of maps of the world. In the former, small flags with the participants' words or sentences were pinned onto the places that they had chosen for their cards⁴. In the latter work, subtitled *A fluxatlas*, the accounts of the directions were written down on a Northern Hemisphere map, mostly around compass roses, either swirling, or heading from or towards them, depending on the orientation of the gaze or the movement referred in each case. As per Shiomi's instructions, each participant recorded his or her orientation at 10 am, Greenwich Mean Time, on October 15th 1965. The poem depicted the different time zones of the various participants, which were indicated in the compasses of the lower part of the map⁵.

The essence of Shiomi's poetic compilations lies in the play of spatial and temporal simultaneities. *Spatial Poem # 1*, that small object that brings together words scattered throughout the world, was conceived by the artist as a «distri-

3 There are two versions of the *Spatial Poem #3*, both edited by George Maciunas in 1972 as *Fluxus Edition*. For more information about the version presented here see: CONZEN, Ina (ed.), *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler (Sohm Dossier 1)*. Exh. cat. Stuttgart, 1997, Oktagon Verlag, p. 134, no. 214. For the other version, see: HENDRICKS, Jon (ed.), *Fluxus Codex*. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection (Detroit). New York, 1988, Abrams, p. 482 and HENDRICKS, Jon (ed.), *Fluxus etc. /Addenda II. The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Exh. cat. Pasadena (California), 1983a, Baxter Art Gallery, p. 92, no. 421.I.

4 The original version of this poem (the one illustrated here) was edited by the artist herself in 1965; Maciunas made another version in 1967 as *Fluxus Edition*. For the first version, see: HENDRICKS, Jon (ed.), *Fluxus etc /Addenda I. The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Exh. cat. New York, 1983b, Ink &, p. 79, no. 410.I and HENDRICKS, Jon (ed.), *Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Exh. cat. Bloomfield Hills (Michigan), 1981, Cranbrook Academy of Art Museum, p. 192, no. 410. For the second version see: CONZEN (ed.), *Op. cit.*, p. 133, no. 213.

5 This is a *Fluxus Edition* (G. Maciunas) of 1966. See: HENDRICKS (ed.), *Op. cit.*, 1988, p. 481; HENDRICKS (ed.), *Op. cit.*, 1983a, p. 91, no. 411.a and HENDRICKS (ed.), *Op. cit.*, 1981, p. 193, no. 411.

bution chart»⁶. The calendar pages of *Spatial Poem # 3* demonstrate the synchronicity of events happening on the same day in places far apart. They also question the official conception of time as something regular and linear. This stems, on the one hand, from the previously mentioned alteration of the monotonous succession of days by means of a calendar that expands or shrinks depending on the recorded experiences, and, on the other hand, by the choice of a certain format –that of loose-leaves, interchangeable for one another like cards in a deck–, which is in itself devoid of order⁷. The *Fluxatlas* or *Spatial Poem # 2* shares the features of the other two examples, the syntopia of the # 1 and the synchrony of # 3, as it combines time and space coordinates on a map where Shiomi is most interested in showing the «simultaneous performance» of the participants⁸.

In 1976 Shiomi compiled these three poems along with six others made before 1975, and turned this collection into a book where the different visualizations were unified using one map model and two kinds of views of the globe for most of them⁹ (22). This work shaped a *Spatial Poem*, comprised by the sum of the nine «global events» invented and/or performed by a total of two hundred thirty-two people during the period of ten years: a book-poem born as a compendium of simultaneities and as an inclusive work that could expand infinitely. This last hypothesis is certainly harmonious with the perception that art is everywhere, a perception that lies at the heart of Shiomi's work and is evident in her *Spatial Poem*. For as Shiomi said:

I felt that art should be alive everywhere all the time, and at any time anybody wanted it and so I came up with the idea of the *Spatial Poem*¹⁰.

The actual and verifiable realization of this ubiquity that Shiomi had sensed and claimed for the artwork was made possible through collaborative net-

6 Letter from Mieko (Chieko) Shiomi to George Maciunas, n.d., manuscript in the Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

7 «I don't think we should stick to the date order, as the card-format itself is free from the order. So you can choose the combination of the performances on each card according to the volume of words, location and the interest of a kind of collage of various characteristic performances (or images)». Letter from Mieko Shiomi to George Maciunas, n.d., copy in the Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. See: CONZEN (ed.), *Op. cit.*, p.134.

8 See: *supra*, note 6.

9 Also for the *Falling Event* Shiomi now employs a map instead of a calendar. The only two exceptions are the *Shadow Event* and the *Orbit Event*, where maps are substituted for photographs, drawings and blueprints. See: SHIOMI, *Op. cit.*, pp. 14-37 and 46-49.

10 SHIOMI, Mieko, quoted by STOFFLET, Mary, «SHIOMI, Mieko», in NAYLOR, Colin (ed.), *Contemporary artists*. Chicago & London, 1989 (3rd ed), St. James Press, p. 871.

working among participants who, connected by post, performed their actions in their respective locations and time zones. Accordingly, Shiomi understood the record of each event as an «anonymous poem»¹¹: she was the authoress of the project's conception, but the idea of dissolution of individual authorship into the collective was at the heart of her invention. The instructions she sent to her contacts, far from requiring precision in the execution, offered suggestions that opened endless creative possibilities. The variety of responses constituted the richness of the poems and, in order to preserve the plurality of the documented contents and to avoid distracting attention from them, Shiomi always opted to be as formally aseptic as possible, refusing to assign an excessive prominence to the design¹².

To summarize, the Japanese composer's remit was to send out stimulating proposals to her collaborators, and to document, as neutrally as possible, the creative responses that they yielded. She also included herself in each event of the project as a participant, and worked with a great diversity of mediums all through the whole gestation process, using postal art, performance, object art, book art and visual poetry. With this approach, Shiomi did not create a closed artwork, but a multiple, collective and extensible one, or, what is the same: she triggered a practice which not only revealed the existence of artists sharing a common sensitivity beyond geographic boundaries, but turned this international artists' network into her theme and motif. The substance of that common sensitivity and its connection mechanisms were what set the *Spatial Poem* into motion, which, in turn, through the repetition of its conceptualizing gesture, intensified and ritualized a strong sense of belonging to a communal project. The previously mentioned aesthetic game of spatial and temporal simultaneity that is the essence of Shiomi's poems has its social analogous in Fluxus' transborderly consciousness. In it the composer places all her hopes, dedicating her book «to the people of 30th century»¹³.

11 SHIOMI, Mieko, *Fluxus Balance*. Osaka, 1993, Artist's edition. Archive Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

12 «I'd like to show the people's direction as transparently and exactly as possible. I'm afraid that too strong power of design's image can weaken the contents» [sic]. In her extensive postal exchange with Maciunas regarding the design of the *Spatial Poems*, Shiomi repeatedly insists on this point: for example, in another letter and always in relation to #2, she indicates her preference to the simpler clock model, which is «more documental». Letters from Mieko Shiomi to George Maciunas, both without date, manuscripts in the Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

13 SHIOMI, *Op. cit.*, p. 70.

NODES OF CHANCE: FLUXUS MEETING POINTS

Many of us believed there might be inner, 'acausal', connections between events taking place at about the same time¹⁴.

The international artists' network Fluxus first introduced itself to the public in the German city of Wiesbaden in September 1962 during the «Fluxus/Internationale Festspiele neuester Musik» («Fluxus/International Festival of the newest music»). However, the crossing of coincidences that made that place and date a historical landmark had begun to weave the threads of this network even before the very existence of its name. This is true to such an extent that the beginning of Fluxus in Wiesbaden should be seen as the consolidation of a growing awareness of its participants as to the existence of a global correspondence between the kinds of artistic experimentation that each of them was developing in various local contexts. In the period known as pre-Fluxus, artists voluntarily marginalized from the dominant artistic circles, began to create an alternative and experimental arena that moved beyond geopolitical borders. Despite developing their ideas in very different locations, pre-Fluxus artists were united in their artistic aims, methods, and motivations – as well as by their effervescent proclivity for interdisciplinary experimentation. George Maciunas (1931-1978), mentor and main promoter of Fluxus, chose the «very influential» year of 1959 as the starting point from which the seed for future Fluxus ideas and projects was planted, later developing in the first festivals of the artists' network¹⁵. In this study, however, I will argue that the pre-Fluxus period began earlier, in 1958, and I will use observations made by Maciunas himself to justify this claim. Moreover, at this point it should be noted that, while there is a general consensus about the fact that New York and the German Rhine region (mainly Cologne) were the epicenters of Fluxus during its gestation period¹⁶, no study

14 MAC LOW, Jackson, «Wie George Maciunas die New Yorker Avantgarde kennenlernte» (1980), in BLOCK, René (ed.), *1962 Wiesbaden-Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*. Exh. cat. Berlin, 1983, Harlekin Art & Berliner Künstlerprogramm des DAAD, p. 121.

15 Cf. his different diagrams on the history of Fluxus: MACIUNAS, George, *Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-garde Movements)*, ca. 1966; *Expanded Arts Diagram*, 1966 and *Diagram of Historical Development of Fluxus and other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms (incomplete)*, 1973, the three in SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit, *Maciunas' Learning machines. From Art History to a Chronology of Fluxus*. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation (Detroit Michigan), Exh. cat. Berlin, 2003, Vice Versa, pp. 116 and 122-125. Cf. also his statements: MACIUNAS, George & MILLER, Larry, «Interview with George Maciunas» (1978), in HENDRICKS (ed.), *Op. cit.*, 1983b, p. 13.

16 The studies that have focused on either one pre-Fluxus scene or on the other are: DÖRSTEL, Wilfried; STEINBERG, Rainer & ZAHN, Robert von, «Das Atelier Bauermeister: Proto-Fluxus in Köln.

has yet dealt with the ways in which these two pre-Fluxus scenes related to each other until they configured Fluxus. In this section of the article I hope to fill in this gap, considering that an overview of the choral and multiple process that ultimately lead to Fluxus may suggest new perspectives that can help to enrich its critical appreciation as a historical and artistic phenomenon.

The common trigger that scattered the experimental activity of the pre-Fluxus period was the North American composer John Cage, of whom Maciunas said left a trail wherever he went, taking the form of «little John Cage groups»¹⁷. In 1958 his teachings in New York (USA) and Darmstadt (Federal Republic of Germany) marked a peak in the reception and dissemination of his approaches, whose influence would spread rapidly in the U.S. and Europe through crossed paths and reciprocal impulses.

The key center of Cage's irradiation in New York was the New School for Social Research, where, ever since the fall of 1956 and until the Summer of 1960 (including the Summer months), he taught a course first called «Composition» and named «Experimental Composition» from the Summer 1958 on. Around that year, several students who would soon become pioneers of action art in its various forms joined the class: the research chemist George Brecht (1926-2008), the poet and composer Dick Higgins (1938-1998) and the visual artists Allan Kaprow and Al Hansen (1927-1995), to which the frequent visits of poet Jackson Mac Low (1922-2004) were added. Kaprow, in 1959, would be the author of the first Happening –properly speaking– in history, while the other names mentioned would later be linked to Fluxus¹⁸. It was in Cage's class where Brecht started to define the format and concept of Event, that later would be identified with a good number of the artist network's performances, becoming their most

1960-1962», in SCHÜPPENHAUER, Christel (ed.), *Fluxus Virus. 1962-1992*. Exh. cat. Köln, 1992, Galerie Schüppenhauer, pp. 48-55 and SMITH, Owen F., «Pre-Fluxus in the United States. 1959-1961: The Establishment of a Like-Minded Community of Artists», in *Visible Language*, Volume 26, Nr. 1-2 (Winter/Spring 1992). Providence (Rhode Island), Rhode Island School of Design, Graphic Design Department, pp. 45-57. A vision of Proto-Fluxus and Fluxus in Germany, can be found in: CONZEN, Ina, «Vom Manager der Avantgarde zum Fluxusdirigenten: George Maciunas in Deutschland», in BLOCK, René & KNAPSTEIN, Gabriele (eds.), *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten; Fluxus in Deutschland, 1962-1994*. Exh. cat. Stuttgart, 1995, Institut für Auslandsbeziehungen, pp. 18-31.

