

Discontinuidad histórica y continuidades antropológicas en el arte contemporáneo. Entrevista a Thierry Dufrêne

Gabriel Cabello

Centro José Guerrero, 2 de abril de 2014

Antiguo alumno de la Escuela Normal Superior de Saint-Cloud (1977-1980), Thierry Dufrêne es actualmente profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Paris Ouest Nanterre. Catedrático de Historia, es miembro del Comité Francés de Historia del Arte, del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas (CIPSH-UNESCO), y desde 2004 secretario científico del Comité Internacional de Historia del Arte (CIHA). Miembro de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte), especialista en la Historia de la Escultura Moderna y Contemporánea, ha sido comisario de exposiciones y autor de numerosos libros, artículos y catálogos, como *Giacometti, les dimensions de la réalité* (1994), *Le journal de Giacometti* (2007), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* (2007) o *Dalí* (catálogo de la exposición del Centro Pompidou y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013). Director de redacción de la revista *20/21 Cahiers du Centre Pierre Francastel* (2008-2014), es miembro del comité de redacción de *Perspective* (INHA) y del comité editorial de *Diogenes* (UNESCO). Entre 2007 y 2013 fue el encargado de relaciones internacionales del Institut National d'Histoire de l'Art (París).

En abril de 2014 mantuvimos con él este diálogo a propósito de su conferencia “Los autómatas, entre la antropología y el arte contemporáneo”, dictada en el Centro José Guerrero.

GABRIEL CABELLO.—Buenas tardes, Thierry. Bienvenido al Centro José Guerrero. Antes que nada, me gustaría decir que hacerte una entrevista es necesariamente aceptar referirse a ese terreno resbaladizo donde el arte contemporáneo, la historia del arte y la antropología se cruzan. Tú eres un especialista en arte contemporáneo, especialmente en el surrealismo. Al mismo tiempo, diriges el Centro Pierre Francastel y eres uno de los mejores conocedores de su obra. Y, finalmente, fuiste uno de los responsables de ese Congreso hoy famoso, que se publicó con el título de *Cannibalismes disciplinaires*, sobre las relaciones entre historia del arte y antropología. Es el cruce entre estas tres líneas lo que me resulta más interesante en tu trayectoria. Me gustaría por

tanto hacer algunas preguntas sobre la relación entre ellas, tomando como elemento principal el arte contemporáneo (al fin y al cabo, estamos en un Centro de Arte Contemporáneo). Has escrito recientemente sobre Dalí, y desde hace mucho tiempo sobre Giacometti, contra una cierta doxa que querría que