17 MACIUNAS & MILLER, *Op. cit.*, p. 11.

18 For more information on the classes as precedents of Fluxus, see: JACOBS, Joseph, «Crashing New York à la John Cage», in MARTER, Joan (ed.), *Off Limits. Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*. Exh. cat. New Brunswick (New Jersey) & London, 1999, Rutgers University Press, pp. 66-74 and ALTSHULER, Bruce, «The Cage Class», in LAUF, Cornelia & HAPGOOD, Susan (ed.): *Fluxattitudes*. Gent, 1991, Imschoot, pp. 17-23.

characteristic contribution to action art¹⁹. On their part, Higgins and Hansen founded the New York Audio Visual Group in 1959 as a direct continuation of the «Experimental Composition» classes. It consisted of a self-management initiative which sought to «encourage experimentation in all arts» and in which the founders, along with Mac Low and other artists, performed and recorded experimentally notated pieces, as well as held readings and performances²⁰.

The crossing of stimuli between the contexts of New York and the German Rhine region that marked the gestation process of the Fluxus network can already be seen at this early date through the relationship of J. Cage with the «Internationale Ferienkurse für Neue Musik» («International Summer Courses for New Music») held in the Kranichstein hunting palace in Darmstadt. This meeting forum was a real international reference point for the most important and innovative developments in contemporary music. There, Cage's pianist David Tudor had carried out an educational activity in 1956 that had aroused interest in the composer's proposals. As Cage himself affirmed, it had been the attention he had harvested there what had motivated his desire to spread his ideas also in the United States, being the incentive to prepare his classes at the New School for Social Research²¹. Significantly, that impulse came back to Darmstadt like a boomerang when, in 1958, Cage taught there three seminars whose content, due to the coincidence in time, would be a sort of summary of the activity that he was developing at that time in his New York classes²². The powerful inspiring effect of his proposals, together with the international significance of the encounter, made his influence through the 1958 «Ferienkurse» large and heterogeneous, marking a turning point that would have wide impli-

19 There was even a piece, the *Candle Piece for Radios*, prepared by Brecht in the context of the course of 1959, that afterwards would be included in the program of the opening Fluxus festival in Wiesbaden. Cfr. JACOBS, *Op. cit.*, p. 70 and MACIUNAS, George, *Fluxus/Internationale Festspiele neuester Musik 1962a* in HENDRICKS (ed.), *Op. cit.*, 1981, p. 314. On the birth of Brecht's Events, see: BRECHT, George, *Notebooks I, II, III (1958-1959)*. Köln, 1991, König and KNAPSTEIN, Gabriele, *George Brecht: Events*. Berlin, 1999, Wiens Verlag Berlin, pp. 1-5.

20 Cfr. SMITH, *Op. cit.*, 1992, pp. 47-48; HIGGINS, Dick & DANIELS, Dieter, «Fluxus vor Fluxus» (1990), in *Kunstforum International*, Band 115 (Sept. / Oct. 1991). Wiesbaden & Köln, pp. 197-199 and HIGGINS, Dick, *Jefferson's Birthday/Postface*. New York, 1964, Something Else Press, pp. 55-56.

21 CAGE, John (1990) quoted according to interview with: ALTSHULER, *Op. cit.*, p. 17.

22 For more information about the seminars of Cage of 1958 and the activity of D. Tudor in 1956 in Darmstadt, see: DECROUPET, Pascal, «VIII. Aleatorik und Indetermination - Die Ferienkurse als Forum der Europäischen Cage-Rezeption», in BORIO, Gianmario & DANUSER, Hermann (eds.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt. 1946-1966* (Band 2). Freiburg im Breisgau, 1997, Rombach, pp. 189-275.

cations for a variety of young composers – not only for those living in Western Germany, like the South Korean Nam June Paik (1932-2006), but also for those who resided beyond its borders²³. It can even be said that Darmstadt bridged the experimental scenes of the two U.S. Coasts, as Californian composer La Monte Young (b. 1935) would bring information on the chance compositional methods of Cage to San Francisco after attending the 1959 «Ferienkurse»²⁴. This artist (who would soon move to New York) and Paik (who would install in Cologne) would soon be involved, despite geographical distances, in various events and common projects, which would prove to be direct precedents of Fluxus.

The presence of Cage in Darmstadt had therefore a revulsive force. However, it would be in Cologne where the North American and other composers of his environment would act as direct inspirers and partners of a ground-breaking work that would be one of Fluxus' breeding grounds. The center which catalyzed this activity was the Büro für visuelle Kommunikation (Visual Communication Agency), founded in 1960 by the German painter Mary Bauermeister in her atelier, whose activity was complemented by that of the Galerie or Studio Haro Lauhus in the same city, created in 1961 by the former partner of Bauermeister, the German photographer Haro Lauhus.

Convinced that after World War II it was necessary to start «from scratch»²⁵, the painter organized the opening of her Büro, also known as the Atelier Bauermeister, with an evening of «Music-Texts-Painting-Architecture». As the seed of a new artistic culture she proposed thus an interdisciplinary activity, whose fulcrum would reside in the musical developments coming from the field and traces of Cage. In this way, Paik and another future Fluxus artist, the North American bassist and composer Benjamin Patterson (b. 1934), had the opportu-

23 It should be recalled at this point that the experimental activity that inspired the Zaj group, akin to Fluxus and funded in Spain in 1964, found its confirmation and final impulse precisely from the encounter of its creators Juan Hidalgo and Walter Marchetti with Cage in the «Ferienkurse» of 1958. Cfr. HIDALGO, Juan in an unpublished interview with the author (Vitoria, 24.03.2010) and SARMIENTO, José Antonio, «El recorrido zaj», in SARMIENTO, José Antonio (ed.), *Zaj*. Exh. cat. Madrid, 1996, MNCARS, p. 15. On the beginning of the contact of Paik with Cage in the same «Ferienkurse», see: WICK, Rainer, «Nam June Paik», in *Kunstforum International*, Band 18 (1976). Mainz, p. 207.

24 Cfr. KELLEIN, Thomas, *Der Traum von Fluxus. George Maciunas. Eine Künstlerbiografie*. Köln, 2007, König, p. 47.

25 BAUERMEISTER, Mary (1991) quoted by DÖRSTEL, Wilfried, «Kommentierte Chronik der Veranstaltungen des Ateliers Bauermeister (1960-1962)», in HISTORISCHES ARCHIV DER STADT KÖLN (ed.), *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-1962. Intermedial, kontrovers, experimentell*. Köln, 1993, Emons, p. 16.

nity of meeting Cage and Tudor at the Atelier in concerts where, besides presenting some of the provocative performances of Paik, pieces of the absent Young and Brecht were interpreted. The important role played by Tudor in this context should be noted: he acted «as a messenger between the States [U.S.] and Europe»²⁶, as he brought the scores of these new compositional developments from one side of the Atlantic to another.

With regard to the Galerie or Studio Haro Lauhus, it presented a program directly linked to that of Bauermeister, and included names such as Cage and Young. However, the photographer introduced subtle differences in his Studio by favoring, on the one hand, exponents of the French circle of the Nouveaux Réalistes and, on the other hand, the group of artists who used to meet in Cologne in the atelier of the German visual artist Wolf Vostell (1932-1998), including Patterson and, sporadically, the French Robert Filliou (1926-1987). In the Galerie and in Vostell's own atelier the latter, Patterson and, to a less extent Paik, developed an interdisciplinary and performative activity which included the premiere of various compositions by Patterson²⁷.

George Maciunas (Jurgis Mačiūnas) was born in Kaunas (Lithuania) but his sickly nature marked his childhood with long stays in Swiss hospitals that kept him away from his family. This could be seen as the beginning of a kind of transhumance that during World War II would take him from Lithuania to Germany (Frankfurt), and after the war, from Germany to the United States. There he acquired a varied training in art, graphic design, architecture, musicology and art history. Settled in New York, he worked as an architect for some time, but in the late fifties he was already working in the profession that would be his main source of income: design. In this decade he also pursued certain business schemes with an entrepreneurial and imaginative spirit. However, his attempts to make money from importing old musical instruments from Europe as well as Russian caviar and French foie gras ended in failure²⁸.

In the fall of 1960, Maciunas met with other Lithuanians in the gallery of his countryman Almus Salcius to plan the foundation of a Lithuanian Cultural Club. In this context, the idea of publishing a magazine emerged. It would be designed by Maciunas and, at his suggestion, would take the name *Fluxus*.

26 TUDOR, David, quoted by ZAHNA, Robert von, ««Refüsierte Gesänge». Musik im Atelier Bauermeister», in HISTORISCHES ARCHIV DER STADT KÖLN (ed.), *Op. cit.*, p. 108.

27 For a detailed account of the activities of the Atelier Bauermeister and the Galerie Haro Lauhus, see: DÖRSTEL, *Op. cit.*, pp. 12-81.

28 Cfr. KELLEIN, *Op. cit.*, pp. 11-19 and 31-41.

Soon, the initial project of a Lithuanian Cultural Club gave way to the foundation of the AG Gallery by Maciunas and Salcius²⁹. This occurred at a time, late 1960 and early 1961, when the confluence of two fortuitous circumstances would determine a shift in the designer's career, one that would be of key importance for the future birth of the Fluxus network. On the one hand, the Lithuanian Society of New York, which according to Maciunas' plans should have taken over the issuing of the Fluxus journal, rejected his project, causing his break with his Lithuanian past and his change of name from Jurgis to George³⁰. On the other hand, he met Young in the composition classes taught by Richard Maxfield as a continuation of Cage's lessons at the New School for Social Research. Young invited him to a series of presentations of experimental works involving poetry, music and performance, which he was organizing. The setting was Yoko Ono's (b. 1933) loft in Chambers Street, whose address served as the title for the series of encounters which started in December 1960. This series can be inked to the New York Audio Visual Group of the activity of Higgins and Hansen. Although not directly linked to it, the «Chambers Street» events also constituted a self-managed meeting point that strengthened bonds among participants, setting an important precedent for Fluxus. It was here where Maciunas would meet Higgins, Mac Low, Brecht, and Henry Flynt (b. 1940), and where he decided he would organize a similar series of activities in his AG Gallery under the title of «Musica Antiqua et Nova», to begin in March 1961³¹. Thus, in the early months of that year 1961 Maciunas' *Fluxus* magazine project detached itself from the New York Lithuanian scene, turning towards the promotion of the post-cagean international interdisciplinary experimentation³².

29 Cfr. MATS, B., «Birth of Fluxus – the ultimate version», in *Kalejdoskop*, nr. 3 (1979). Lund, n. pag.

30 For more details about this break, see: STEGMANN, Petra, «Fluxus East», in STEGMANN, Petra (ed.), *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa*. Exh. cat. Berlin, 2007, Künstlerhaus Bethanien, p.10.

31 For more information on the «Chambers Street» and «Musica Antiqua et Nova» series, see: SMITH, *Op. cit.*, 1992, pp. 48-51; an interesting testimony about the relation between both series can be found in: MACIUNAS & MILLER, *Op. cit.*, p.14.

32 As evidence of this rapid evolution, it can be noted that the first public reference known to the *Fluxus* magazine appeared in Lithuanian in the invitation card to a conference on New Music and old musical instruments that Maciunas was scheduled to hold in January 1961 in *The Baltic Freedom House* in Manhattan. The following public reference was already written in English in the invitation to the first three evenings of the series «Musica Antiqua et Nova» that would start in March of that year. Cfr. MACIUNAS, George, *Realizmas muzikoje 1* (1961a), in STEGMANN (ed.), *Op. cit.*, pp. 8-10 and MACIUNAS, George, *Musica Antiqua et Nova* (1961b), in SOHM, Hans & SZEEMANN, Harald (eds.), *Happening & fluxus. Materialien*. Köln, 1970, Kölnischer Kunstverein n. pag.

His plans as a promoter would continue growing rapidly throughout the year. In June he came to know of the existence of *An Anthology*, a publishing initiative of Young that compiled musical scores and performances, poems and other verbal art forms, as well as essays and pieces of what Flynt had already named «conceptual art», made by twenty-six American, European, Japanese and Korean artists. Young had gathered this material by mail thanks to the contacts established in California and via Darmstadt, with the intention of publishing it in a magazine that, however, went bankrupt too soon³³. When Maciunas came across this unpublished material he immediately offered to edit it, and by mid-September he was working tirelessly on its design. Once completed, however, problems arose that would delay its publication until 1963, when Young was able to carry it out in collaboration with Mac Low and without the participation of Maciunas³⁴. Be that as it may, *An Anthology* was another pre-Fluxus node of convergence among the young international artists included in its pages or involved in its production, many of which would be linked to Fluxus (Young, Maciunas and Mac Low, Higgins, Brecht and Flynt, as well as Paik and Emmett Williams living in Europe at the time)³⁵. The designer found in *An Anthology* a model for his editorial intentions, which converted his initial idea of the *Fluxus* magazine into an anthology composed of the remaining material which Young was no longer interested in publishing, plus other works that he himself would gather along the same line³⁶.

When, in November 1961, Maciunas left the United States to settle in Wiesbaden (FRG), his publishing plans were extending so as to turn *Fluxus* into a wide international series of anthologies. The means by which he sought to obtain an audience and money to publish them was the celebration of concerts and festivals in Europe³⁷. In order to do so, he introduced himself into the art scene of Cologne and the German Rhine region, in which his New York colleagues

33 The magazine *Beatitude* (San Francisco) was linked to the writers of «Beat generation» of the West Coast; its editor, the poet Chester V.J. Anderson, had invited Young to prepare this number dedicated to the East Coast, entitled *Beatitude east*. Cfr. MAC LOW, *Op. cit.*, pp. 113-114.

34 Cfr. *Ibidem*, pp. 114-117.

35 Cfr. YOUNG, La Monte (ed.), *An Anthology*. New York, 1963, n. pag.

36 Cfr. MACIUNAS & MILLER, *Op. cit.*, pp. 15-16 and MAC LOW, *Op. cit.*, p. 116.

37 Cfr. HENDRICKS, Jon, «Fluxus: Kleines Sommerfest / Neo-Dada in der Musik / Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik / Festum Fluxorum Fluxus, Wuppertal, Wiesbaden, Düsseldorf 1962-63», in BOLLE, Michael & ZUCHNER, Eva (eds.), *Stationen der Moderne. Die Bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Exh. cat. Berlin, 1988, Berlinische Galerie, p. 493 and SMITH, Owen F., «Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing», in FRIEDMANN, Ken (ed.), *The Fluxus Reader*. London, 1998, Academy Editions, pp. 7 and 12-14.

had contacts. Even before his move to Europe, Maciunas had written to three artists, active in the circle of the Atelier Bauermeister, obtaining a single response from the one who would become his main link in Germany: Paik³⁸. Through him he met Vostell, and he came into contact with Patterson via Emmett Williams (1925-2007), a North American concrete poet based in Darmstadt who would also be involved in Fluxus³⁹.

Thanks to this social network, existent prior to his arrival on the scene, Maciunas was able to find opportunities to execute his plans and, inversely, these plans were modified and adapted along the way according to the circumstances, the contacts and participants that made them possible. On December 14th 1961, the promoter addressed a letter to the director of the Städtisches Museum in Wiesbaden, asking for permission to use the museum's concert hall for one of the festivals he was planning to organize in different European cities. Paik and Higgins suggest that the affirmative response from the museum was to a great extent due to the intercession in Maciunas' favor of a renowned art dealer and critic of the region⁴⁰. In any case, this success can be seen as marking the conclusion of the pre-Fluxus phase. It is true that the «official» birth of Fluxus would not happen until September 1962, when the «Fluxus/International Festival of newest music» of Wiesbaden was to take place, but it is also true that the confirmation of the museum meant that, for Maciunas, his promotional project would finally become a clear aim⁴¹, variable in its contents, media

38 Cfr. PAIK, Nam June, *Beuys Vox. 1961-1986*. Seoul, 1990, Won Gallery & Hyundai Gallery, p. 49 and KELLEIN, *Op. cit.*, p. 57. At the request of Dick Higgins, who maintained contact and correspondence with Vostell and Paik, Maciunas made an entertaining description of the South Korean's appearance. He also mentioned, among other artists that he met in Germany, Mary Bauermeister «whose work I suppose you know». Letter from George Maciunas to Dick Higgins, 18 January 1962, copy of the manuscript in the Archive Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. On the correspondence between Higgins, Vostell and Paik, cfr. HIGGINS & DANIELS, *Op. cit.*, p. 205.

39 Cfr. PATTERSON, Ben, «Ich bin froh, daß Sie mir diese Frage gestellt haben», in *Kunstforum International... Op. cit.*, p. 174; VOSTELL, Wolf & POLITI, Giancarlo, «Interview», in *Flash Art. The international Arts Review*, Nr. 72-73 (March-April 1977). Milano, p. 35 and WILLIAMS, Emmett, «How we met», in *AQ-Situationen der zeitgenössischen Kunst & Literatur*, Nr. 16 (1977). Saarbrücken-Dudweiler, p. 87.

40 Cfr. HIGGINS & DANIELS, *Op. cit.*, pp. 200-204 and PAIK, Nam June & DANIELS, Dieter, «Fluxus und mehr», in *Kunstforum International... Op. cit.*, p. 209. The advocate in question was Jean-Pierre Wilhelm who, along with his collaborator Manfred de la Motte, had run the Galerie 22 in Düsseldorf. There, in 1959, Paik had presented his performance *Hommage à John Cage-Musik für Tonbänder und Klavier*, that would then be interpreted in the Atelier Bauermeister, and later included in the agenda of the Fluxus Festival in Wiesbaden. Cfr. DÖRSTEL, *Op. cit.*, pp. 30-31 and MACIUNAS, *Op. cit.*, (1962a).

41 KELLEIN, *Op. cit.*, p. 51.

and ways, but defined in its interdisciplinary and experimental nature, as well as in its double dimension, performative and editorial. In addition, the evenings that were to be organized in the months previous to September were going to be directly connected to the Wiesbaden festival as its direct precedent. Though Maciunas had to adapt to the conditions imposed by the organizers, these evenings were scheduled according to his plans, and they brought together artists and works from both pre-Fluxus scenes. The involved artists, many of whom would soon go on to form the initial nucleus of Fluxus, participated either physically as performers, or conceptually through their pieces (Patterson, Maciunas, Paik and Vostell would appear as composers and interpreters, among others; the German Tomas Schmit (1943-2006) would join them as performer, while Brecht, Higgins, Mac Low or Young would only contribute as authors). Several of the works had already been presented in pre-Fluxus events and, in any case –previously interpreted or not– many would be repeated in Wiesbaden, making them from that moment on part of the characteristic repertoire of the artists' network⁴². These evenings can therefore be regarded as «previews» of Fluxus⁴³ or proto-Fluxus concerts. They were two, held in the Galerie Parnass of Wuppertal the 9th of June, 1962 and in the Kammerspiele (Chamber Theatre) of Düsseldorf the 16th of the same month⁴⁴. Both were possible thanks to Paik, who was given the opportunity of holding two concerts in a moment that found him immersed in investigations that would make him a pioneer of Video Art, and thus he preferred to do the «trick» of passing the proposals to Maciunas⁴⁵. While neither of them included the name of «Fluxus» in its title, in the first or «Kleines Sommerfest: Après John Cage» («Small Summer Festival:

42 About the performers, cfr. KELLEIN, *Op. cit.*, p. 62; CONZEN, *Op. cit.*, p. 23 and SCHMIT, Tomas, «If I Remember Rightly» (1970), in *Art and artists*, Vol. 7, Nr. 7, Issue 79 (October 1972), London, p. 34. About the pieces presented, cfr. MACIUNAS, George.: *Einladung zum kleinen Sommerfest* (1962b), in BALTZER, Bill & BIERMANN, Alfons W. (eds.), *Treffpunkt Parnass Wuppertal: 1949-1965*. Köln, 1980, Rheinland Verlag, p. 192 and MACIUNAS, George & PAIK, Nam June.: *NEO-DADA in der Musik* (1962), in HENDRICKS (ed.): *Op. cit.*, 1981, pp. 312-313.

43 PAIK, *Op. cit.*, p. 11 and KELLEIN, *Op. cit.*, p. 62.

44 There was a third preview the 3rd July in Paris, in the context of the first exhibition of objects of Patterson organized by R. Filliou. The exhibit consisted of a tour through the city streets and concluded with the «Sneak Preview. Fluxus, Happenings, Environnements, Poemes, Danses, Compositions» that included pieces selected by Maciunas. Cfr. PATTERSON, Ben in an unpublished interview with the author (Wiesbaden, 04.05.2009) and PATTERSON, Ben, *Exposition à Paris/Sneak Preview». Fluxus* (1962), in HENDRICKS (ed.), *Op. cit.*, 1981, p. 313.

45 Cfr. PAIK, *Op. cit.*, p. 11. The first proposal came from Wuppertal art dealer Rolf Jähling and the second, through the art critic and former gallery owner Jean-Pierre Wilhelm. On the latter see: *supra*, note 40.

Après John Cage»), the promoter took the opportunity to make a public statement of his publishing intentions and link them to the different meanings of the Latin term «flux» extracted from the dictionary. Both in this first and in the second evening, entitled «NEO-DADA in der Musik» («NEO-DADA in the Music»), Maciunas tried out possible ways of presenting his project and ideas to the public. Finally, it is noteworthy that the course of the first evening features the same flexibility and variability that were applied to the program prepared by Maciunas for the Wiesbaden festival.

The «Fluxus/International Festival of Newest Music» of Wiesbaden was the platform on which the promoter's ambitious project could finally be tested to its full extent. Without having to adhere to time limitations, as in the preview-events, Maciunas prepared a program as anthological as his publishing plans, taking into account an extensive cast of authors and works grouped in thematic and geographic series (USA, Japan and Europe), and distributed along four weekends of the month⁴⁶. Needless to say, not all the included artists were really going to be linked to Fluxus, nor were all the pieces programmed going to be presented during the festival. Performers and works would be modified and decided as the weeks went by, in an experimental process in the strictest sense of the word. The desertions and expulsions of some were compensated with the incorporation of others, specifically Higgins and Alison Knowles (b. 1933) that were able to travel from New York and arrived for the second weekend with a suitcase full of scores of new performances by Brecht, Young and Robert Watts (1923-1988)⁴⁷. This random logistic once again shows how Fluxus was defined by circumstances and chance. With the addition of Knowles, Higgins and Williams to the main protagonists of the Fluxus previews (Maciunas, Paik, Patterson and Vostell), the initial nucleus of Fluxus was set, around which the other contacts and exponents would be articulated⁴⁸; furthermore, on the basis of the extensive program put together by the promoter, a characteristic corpus of performances was distilled, which included many of the pieces presented until now in New York and Germany's Rhine region. Thus the gestation process of Fluxus through the experimental developments in both pre-Fluxus scenes and through the interconnections between them, culminated

46 Cfr. MACIUNAS, *Op. cit.*, (1962a).

47 Cfr. HIGGINS, *Op. cit.*, 1964, p. 68 and HIGGINS & DANIELS, *Op. cit.*, pp. 204-205.

48 Cfr. CONZEN, *Op. cit.*, p. 25 and WILLIAMS, Emmett, «St. George and the Fluxus Dragons», in SCHRENK, Klaus (ed.), *Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*. Köln, 1984, DuMont, pp. 26-27.

with the birth of Fluxus in the «Festival of Newest Music» of Wiesbaden. The trigger of this factual start was the gradual realization operating in its participants throughout the month of September 1962 that the affinities and connections between them could and in fact had led to a common project, an artistic phenomenon that, from here on, would be identified with the name coined by Maciunas for his planned series of publications on experimental art⁴⁹. Regardless of the conflicts that would soon arise in relation to the definition of the phenomenon by its own actors, it seems that none hesitated to highlight its role as a meeting place. Vostell expressed it clearly:

The positivity of Fluxus has given the possibility of meeting each other and staying together⁵⁰. [*sic*]

To which Tomas Schmit added: «that was the true festival!»⁵¹, while Williams fondly recalled the camaraderie that arose from conversations and wine as well as the amusing communication problems between artists⁵².

Summing up, a particular type of experimental activity was making its way among young creators of diverse settlements and backgrounds. Different nodes or moments of confluence throughout the so-called pre-Fluxus phase, established links between those artists, and thus began to set in motion an international network of contacts. Upon knowledge of these artistic developments, Maciunas strove to promote them and, moving in this incipient social fabric, he strengthened its ties by facilitating more meetings and collaborations, both in physical and conceptual ways, under the banner of a collective project with a name of its own.

49 On the process of gradual awareness during the festival, cfr. HIGGINS & DANIELS, *Op. cit.*, p. 205; PATTERSON, *Op. cit.*, 1991, p. 175 and WILLIAMS, Emmett, «Allen einen herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag» (1981-1982), in BLOCK (ed.), *Op. cit.*, p. 86.

50 VOSTELL & POLITI, *Op. cit.*, p. 35.

51 SCHMIT, Tomas, «Über f.» (1982), in BLOCK (ed.), *Op. cit.*, p. 97. Along with the main group, other performers took part in the festival of Wiesbaden. The participation of Tomas Schmit is a good example of the opening of Fluxus and the spontaneity that marked the course of the festival: after seeing a poster announcing it in the streets of Cologne, this artist who had already participated in the Fluxus preludes going somewhat unnoticed, decided to join the ranks of Maciunas. Cfr. SCHMIT, *Op. cit.*, 1970, p. 34.

52 WILLIAMS, *Op. cit.*, 1977, pp. 85-92.

SWINGING

Born out of dynamics of cross cultural exchange and creative collaboration, Fluxus defied national limitations acting as a kind of cross-border toponym, a «conceptual country»⁵³ of flexible geography that could virtually expand to the entire planet. After its «official» birth in the Wiesbaden festival, the events would follow and overlap in Europe and the United States, and different regional centers would emerge in New York and the American West Coast, France, Holland, Denmark, Czechoslovakia and Japan. Adopting a different character according to the different contexts in which it took form, Fluxus oscillated between the local and the global and pioneered a kind of international network of collaboration in the dawn of the communication era.

As discussed in the introduction of this article, the novelty of social configuration in the form of a network did not go unnoticed to the associated artists themselves. It most certainly didn't in the case of Mieko Shiomi, whose *Spatial Poem* offers an emblematic example of how the social and aesthetic dimensions of Fluxus reached confluence, activating and promoting each other reciprocally.

The composer did not know of the existence of Fluxus until she met Paik at a concert in Tokyo in 1963. After she told him about her work, Paik notified her that she was «simply» part of Fluxus. Integrated in that way in the network, a year later she moved to New York at the suggestion of Maciunas and, while coming into contact with Fluxus artists living or passing through the city, she conceived the «new method for the Events», out of which her *Spatial Poems* came into being, taking «the world as a stage» and using the postal service as a tool⁵⁴. In this way, and as discussed in the introduction, the existence of a web of global connections between individuals interested in taking part in the new artistic practice of the Events came to provide the creative impulse for the design of a large art project, as well as for the choice of its means of realization. This is related to the well-known aspiration of merging vital and aesthetic experiences into one, as visualized by Higgins in a diagram that suggests that Fluxus consisted precisely of that intersection between art and life. This definition of Fluxus as a continuous friction between the border areas of art and non-art not only helps us understand that in the *Spatial Poem* social and artistic practices

53 MILMAN, Estera, «Introduction. Fluxus: A Conceptual Country», in *Visible Language... Op. cit.*, pp. 11-15.

54 SHIOMI, Mieko & DANIELS, Dieter, «Vier Fragen an Mieko Shiomi» (1990), in *Kunstforum International... Op. cit.*, p. 212. The recipients of her invitations were extracted from the Fluxus address book. Cfr. SHIOMI, Mieko, «How we met» in *AQ...Op. cit.*, p. 66

identify with each other, but offers a cognitive model for them, as they too went through similar processes of dissolving frontiers: geopolitical in the case of the social practices, disciplinal in the arts. It is not necessary to discuss again the first point but with respect to the second, emphasis must be laid on the fact that Fluxus was born from the collaboration between artists trained in different techniques, such as painting, music, poetry or architecture, whose traditional dividing boundaries they diluted with their experimental work. Thus, new practices and media emerged, many of which Shiomi would use to shape her *Spatial Poem*: performance and postal art, as well as conceptual art, object art or visual poetry, among others. To refer to this fertile creative process of discipline fusion, in the early sixties there was talk of «hybrid art», until in 1966 Higgins coined the term «Intermedia», visualizing it later as a dynamic field of multiple interactions.

We can conclude, therefore, that the social shaping of Fluxus as a network was implicated in the formation of a new form of understanding and, above all, of performing the experience (in all its dimensions: vital and aesthetic); a kind of new worldview wide enough for it to be considered by Brecht as «something unnameable» in his explanation of the birth of Fluxus:

...individuals with something unnameable in common have simply naturally coalesced to publish and perform their work. Perhaps this common something is a feeling that the bounds of art are much wider than they have conventionally seemed, or that art and certain long-established bounds are no longer very useful⁵⁵.

A worldview that, lacking a common theory, was pervaded by intuitions, methods and investigations which were more or less personal, but resonant with each other in their rejection of a rigidly structured and compartmentalized conception of reality and their favoring of an open and interconnected one:

The things you do not know are the ones that will change your life,

affirmed Vostell⁵⁶ in a prophetic tone, with a phrase that works as an evocation of the statement formulated by Mac Low, referred to above, where he explained the chance compositional procedures learned from Cage:

55 BRECHT, George, «Something About Fluxus» (1964), in SOHM & SZEEMANN, *Op. cit.*, n. pag.

56 VOSTELL, Wolf (1973) transcript in: AGÚNDEZ GARCÍA, José Antonio, *10 Happenings von Wolf Vostell* (1999). Mérida, 2002, Editora Regional de Extremadura and Sociedad de Amigos del Museo Vostell Malpartida, p. 109.

Many of us believed there might be inner, 'acausal', connections between events taking place at about the same time⁵⁷.

Brecht was also concerned, in early days, in proposing chance methods, in his case to generate images. He did it in a fundamental essay, in which he attempted to demonstrate the cultural relevance of the concept of chance, through a comparative study of recent developments in the history of art, statistics, science and philosophy. Among other things, he discussed the challenge posed to scientific determinism by the «Principle of uncertainty» enunciated by the physicist Werner Heisenberg in 1927:

The causal descriptions of classical physics (and philosophy) then, (that is, such statements as: 'When A happens, then B will always happen') are idealizations, or simplified models of the actual state of affairs. The best we can do is to make statements with a high degree of probability (e.g., 'When A happens, then B will happen in a certain proportion of cases'), for we cannot exhaustively describe the causal structure of any real system⁵⁸.

For Brecht, Mac Low or Vostell, among the sensory phenomena, therefore, exist connections that are not completely controllable or predictable; and it is precisely that –these artists seem to suggest–, what makes experience so inspiring and fertile, so full of unfathomable possibilities:

The flapping of the wings of a butterfly in Beijing can cause a tornado in Arizona,

says that famous phrase that spread with the discovery of the «Butterfly Effect», made in 1961 and by chance (or perhaps because of the remote flapping of the wings of a butterfly), by the mathematician and meteorologist Edward Lorenz. Just one year before Lorenz's discovery, Young had proposed to open the windows of art to the insignificant and the unexpected in the following score:

Turn a butterfly (or any number of butterflies) loose in the performance area.
When the composition is over, be sure to allow the butterfly to fly away outside.

57 See: *supra*, note 14.

58 BRECHT, George, *Chance Imagery* (1957). New York, 1966, Something Else Press (A Great Bear Pamphlet), p. 9.

The composition may be any length but if an unlimited amount of time is available, the doors and windows may be opened before the butterfly is turned loose and the composition may be considered finished when the butterfly flies away⁵⁹.

In this way, the «eventual» gained significance within the new perception of reality as a dynamic system consisting of multiple, interconnected causes that are as infinitesimal as unpredictable in their consequences⁶⁰.

Shiomi managed to activate the playful possibilities of this worldview through the composition of the conceptual game *Fluxus Balance*, another anonymous poem made using the mail as a medium. As she herself explains in the game, she invited contributors to write on a card whatever they wished to place on one of the trays of a scale, being able to choose concepts as well as objects, and not having necessarily to refer their weight. Naturally, the participants were unaware of what the others would write on their cards, which would be weighed with their proposals, and therefore ignored the variety of combinations which might be rendered. Even more unpredictable for them was the infinity of associations that these combinations could awaken in a (future) user that would play «making pairs» with the cards «either by choice or by chance». But at least they knew that their choice would have a weight in the equilibrium of the whole.

In *Fluxus Balance* a dialogue is established between the contributors in the creation of the game and its users: while selecting the content of the cards, the first know that in the future someone will mix them; in turn, while forming pairs with them, the users are informed of who did them in the past. Thus, present, past and future converge in one collective poem conceived by Shiomi. In this regard, it can be seen as a major step with respect to the simultaneity generated by the Events of the *Spatial Poems*, which include the different times of their participants but not of their receptors. Now that the character of documental register of those poems is substituted by the playful format of the scale, the receptors cease to be such and become as well the makers of a never-ending work expanded in an indefinite time. In any case, we have seen that the infi-

59 YOUNG, La Monte, *Composition 1960 #5* (1960), in YOUNG (ed.), *Op. cit.*, n. pag.

60 It is worth recalling at this point, that the sound and visual artist Walter Marchetti, cofounder of Zaj in Spain, presented ironically himself in his pseudo-fictitious biography as «Eventology professor». In an unpublished interview with the author (Milan, 29.04.2003), he stated that the great teaching of Cage had stemmed from his perception of «the multiplicity of the real». Cfr. RIVIÈRE RÍOS, Henar, «Arpocrate seduto sul loto», in DIAZ-BERTRANA, Carlos (ed.), *Walter Marchetti. Música visible*. Las Palmas de Gran Canaria, 2004, Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 19-31. The pseudo-fictitious biography of Marchetti in: SARMIENTO, *Op. cit.*, p. 230.

nately expandable quality was latent in the *Spatial Poem* in all its dimensions: not only because of the large number of participants and the duration of the project but, above all, because of the creative openness of the instructions sent by the composer, and the multiplicity of means, procedures and media used in the process, as well as owing to Shiomi's all-pervading aesthetic intuition of the ubiquity of art.

The poetic interpretation made by the Japanese composer of the cross-border awareness of Fluxus is clearly utopian. When, in the context of the *Direction Event* (*Spatial Poem* #2), she asked her collaborators to inform her of any direction in which they moved or looked at in the fixed date and time, she did so using a broad definition of the term «direction», referring not only to that indicated on a compass but, above all, to the «state of consciousness of the relation» established by each participant with «the outside world». Shiomi gave the example of her own direction, in which she «was walking towards the sounds which were out of distance to reach» [*sic*] her ears⁶¹. Perhaps because in her *flux-atlas* the will of an individual to hear the inaudible –a kind of listening that, essentially, Young also proposed in his composition– or the point of view from which one looks around, represent the light flapping of wings capable of altering the state of things.

Shiomi's utopian proposal moves away from the «Utopia» which Oscar Wilde outlined in his world map as the country in which the ship of «Humanity» is interminably docking. For the Irish writer, the realization of a «Utopia» was followed by the immediate desire of achieving the following one, in a mechanism that insured the «progress» of humankind⁶². Shiomi, however, presents her utopia either as a game of which we are players, or as a mapping of events that have already taken place but which are endlessly updatable. By dedicating the book of *Spatial Poem* «to the people of 30th century», she is not projecting in that date a better world devised for the gradual perfectibility of the human being but, rather, she is informing and inviting the inhabitants of the future to participate in her activity. One does not travel to Shiomi's Fluxus utopia like one goes to a future earth or *eutopos* (good-place) of successively definable

although, in principle, impracticable coordinates and qualities; in the Fluxus utopia by Shiomi one stands rather in an *outopos* (no-place) of coordinates and qualities as indefinable as practicable. It is a utopia born of a double awareness process: the individual one of each artist or participant with respect to the personal and continuous interaction with the flexible and changing fabric of reality, and the shared one, which refers to the common consciousness of such interaction and the willingness to exercise it. It is, as it were, an atmospheric utopia, emerged, like Fluxus, from the discovery of its own happening, through singular concretions, in every place and time simultaneously. Or, what is the same: in none. In this way, the topographic negation of the Greek term *outopos* chosen by Thomas More as an indicator of the impossibility of utopia acquires, in the work of Mieko Shiomi, the opposite resonance: the absence of place (and the suspension of the linear time course) is a sign of the ubiquitous feasibility of Fluxus.

61 Letter from Mieko Shiomi to George Maciunas, n.d., typescript in the Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

62 «A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and seeing a better country, sets sail. Progress is the realization of Utopias». WILDE, Oscar, *The Soul of Man Under Socialism* (1891), in the edition: WILDE, Oscar, *The Soul of Man Under Socialism & Selected Critical Prose*. London, 2001, Penguin Classics, p. 141.

THE TRANSNATIONAL POETRY OF TSAI MING-LIANG'S CINEMA*

SUSANA SANZ GIMÉNEZ

In an interview done to the film director Ang Lee (李安, b. 1954), he referred to his successful film *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (臥虎藏龍, 2000) as:

... a kind of dream of China, a China that probably never existed, except in my boyhood fantasies in Taiwan. Of course, my childhood imaginations was fired by the martial arts movies I grew up with and by the novels of romance and daring do I read instead of doing my homework. That these two kinds of dreaming should come together now, in a film I was able to make in China, is a happy irony for me¹.

The case of Ang Lee is that of a director who was born and grew up in Taiwan, but whose box office hits have been produced in the United States. Although he is totally integrated in what we will call a *transnational* film market, he has not left aside the martial arts culture, literature and popular cinema, which, as we will see, have served as a real catalyser of Chinese tradition, beyond the rigid borders marked by the Nation-State concept, and as a reference for overseas Chinese communities.

* The system of phonetic transcription from Chinese that I have used in this article is Wade-Giles. Also, the Chinese characters are written in their traditional script, which is used in Taiwan.

1 LU, Sheldon.: «Crouching Tiger, Hidden Dragon, Bouncing Angels. Hollywood, Taiwan, Hong Kong and Transnational Cinema», in LU, Sheldon H. & YUEH-YU YEH, Emily (eds.): *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu, 2005, University of Hawaii Press, pp. 224-225.

In these thoughts expressed by Lee about the imaginary construction of China, we can look for the concept of atopia or non-place, through the recreation of a foggy and mythical China, that does not exist physically but lives in childhood fantasies and memories.

Like him, the main directors of Taiwanese cinema have known better than anyone, how to represent, explore and revisit through their films, those non-places that only exist in the territory of memory and recall.

THE LOCATION OF SADNESS: THE FIRST REFLECTIONS ON THE HISTORICAL MEMORY AND THE SITE IN HOU HSIAO-HSIEN'S CINEMA IN THE EIGHTIES

Hou Hsiao-hsien (侯孝賢, b. 1947) is an expert in interweaving subtle narrations, almost insipid, as François Jullien (b.1951)² would say, where personal memory which is in some cases autobiographical, mixes with historical memory.

In one of his first films entitled *A time to Live, A time to Die* (童年往事, 1985), Hou Hsiao-hsien's uses his personal memory of his father's bamboo chair. Through that childhood memory he takes historical approach to the situation of many Chinese families that moved from mainland China to Taiwan in the Fifties, because of the political situation on the mainland. Some, still maintaining the hope to return to their native country, owned cheap furniture and sets of dishes made of bamboo, trusting that their stay on the island of Taiwan would be temporary³. This belief of temporariness, would mark the relationship between newcomers and the places everywhere in Strait of Taiwan. However, the generation to which Hou belongs would develop a closer bond with Taiwan because it is the place where they grew up, whereas mainland China would become for them a vague memory for elder people.

In this case, the memory and yearning for mainland China in the Chinese newcomers' families printed their melancholic stamp in their common items of daily use. Through them, the absence of China paradoxically became present and the «return home» was always in the household, in the space where the family life developed. So, that image of China finally became a ghostly presence, an obsession, as Hou illustrates through the character of the grandmother, inspired by his own experiences:

2 JULLIEN, François, *Elogio de lo insípido*. Madrid, 1998, Siruela.

3 NERI, Corrado, «A Time to Live, A Time to Die: A Time to Grow» in BERRY, Chris (ed.), *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, London, 2003, British Film Institute, p. 163.

The old lady disappears from time to time and is found walking lost in the neighbourhood. She is looking for a mythical bridge that can take her back home, because she cannot stand being far from the graves of her ancestors. With this significant character, Hou creates both a touching figure of a 'time to die' and the unstoppable decay of body and mind, as well as a metaphor of exile⁴.

This bridge could never be crossed and didn't allow anyone to connect the place in which they have been condemned to remain with their desired place. This is a metaphor of the feeling of emptiness suffered by those Chinese families exiled in Taiwan. At the same time, another point of view in relation to the inhabited space must be considered: that of one of the first Chinese settlers whose family have lived on the island for centuries. They finally developed a feeling of Taiwanese identity related to a local site, Formosa island, that suffered from continuous processes of colonization:

For the native Taiwanese, it was a space [Taiwan] that had been twice taken away from them [Japanese and Chinese colonization], onto which occupying forces had attempted to rewrite history, by imposing their architecture, their political system, their language; it was a space marked by blood, jails, silence and repression⁵.

We must consider that a large part of Hou's films were filmed in a cultural and political atmosphere of Taiwanese identity vindications during the Eighties. *A City of Sadness* (悲情城市, 1989) analyses the wounds that Chinese against Taiwanese violence causes in a common Taiwanese family. He reflects on the previously silenced taboo 2.28 Incident, in which the armed forces of the Chinese National Party (KMT) crushed a Taiwanese rise. As a result, White Terror and the beginning of the years of martial law started then in Taiwan (1947-1987).

Like its cinema, contemporary art from Taiwan has been very much interested in denouncing this repressive situation. *Revolt in the soul and body* (魂魄暴動, 1996-1999), is a photographic series with which Taiwanese artist Chen Chieh-jen (陳界仁, b. 1960) aimed to find an own genealogy and rescue an identity that had been buried under the mud of the official historic discourse imposed by power. To do this, he used some images of historic events that had marked the development of China and Taiwan during the last two centuries, as

4 *Ibidem*, pp. 162-163.

5 REYNAUD, Berenice, *A City of Sadness*, London, 2002, British Film Institute, p. 75.

well as their conflictive relationships. In one of these photographs entitled *Self-destruction* (自殘圖, 1996) we can see two siamese twins that share the physical appearance of the artist. The two figures do not stop attacking each other, representing in this way the fratricide violence between the Chinese, Taiwanese and aboriginal population, carried out during all of the 20th century. A self-destruction process that seems to have no end and seems to have left a trace of blood in the depth of the Taiwanese identity.

That fragmentation and mutilation undergone by Taiwan during those forty years has been identified by different scholars with a feeling of sadness. The sadness of people in exile, but at the same time it is the sadness of the victims of a repressive policy⁶. Therefore, this melancholic feeling would mark the relationship with the inhabited space, as a relationship of desire projected towards the lost birthplace (mainland China), and for others of mourning by the dislocated land (Taiwan).

NOSTALGIA AND ATOPY IN TSAI MING-LIANG'S CINEMA

Tsai Ming-liang (蔡明亮, b.1958) belongs to the subsequent generation of Taiwanese film directors. Unlike Hou's cinema in the Eighties, these films would not be interested in the memory from an historical perspective, but rather from an individual approach. In his films, memory becomes nostalgia and existential anguish provoked by the feelings of loss and absence, as well as by the repressed desire. The life in the brutally modernized metropolis of Asia will be portrayed thanks to the relationship of its glommy antiheroes with the city of Taipei. Following Fredric Jameson's (b.1934) thinking, the fast and traumatic transformation of cities like postindustrial Taipei, has radically erased a great part of its history, present and even future signs:

Taipei has not the connotations and historical associations of the great traditional cities in mainland China, not either the closed and global urban space such as the virtual city-state of Hong Kong has⁷.

6 WU, Meiling, «Postsadness Taiwan New Cinema. Eat, Drink, Everyman, Everywoman» in LU, & YUEH-YU YEH (eds.), *Op. cit.* p.78.

7 JAMESON, Fredric, «Recartografiando Taipei» in: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, 1992, Ediciones Paidós, p. 148.

Thus, the main character of his short film *The Skywalk is Gone* (天橋不見了, 2002) verified how the platform that connected Taipei Main Station had disappeared as if by magic. Therefore, the city becomes a space in continuous metamorphosis, incapable of retaining the dust of time, the tracks of history and the daily routine. Those hostile urban spaces create an irremediable feeling of astonishment and loss that will mark the relationship between the passer-by and the metropolis architecture and urbanism.

Tsai's characters drift around Taipei streets looking for strangers in which they could find themselves, while they fight against imaginary epidemics and impersonate other peoples lives, and dream about going to stay somewhere far away and long ago. For instance, the main character in *What time is it there?* (你那邊幾點, 2001), desires to become Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud, b.1944), while he spends a night of insomnia seeing François Truffaut's (1932-1984) masterpiece *The 400 Blows* (1959).

Nevertheless, ruins full of memory coexist in Tsai cinema. In his films, he seems to work as an ethnograph who is in charge of rescuing these lost places⁸. The island of Taiwan has born witness to how new settlers opened the way to others again and again. That historical process has been preserved in the ruins of the buildings left by different settlers. In this sense, Taiwanese video artist Chen Chieh-jen and Tsai share their interest in rescuing these buildings in ruins that have turned Taiwan into an architectonic palimpsest. In *Lingchi-Echoes of a Historical Photograph* (凌遲考: 一張歷史照片的迴音, 2002), the camera moves inside the wounded chest of a Chinese punishment victim. This zoom represents a trip from past to present, through the ruins of Chinese and Taiwanese history in the 19th and 20th centuries. The five architectural sites that appear inside the tortured victim's body in Chen's film are: the Old Summer Palace in Beijing, which was destroyed by the allied forces of the Eight Powers (1860); the laboratories of Japan's Unit 731, which conducted experiments on human beings; the political prison on Green Island (Taiwan) during the Cold War era of martial law; the heavily polluted factory left behind by the RCA corporation of the United States (Taoyuan) and the women's dormitory of a factory that was closed down⁹. Thus, there is a visual identification between the colonialists' fingerprints that have been left on the architectural ruins and the colonized body that has suffering from an identity mutilation due to the colonization process.

8 YUEH-YU YEH, Emilie, «Camping Out with Tsai Ming-Liang» in YUEH-YU YEH, Emily & DAVIS, Darrel W., *Taiwan Film Directors. A Treasure Island*. New York, 2005, Columbia University Press, p. 245.

9 CHEN, Chieh-jen, *Statement: Lingchi*. 2002.

However, Tsai seems to move away from this historical identification of the ruins of Taiwan to go deep in his own memories of childhood, always related to the small and underground world of the local movie-theatres in his birthplace in Malaysia. Those dusty theatres will be the true protagonists of some of their most important films. Such as that theatre of the 1930s that was about to be torn down in *Goodbye, Dragon Inn* (不散, 2003)¹⁰. The author wants to emphasize the importance of those theatres in which he spent a great part of his childhood, watching films produced by the Shaw Brothers Company in Hong Kong, from the Fifties to the Seventies¹¹. The Shaw Brothers' melodramas and musical comedies comprise not only of his personal memories, but of the memories of the Chinese communities settled in Hong Kong, in Taiwan, in Malaysia (such as Tsai's family) and even overseas Chinese. So, these films comprise of the popular Chinese culture of the 20th century. The Shaw Brothers' films subverted national boundaries, as well as the concept of Nation-State and therefore, they represent an exceptional example of transnationality:

Tsai's encounter with Chinese-language films is indicative of the importance of Shaw Brothers' Chinese-language film production and distribution to the ethnic identity of the Chinese diaspora in Southeast Asia [...] creates an impression that Chinese communities everywhere share the same cultural heritage based on identical visual codes [...] In making references and paying homage to the films from the 1950s and 1960s and in remembering the Shaw theatres, Tsai is determined to reveal the 'sites', unearth the urban palimpsest, point out how the Shaws' old theatres bridge geographical and temporal gaps, and bear witness to relentless urban destruction¹².

Conscious of this, Tsai gives them a nostalgic homage in his peculiar musical films *The Hole* (洞, 1998) or *The Wayward Cloud* (天邊一朵雲, 2004), in which we can recognise the songs sung by film stars from the Shaw Brothers' movies, like in the case of the actress Grace Chang (葛蘭, b.1933), the main character of *Mambo Girl* (曼波女郎, 1957), as well as other transnational figures of popular Chinese music of the 20th century like Teresa Tang (鄧麗君, 1953-1995).

10 BERRY, Michael, «TSAI MING-LIANG. Trapped in the Past», in BERRY, Michael, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Nueva York, 2005, Columbia University Press, p. 387.

11 *Ibidem*, pp. 365-367.

12 XU, Gary G., «Shaw Brothers' Old Cinema Excavated: From Kung Fu Hustle to *Goodbye, Dragon Inn*», in XU, Gary G., *Sinascapes. Contemporary Chinese Cinema*. Lanham, Maryland, 2007, Rowman & Littlefield Publishers, p. 98.

In addition, these theatres full of memory are contact zones. Like those bleeding wounds in Chen's video work, these places are passages of time that connect the past and the present time and where their main characters come back. *Goodbye, Dragon Inn*, is shot while another film (*Dragon Gate Inn*, 龍門客棧, 1967) is being shown for the last time in this ruinous cinema of Fuhe in Yonghe (Taipei). The ghosts of the past come to the present moment, mixing themselves with the spectators, and even with the protagonists of King Hu's (胡金銓, 1931-1997) film, who accidentally attend to the last showing of his movie:

Ghost haunting is intimately related to nostalgia, the unwillingness to let go of the past and the desire to revisit the sites with particular significance to individuals. The revisited site, or the place where ghosts linger, is always a contact zone. Boundaries no longer exist, be them between life and death or between nations, [...] Every revisiting of this space driven by nostalgic desire rewards only a profound disappointment and melancholy that mourn for the irreversibility of the past or the irreversibility of the lost love object. [...] What makes ghost haunting in cinema interesting is the revisiting by the ghost of these palimpsests, revisiting that brings out the divergent temporalities in a defiant gesture against linear time and history and against modern rationality¹³.

This strategy of space and time had already been explored in *What time is it there?*, when the father of Tsai's trilogy about Taiwanese family, played by Miao Tien (苗天, 1925-2005) passes away suddenly in Taipei, and reappears rescuing the lost suitcase of Chen Shiang-Chi (陳湘琪) in the Garden of Tulleries' fountain in Paris.

If we compare again Chen Chieh-jen's artwork with Tsai's directorship, we will see how ghosts also wander around the places related to nostalgia. In *Military Court and Prison* (軍法局, 2007-2008), the ghost of a forgotten political dissident that spent a long time in jail, wanders by that political prison of the martial law period, now a Human Rights Memorial. He serves as a symbolic bond that connects the repression suffered in the past with the present political and social situation in Taiwan. The social space is compared therefore, with a suffocating prison that controls these new victims, the unemployed, the illegal immigrants and the homeless. They are the new victims of laws, borders, and passports restrictions.

13 *Ibidem*, pp.105-106.

CONCLUSION: *IT'S A DREAM*

Tsai's cinema uses a transnational cinematographic language that looks for the destruction of traditional concepts of space and time and, being based on unforgettable images of cinema, it turns into a kind of universal poem. In his films, Tsai displays an alternative way of shooting films away from cinematographic conventionalisms, using strategies such as silence and evocative images that relate his work to different cinematographic languages.

It's a dream (是夢, 2007) was Tsai's participation in the 2007 Taiwanese Pavilion in the International Biennial of Art in Venice. Another old cinema was the dreamlike space to make the director's family memories come true. Nevertheless, in this case there is a difference from *Goodbye, Dragon Inn's* theatre. This new movie-theatre lacks that corporal, crude and sometimes pornographic materiality so characteristic in Tsai's representation of space. This is a place that only exists in the imagination of the director, in his dreams, a place born from his nostalgia of his childhood lived in Malaysia. In conclusion, the consideration of the memory of sites in the work of the Malasian-Taiwanese director has finally becoming an atopy or a pure non-place:

You came to watch my film. You've entered, and sat down in the red plastic seats in the darkness, old and shabby, stained and dusty. They were torn out from an old cinema that closed down. Long ago and far away. That cinema decays in a declining town. Naturally, it no longer shows movies.

The film that you are watching now was filmed there. Actually, it's my desire. Actually, the cinema of my dreams was torn down long ago. In a different place, I saw a different cinema.

It seemed to be calling me. Now: Lights, camera, action!¹⁴

NISHIDA KITARŌ AND THE AESTHETICS OF MAX KLINGER

ROBERT WILKINSON

INTRODUCTION

In the period following the Meiji Restoration, when the Japanese began their active exploration of the civilisation of the West, they found much to admire in the culture of Germany. This may have been in part due to the similarity (to a degree) in the word order in the German and Japanese languages, but the attraction went deeper than that. In the thought and art of many Germans both past and contemporary the Japanese found intuitions and acknowledgements of depths of experience which they recognised and with which they felt at home, far more so (for example) than was generally the case with the culture of England. These intuitions are reflected in many ways in Japanese works of the time, and nowhere more clearly than in the thought of the philosopher Nishida Kitarō (1870-1945). Not only are German philosophers a constant presence in Nishida's technical philosophy, but also other figures from German culture are sympathetically interpreted. These reactions to German thought and culture are very consistent on Nishida's part. They go beyond expressions of personal taste: rather, they are systematic expressions of a felt affinity between the cultures concerned. The present essay explores Nishida's reaction to the aesthetic ideas of the painter Max Klinger, just one example of this reasoned preference for things German. The reasons for Nishida's favourable reaction to Klinger's ideas lie deep in his own native Japanese outlook. Before exploring that reaction, however, it is appropriate to say something about Max Klinger. Though a very successful artist in his day, Klinger and his work are now less well known than they were.

14 CHEN, Tai-song, *Atopia*. Taipei, 2007, TFAM, p. 58.

MAX KLINGER (1857-1920)

Klinger was born in Leipzig in 1857. His father was a soap manufacturer, and expected his son to follow him into a business which did not suit his artistic temperament. Klinger senior was, however, not devoid of artistic sensibility and was an excellent pianist, a talent he passed on to his son. (Klinger himself maintained a serious interest in music all his life, and was friendly with both Richard Strauss and Brahms. Klinger is indeed the dedicatee of the latter's *Vier ernste Gesänge* of 1896.) Klinger's mother was interested in landscape gardening, and could indulge this activity on the family estate, where the plantings were said to be reminiscent of the paintings of Böcklin (1827-1901). Klinger studied with Karl von Gussow in Karlsruhe and then Berlin from 1875. Then after brief periods in Brussels, Berlin again and Munich, he spent the years 1883-1886 in Paris, and 1888-1893 in Rome. Back in Germany he settled in Leipzig, where his home became one of the centres of the city's cultural milieu. His output was extensive throughout his life, both in terms of painting, polychromic sculpture and graphic works. In the last area he tended to think naturally in terms of cycles of images, and his early success (which dates from his academy days) rested on his portfolios of etchings. Manifestly, the *fin de siècle* German audience found that Klinger articulated something they recognised and were willing to pay for – his etchings sold for more than Whistler's in Germany at the time.

The 1870's, when Klinger was in his teens and being educated, were a period with a special character in Germany, characterized by historians as the *Gründerzeit*, the foundation period. The unification of the country and the defeat of France resulted in a mood of optimistic nationalism, accompanied by a boom in financial speculation in which fortunes were rapidly made and ostentatiously spent. There was simultaneously a notable relaxation in public morals, and a marked increase in drunkenness and crime, especially sex crime. This setting had a bearing on Klinger's work, especially the graphic works which have endured best. While his first cycle, *Intermezzi*, is characterised by a classical idealism, this is replaced by a depiction of illicit love (and its mortal consequences) in the cycle *A Love*. Again, in the cycle *On Death*, the railway (one of the chief sources of the economic boom), becomes a vehicle and accomplice of death.

Klinger achieved a degree of celebrity early in his life, when the cycle *A Glove* was exhibited in April 1878 by the Art Union in Berlin. It was the beginning of a long and immensely successful career. He was hailed as a Renaissance man, working in painting, sculpture and graphics. (His paintings and sculp-

tures have not stood the test of time as well.) His output in graphic art is considerable, consisting of 14 cycles totalling 265 plates, plus 79 single images and bookplates. His work in this medium is technically of a virtuoso standard.

Klinger was immersed in the intellectual, literary and philosophical life of the Europe of his day, and his work manifests the influence of a number of important cultural figures. Among the literary and philosophical influences on him, the most important were Schopenhauer (a considerable influence); Marx; Darwin; E.T.A. Hoffman; Jean-Paul; Flaubert; Zola; and the *Jugendstil* poet Richard Dehmel. He was impressed by the scientific and social ideas of Marx and Darwin, and by the realism of Flaubert and Zola; yet he retained a taste also for the fantastic stories of Hoffman. Among artists, the principal influences on him were: Dürer; Holbein; Goya (especially *Los Caprichos*); Adolf Menzel (1815-1905, painter and printmaker); Anselm Feuerbach (1829-1880, painter); Böcklin; Hokusai (*Thirty-six Views of Mt. Fujiyama*, cf 'Bear and Elf' and 'Yearnings' from his cycle *A Glove*, and an echo of Hokusai's famous wave in the sea of roses in 'Homage' in the same cycle) and Hiroshige (*Fifty-three Views of Tokaido*). Again, in an essay on Klinger, his admirer Giorgio di Chirico notes that the startled birds in Klinger's *Flagrant délit* resemble birds as depicted in Japanese prints. In turn, Klinger himself was to influence other artists, notably Munch (the latter's *Melancholy* owes a good deal to the first image in Klinger's *On Death I*, 1889).

He is described in art-historical textbooks as a link between Romanticism and symbolism. This reflects on the one hand his willingness to express his own subjective world-view, and an element of fantasy; and on the other hand the striking modernity of the subject-matter of some of the graphic work, notably sexuality and the double-standards applied to women (though his view of women underwent a marked change as he grew older, a point to be returned to below). It is to be noted that his sexual psychology is pre-Freud and Krafft-Ebing: his ideas on psychology come mostly from Schopenhauer. [Krafft-Ebing's *Psychopathia sexualis* appeared in 1886 and Freud's *Interpretation of Dreams (Die Traumdeutung)* in 1900.]

Turning to his best-known cycles of graphics, *A Glove* is autobiographical, the story of Klinger's unrequited love for a Brazilian woman who dropped her glove while roller-skating at a rink in Berlin (33, 34). The glove, with its fingers and open slit, is a symbol for both the male and female genitals. *A Love* (1887) is a more impersonal view of love, with an emphasis on the problem of societal constraints in conflict with individual impulses. It is one of the most sympathetic portraits of women of its time (one can compare it to Fontane's novel *Effi Briest* published in book form 1895, though written a year or two before and

published serially). The irrationality and double-standards applied to women in the moral conventions of the time are fully recognised.

Death I and II (1889-90) are Klinger's meditation on the unpredictability and indifference of death, which comes to all ages and all ranks alike. The ideas on which it is based come largely from Schopenhauer's *Parerga and Paralipomena* (1851). Schopenhauer represents death as an event to be welcomed, since it frees us from individuality and so from suffering. In Klinger's graphics, death is analogously represented as a saviour¹.

Tent, his last cycle, produced when he was 58, is not of the same quality as its predecessors, and is very close to being a pornographic fantasy about Lesbian love. Gone is the earlier concern for the difficulties society placed in the way of women, and instead there is a mistrust of them. Modern women came to be conceived by him as perverse vampires. Commentators relate this change to his fifteen-year relationship with Elsa Asenijeff (1867-1941), a Viennese married to a Bulgarian diplomat, which left him disillusioned with women. Asenijeff wrote novels, art historical studies, poetry, and essays on women's rights. She bore Klinger a daughter, Désirée, who was boarded out in France (with her son by Asenijeff), since the careful and constant attention to children required by motherhood was not part of her life-plan. Klinger was a degree more caring of his daughter, since he at least remained in touch with her, regularly sending gifts, letters and money. *Tent* was inspired by Dehmel's poem *Ballade von der wilden Welt*, but Klinger departs freely from the poem.

KLINGER'S AESTHETICS

Klinger's ideas on aesthetics are set out in his essay *Malerei und Zeichnung* (*Painting and Drawing*), 1891, and it was to a translation of this essay that Nishida wrote his brief introduction. Though Klinger's essay is not tightly or especially clearly expressed, the kernel of what he wants to say is fairly clear. His principal aim in the essay is to set out what he calls the special status of drawing as an art, and its relation to certain other arts, notably painting². By the term 'drawing' he means monochrome depictions in any medium, reserving the term 'painting' for coloured depictions of the world. Reproducible mono-

1 Klinger did not believe in personal immortality. His source in Schopenhauer can be found in the latter's *Parerga and Paralipomena*, II, sections 134-141.

2 KLINGER, M., *Painting and Drawing*. (Tr. Fiona Elliott and Christopher Croft). Manchester, 2005, Cornerhouse Publications, p. 7.

chrome images, like etchings, are drawings in this sense. He is anxious to differentiate drawings in his sense from unique images and from images made just as preparations or studies for paintings. This latter usage tends to reduce the status of drawing to that of the handmaid of painting, an idea which (he argues) does a serious injustice to a form of visual depiction which is an art in its own right.

His first premise is that each of the media in which works of art can be created has its own character or nature. Different musical instruments and keys have their own colour, and what can be said in one cannot be said in exactly the same way in any other:

...every [artistic] material has its own spirit and its own poetry which derive from its appearance and its amenability, and which –in the hands of the artist– reinforce the character of the composition and are themselves irreplaceable³.

On this basis, Klinger claims that there are certain types of subject-matter or meaning which can only be properly rendered in a drawing as opposed to a painting, and vice versa. Monochrome images and coloured images, in his view, are properly suited to the rendering of different types of subject-matters.

With regard to painting, Klinger claims that its overall aim is to «express the coloured, bodily world in a harmonious manner; even the expression of force and passion must be subordinated to this harmony»⁴. Properly conceived, there is no subject-matter that cannot be treated in a painting and form a fit subject for it. Painting is a revelatory art:

Everything visible is cloaked in the magic of individual lives. The art of painting consists in enhancing this magic, in relieving the insignificant of its apparent triviality and vividly presenting it to us as it really is⁵.

To do this the painter must not clutter the image with elements of an excessively novelistic, allegorical or fanciful kind, since to do so would not lead to the clear focus on reality just referred to. Paintings should not be freighted with spurious quasi-literary meanings, with something to be 'understood'. A painting seeks only to render flesh as flesh, and light as light, and is free from novelistic urges. In other words, painting aims at objective revelation of reality. Further,

3 *Ibidem*, p. 12.

4 *Ibidem*, p. 13.

5 *Ibidem*, p. 14.

Klinger asserts (though without anything resembling an argument or evidence) that painting is by its nature linked with the bright and harmonious aspects of existence; it is:

...the most perfect expression of the joy of life. It loves beauty for its own sake and strives for beauty even in the ugliness of the mundane or the depths of tragedy [...]. Painting is the glorification, the triumph of the world. And it must be so⁶.

Painting is not suited to express the darker, more awful side of existence. For that, another art is needed and that art is drawing.

The essential difference between drawing and painting lies in the indefiniteness of the former in certain respects. This indefiniteness (which was, as will be seen, of great interest to Nishida) is not a weakness, just a difference, and allows drawing to deal with certain subject-matters better than painting.

The most obvious manifestation of indefiniteness in drawing is the absence of colour. This absence allows drawing to deal with subjects that would be too disagreeable if rendered in colour. Further –and Klinger makes this point repeatedly– a monochrome image has the great virtue of requiring the active participation of the viewer: the viewer's imagination is more stimulated by the absence of colour than by its presence. Drawing enjoys a freer relationship with the representable world than does painting: (i) it gives the imagination free rein to add to the representation; (ii) it can handle both forms that are not part of the principal subject and even the principal subject itself with such freedom that the viewer's imagination is called into play; (iii) it can isolate the subject such that the imagination must create the space around it and (iv) it can utilize these means either singly or together, without vitiating the artistic value of the work⁷. Painting represents its depicta exhaustively as individuals: not so drawing, in which the depicta can be represented less as individuals than as phenomena or types.

Additionally, since it is not bound to the goal of exhaustive depiction of individuals, drawing allows the artist more poetic licence, and this in turn allows the construction of works with meanings which convey the subjective views of the artist:

6 *Ibidem*, p. 19.

7 *Ibidem*, pp. 20-21.

All that has been said so far points to the most distinctive quality of drawing: the great subjectivity of the artist. It is his world and his world view that he is presenting in drawing, these are his personal responses to what is happening around him and in him...⁸.

Again, and unsurprisingly, Klinger regards drawing as the appropriate medium for fantasy⁹.

These ideas are linked to a further contention, namely that drawing does not so much depict things as convey the ideas that are intrinsic to them. By this he means that drawing is much better at, and relies on, the arousing of associated ideas in the viewer's mind. This again is a consequence, in Klinger's view, of the indefinite and non-exhaustive nature of monochrome depiction. Also related to this theme is his view that in a drawing the background need not be clearly delineated. He takes it for granted that such indefiniteness is not tolerable in a painting: he assumes that there can be no blank or indefinite areas in a painting. Every part of the canvas must fully finished.

In summary then, for Klinger a drawing is any monochrome representation. It is by intention a less exhaustive depiction than painting, but this renders it the ideal medium for conveying the subjective reactions of the artist. Further, drawing, because of its indefiniteness, stimulates the viewer's imagination to a greater extent than does painting.

NISHIDA'S COMMENTS ON KLINGER'S ESSAY

Nishida wrote a very short (three-page) introduction to Klinger's essay for Japanese readers. Most of the essay is a summary of the views set out in more detail in the previous section, but in the first and last paragraphs, he gives a clear indication of why he found Klinger's ideas interesting and sympathetic. The reasons for his reaction are generated by an alignment he sees between Klinger's ideas and his own, and he regards his own beliefs as typical of oriental aesthetic thought. Klinger argues that the meaning and *raison d'être* of line drawing lies in the expression of the images of the subjective imagination through the unified impression of the spatial whole, as happens also in poetry and music. Nishida comments:

8 *Ibidem*, p. 23.

9 *Loc lit.*

But in this context, does not the aesthetic intention that constitutes an important element in Oriental line drawing conform to this goal very well? An artist's vision involves his seeing things in the perspective of expressive movement; he sees things through his hand. Only in this standpoint can he see true reality itself, which is the foundation of reality entirely apart from the intentionality of conceptual knowledge. If the spatial unities in line drawing express forms beyond form, we may be able to say that this style of drawing, as it expresses the essence of the artistic expressive act itself in so far as it can be touched by such symbols, expresses images that have not yet been born¹⁰.

To understand these remarks, it is necessary to say something about the ideas Nishida is taking it for granted that we know.

The most basic idea is the fundamental belief in Nishida's metaphysics, an idea taken from the Zen outlook which forms the unchanging bedrock of Nishida's world-view. The world of everyday experience, the world of temporal individuals related to one another in various ways (in Buddhist terms the *samsara*) is not the whole of reality. Reality has another and deeper dimension. This deeper dimension is generally referred to by the term *mu* in Japanese, which is normally rendered as nothingness. It would be less confusing to refer to it as no-thingness, for it is not a void but a wholly undifferentiated unity from which all differentiation (i.e. all individuals) arises: it is a plenum of possibilities, not a void. Every individual arises from *mu* and returns to it when it perishes, part of what Buddhists call the web of dependent origination. Such emergence from and return to no-thingness is the destiny of all individuals, except for those attaining nirvana (which in any case involves ceasing to be an individual).

Further, *mu* is related to the everyday world in a way which at first sight is difficult to grasp. *Mu* is wholly and fully present in every individual: *mu* and every individual have what Nishida calls absolutely contradictory identity (*zettai mujunteki jikodoitsu*). Reality and individuals, the one and the many are non-different. Rightly experienced, ultimate reality is wholly present in every individual. Again, what we ordinarily call the real world, the everyday world we inhabit, subject to change and the arrow of time, is in this philosophy a considerable abstraction from the fullness of reality properly experienced, that is, experienced in such a way that we are aware of the presence of an infinite and eternal dimension in every individual and every moment.

This metaphysical position has important consequences in epistemology. Being wholly undifferentiated, *mu* cannot be grasped by reason, for reason operates with concepts, and concepts are our means of marking and handling differentiation in the world. A full grasp of reality can be achieved only by direct intuition (*chokkan*), a mode of experience in which consciousness and its content are fused or unified and non-different. Generally, such a condition of consciousness is possible, if at all, only after meditational training.

Ideas such as these have important consequences in aesthetics, and it is to them that Nishida draws attention in the opening paragraph of his comments on Klinger:

Art is neither a mere description of reality nor a mere subjective fancy. The so-called real world is not the only world given to us. Indeed, the world constructed by such a concept must be said to be the mere surface of reality. In the back of such a world is the flow of a truer reality, filled with a larger life whose depths cannot be fathomed. Precisely this reality is the object of art, and this aesthetic world, like our life itself, is infinitely free and profoundly rich¹¹.

Nishida is assuming that aesthetic experience properly so-called is very close to the direct, unmediated intuition of the real of the type referred to above. When we are lost in contemplation of an art-work, Nishida contends, our experience becomes, even if only temporarily, like that of the enlightened. It is as if we see through the individual things which make up the everyday world, and grasp the eternal, unified reality from which they have emerged and which they manifest. Aesthetic experience furnishes a deeper insight into the nature of things than does our ordinary experience of the world.

Accordingly, art which merely aims at exact rendering of what Nishida calls here the surface of reality –the daily world of temporal, finite, transitory individuals– is not worthy of the name. Art proper has a very special role in our experience for, if it is successful, it manages to reveal the infinite and eternal dimension of reality which normally goes unperceived. What a good artist does is so to depict or describe or embody some aspect of the world as to convey its full reality: its manifestation of and non-separateness from the deep background from which it has temporarily emerged. As he puts it in an essay on another German artist, Goethe:

10 NISHIDA, *Art and Morality*. (Tr. D.A. Dilworth and V.H. Viglielmo). Honolulu, 1973a, University of Hawaii Press, p. 35.

11 *Ibidem*, p. 33.

Just as Michelangelo's unfinished sculptures, or the sculptures of Rodin are hewn out of a massive block of marble, so all great art is a relief, cut out of the marble of eternity¹².

Now a relief is non-separable from the block on which it is carved; equally, a successful work of art makes manifest the non-separability of both itself and its depicta from the deep background of ultimate reality.

In common with other thinkers who take a view of reality as having an infinite depth which is ordinarily hidden from us, Nishida takes a particular view of the nature of artistic creativity. Our ordinary experience of the world, in which perception is conceptualised, produces knowledge. Such experience presupposes a distinction between subject and object, between the person perceiving, and the objects perceived. When a real artist creates or has artistic insight, this subject/object distinction collapses, and what is produced is something deeper than knowledge. Nishida describes the situation as follows:

...when the sculptor is sculpting and when the painter is painting, each becomes a process of seeing only. Plotinus states that nature does not create by seeing, but, rather, that nature's seeing is creation. In this way the artist becomes nature itself¹³.

Such a condition is very hard to describe. If we continue to think of artistic creativity as a state in which the creating mind and whatever is created are in some way distinct, we will never understand it. Notably, the artist need not be aware in conceptual terms of what is going on during the process of creation, and indeed conceptual awareness would probably destroy the creative condition; but it does not follow that the artist is not very exactly and clearly aware of the content of their insight. The artist is aware of something of unfathomable significance, and if the work of art in which this is embodied is successful, this significance will be conveyed to the viewer.

The idea of unfathomable significance leads directly to another notion of great importance in both Nishida's aesthetics and the indeed oriental aesthetics in general, and that is the notion of profundity. It has been stressed above that

reality is of infinite depth, though this depth is normally concealed from us by the web of concepts we use in order to get about in the world; yet in those moments of special insight we sometimes have, especially in the presence of great art, the surface breaks apart and we glimpse, even if only for a moment, another dimension whose depth has no limit, the realm which the contemporary French poet Yves Bonnefoy calls *l'arrière pays*¹⁴. This is linked to profundity in the following way: profound works of art are those which resonate in our memory in a special way. We are not able to sum them up: their significance has no end. The very idea of being able to make a final, definitive interpretation of them has no sense: what would be the last word on *Don Quixote*, for example? These works go on suggesting new and fruitful interpretations not only throughout one lifetime but many lifetimes. They engage the imagination and linger permanently in the memory in a way which non-profound works do not, and our way of characterising this special property is to say that they have great depth – this is common the whole world over. In traditions, like those of India, China and Japan, where reality itself is held to have hidden depth, works of art with this property are specially valued, and the property itself becomes the central aesthetic virtue. These works have a special relation to the ordinarily hidden metaphysical background which, these traditions maintain, is the most important feature of reality.

This idea of the relation of a work of art to the metaphysical background is of great importance in the present context, since Zen is a perfect example of a view of reality as having infinite depth. Nishida contends that different styles of art have been more or less successful in revealing and embodying this depth. The background of the eternal and infinite reality is strongly present, he contends, in Buddhist and early Christian art, whereas the perfect, highly articulated forms of ancient Greek art are less resonant of the depths of reality itself¹⁵. Greek art embodies the view of reality epitomised in the philosophy of Aristotle, namely that individuals constitute the ultimate reality, and do not manifest anything further – in this metaphysic, reality has no hidden dimensions. As has been said, in Nishida's view, by contrast, the ultimately real is undifferentiated, and no concepts apply to it. Accordingly, the more formless the background we discern behind (so to speak) a work of art, the closer we come to the real. Put in terms of pictorial depiction, a two-dimensional and undetailed background is closer to the real than one which is three dimensional and exhaustive, since it is

12 NISHIDA, *Intelligibility and the Philosophy of Nothingness* (includes the essay *Goethe's Metaphysical Background*). (Tr. Robert Schinzinger). Westport (Conn.), 1973b, Greenwood Press, p.145. Nishida's words inevitably recall the description of the Dao as the uncarved block, cf. *Daodejing* chs. 15, 19, 28, 32 and 57.

13 NISHIDA, *Op. cit.*, 1973a, p. 27.

14 See: BONNEFOY, Y., *L'Arrière-pays* (1972). Paris, 1992, Gallimard, *passim*.

15 NISHIDA, *Op. cit.*, 1973b, p. 146.

a step closer to being formless: fewer predicates apply to the two-dimensional than to the three.

To return for a moment to Goethe, Nishida singles out the lyric poetry as the pinnacle of his (Goethe's) achievement, precisely because it manifests a two-dimensional background, and in this Nishida discerned a kinship with the poetry of the orient. The best art hints at the presence of *mu* as its background, the formless, eternal one:

All this must be the reason why Goethe, despite his various talents and manifold activities, was the greatest lyrical poet. In the field of drama, where form and figure is essential, the background must be three-dimensional; only with regard to lyrics does one not know from where it comes, and to where it goes. It is an overflow of the spring of life. There is nobody but Goethe in whom personal experience becomes poetry so directly¹⁶.

In these lyrics, Nishida contends, there is a holistic view of nature consistent with Zen. Nature, in these poems,

...is like an infinite space which, itself formless, produces form everywhere. Like the moonlight in *An den Mond*, like the sea in *Der Fischer*, and like the mist in *Erlkönig*, Goethe's 'nature' is essentially something that harmonizes with our heart [...]. There is *Mitklingen* [resonance] in the very depth of our soul¹⁷.

For Goethe, Nishida continues, there is no inward and outward: everything is as it is: it comes from where there is nothing, and goes to where there is nothing¹⁸. Goethe's lyrics are oriental in spirit:

Oriental art is essentially impersonal because the background is an integral part of it. This produces [in our hearts] a formless, boundless vibration, and an endless, voiceless echo¹⁹.

16 *Ibidem*, p. 150.

17 *Ibidem*, p. 149.

18 *Ibidem*, p.157. In his remarks on the non-difference of inward and outward in Goethe, Nishida has in mind two lines from the former's *Epirrhema*: 'Nichts ist drinnen, nichts ist draussen;/Denn was innen, das ist aussen.' (Nothing is inside; nothing is outside;/because what is within is without).

19 *Ibidem*, p. 146.

With these ideas in mind, it is not difficult to see why Klinger's ideas concerning drawing should have struck Nishida as being akin to what he regarded as the kernel of Oriental aesthetics. In the first place, Nishida was of course brought up in a culture in which monochrome ink drawing was (as in China) one of the most highly regarded forms of visual art; but the issue is deeper than that, for one has to ask why it was that this form of visual representation came to be so valued in these cultures. The answer lies in the deep congruence between these forms of art and certain deep beliefs about the world common to Chinese and Japanese culture. For Nishida, successful art is art which conveys the profound truths about reality sketched above: that reality is of infinite depth and that all individuals are non-separate from this reality. The truth about any individual includes not only its place in the web of dependent origination but also its absolute dependence on and non-separateness from the background from which it emerges and to which it will return.

Now as we have seen Klinger stresses the obvious point that drawings (in his sense) are less exhaustive forms of representation than depictions in colour, since the coloured properties of all depicta are omitted. In other words, some elements which contribute to the individuality of the depicta are left out in drawings. Further, drawings reverberate in the mind to a greater extent than do paintings – Klinger claims repeatedly that drawings are powerful stimuli of associations. Precisely because they are less precise and exhaustive than the coloured depictions of paintings they leave the viewer's imagination with work to do, and manifestly no limit can be set to the time during which these reverberations will continue. Again, Klinger claims that, while every square inch of a coloured canvas must be painted, the background of a drawing can very well be summary and imprecise, once again stimulating the viewer's imagination. In Nishida's terms, drawings exhibit their depicta less individually than paintings, and show them (generally) in a different relation to the background, a relation of non-separateness more consonant with metaphysical truth than is the case with paintings which depict the fine details of individuality.

CONCLUSION

In one of his major philosophical works, Nishida makes this statement about a basic point of divergence between Asian and Western culture:

Western culture [...] regards form (*eidōs*) as being and formation as good. However, at the basis of Asian culture [...] lies something that can be called seeing the

form of the formless and hearing the sound of the soundless. Our minds are compelled to seek for this²⁰.

We have seen above how this idea leads to a particular orientation in aesthetics. Each major artistic tradition in the world rests on a view of how that world is, what reality is like; and any art which seeks to represent the world will do so, even if unconsciously, in accordance with this view. It is a great mistake to assume that very abstract beliefs have no bearing on how life is lived, since they in fact form the way in which we experience the world at the deepest level. Responsible art produced in a culture which regards the world as being as Nishida conceives it must so depict it as to embody the view of reality we have been considering, and the results can be seen in various aspects of the styles of Chinese and Japanese art. Nishida's reactions to the products of European philosophy and art are very consistent reflections of someone formed in a culture which differs from that of the West at the deepest level. What he admires in the lyric poetry of Goethe is precisely its reflection of the deep metaphysical background of life, a reflection present also in the major forms of Japanese poetry. In the case of Klinger's aesthetics, he admires a theory which sees virtue in non-exhaustive representation which reverberates in the mind of the viewer, hinting at the inexhaustible nature of reality at its deepest level.

ANA AGUD is teacher of Indoeuropean Linguistics at the Salamanca University. She is also an ex-scholarship holder from the Alexander Von Humboldt Foundation, and the Director of the on-line academic title of «Expert in Cultures and Languages of India and Iran», specific to the Salamanca University. She has directed various research projects, and is author of diverse monographs and articles on History of Linguistics, general and theoretical Linguistics and language Philosophy, as well as on Vedic and classical Indology and on the methodology of cultural comparison.

TERESA AIZPÚN DE BOBADILLA is philosophy teacher in the Rey Juan Carlos University of Madrid. With a PhD in Philosophy by the Ludwig-Maximilians-Universität of Munich, she has also been teacher in the Panamerican University of Mexico D.F.. Among her published texts are *Kierkegaards Begriff der Ausnahme. Der Geist als Liebe (Kierkegards notion of the exception. The spirit as love)*, Munich, 1992; *La libertad en «El concepto de la Angustia» (Freedom in «The Concept of Anguish»)*, Seville, 1995; *El ritmo de la Alhambra (The rhythm of Alhambra)*, Granada, 1998; *El hombre es un ser que habita (Man is an inhabiting being)*, Madrid, 2003; and *Gramática de la vida (Grammar of Life)*, Madrid, 2009.

KATEŘINA BŘEZINOVÁ is historian and anthropologist. Researcher at the Centre for Ibero-American Studies in the Carolina University of Prague, she has been teacher at universities of Spain, Mexico and the USA. Her work has been centered in matters of identitarian politics, multiculturalism and migratory flows through art and culture. She is founding director of the Multicultural Centre

20 From the Preface to *From the Actor to the Seer* (1927), quoted in the translators' introduction to: NISHIDA, *An Inquiry into the Good*. (Tr. Masao Abe and Christopher Ives). New Haven and London: 1990, Yale University Press, p.x.

Prague and author of *El Imaginario chicano en los Estados Unidos de América (The Chicano Imaginery in the U.S.A.)*, Prague, 1997; *Mexican Votive Art: Popular Religiosity on Mexican Retablos*, 2004 and *Quarrel about Diversity? Post-Communist Czech Republic vic-a-vis the new realities of difference*, 2009.

ROSA FERNÁNDEZ GÓMEZ is teacher and coordinator of the area of Aesthetics and Art Theory of the Philosophy Department of the Malaga University. Her main research interests are Indian and transcultural Aesthetics. She has had a scholarship from the Ministry for Foreign Affairs (AECI) in Benaresh, India, as well as a MECD-Fullbright grant in the Hawaii University. Among her published texts, the following are worth mention: *El shivoísmo (Shivaism)*, Madrid, 2001; *El shivoísmo: una estética metafísica (Shivaism: a Metaphysical Aesthetic)*, Madrid, 2004; and the co-edition, together with Luis Puelles Romero, of *Estéticas: Occidente y otras culturas (Aesthetics: the West and Other Cultures)*, Malaga University, 2004.

EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO is teacher of History of Asian and Contemporary Art at the Complutense University of Madrid. She has carried on research in India, thanks to various grants from the Ministry for Foreign Affairs (AECI), the Indian Council for Cultural Relations, the Complutense University of Madrid and the UNESCO. Among her published texts the following should be noted: *Las pinturas de Ajanta. Teatro indio de la naturaleza (The Ajanta Paintings: Indian Theater of Nature)*, Madrid, 2007; *Anish Kapoor*, Hondarribia, 2006; *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India (The Tree of Life. Nature in Indian Art and Traditions)*, Barcelona, 2001, or the translation of the book by Ananda Coomaraswamy, *La danza de Siva (The dance of Siva)*; Madrid, 1996 and 2006.

MAITE GONZÁLEZ LINAJE is researcher from the Institute of Arts of the Veracruzana University of Xalapa in Veracruz, Mexico, and member of the National System of Researchers of Mexico. Her main area of work is the comparative studies between art and culture of China and Europe. Some recent texts, published and in press are «Arte y cultura en el Virreinato y su relación con China» («Art and Culture in the Viceroyalty and the relationship with China»), «Investigación estética comparada: El arte y la cultura entre China y Occidente a lo largo de la historia» («Research on Comparative Aesthetics: Art and Culture between China and the West throughout History»), and «Panorama intercultural entre el Extremo Oriente y el México Virreinal: Una introducción actualizada» («Intercultural Panorama between Far East and the Viceroyal Mexico: an Up to Date Introduction»).

HENAR RIVIÈRE RÍOS is a Summa Cum Laude graduate in Art History. She is researcher for the Complutense University of Madrid, and has been scholarship holder of the DAAD (German Service of Academic Exchange) in the program for Young Scientifics and PhD students. Today, she holds a grant of the FPI program (Researching Staff Training), and writes her PhD thesis about Fluxus, with a Co-tutelage at the Kunsthistorisches Institut (Art History Institute) of the Freie Universität of Berlin. She has published *El arte del siglo XX (The Art of The XXth Century)*, Madrid, 2008; and «Arpocrate seduto sul loto», Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

SUSANA SANZ GIMÉNEZ is PhD researcher in the Complutense University of Madrid. Graduate in Art History, she received Summa Cum Laude and completed her education with a degree in East Asian Studies. Today she holds a grant from the ICO Foundation in the Beijing University, in China. She has enjoyed a predoctoral FPI scholarship (Researching Staff Training) from the Complutense University of Madrid. She is author of the catalogue of the exhibition that took place in the Reina Sofía Museum (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), entitled *Chen Chieh-jen. Tribunal militar y prisión (Chen Chieh-jen. Military Court and Prison)*, 2008; *Arte Chino Contemporáneo (Contemporary Chinese Art)*, San Sebastián, 2010.

ROBERT WILKINSON is Philosophy teacher in The Open University, in the United Kingdom. Having done his PhD in the Warwick University on the topic of George Santanaya's aesthetics, he is a specialist in comparative aesthetics and on the philosophy of Nishida Kitarō. Among his published texts are *Theories of Art and Beauty*, 1991; *Minds and Bodies*, 2000; *Fifty Eastern Thinkers*, 2000; *Nishida and Western Philosophy*, 2009. He is also the editor of *The Pursuit of Comparative Aesthetics*, 2006, *New Essays in Comparative Aesthetics*, 2007 as well as of a great number of essays on comparative aesthetics.

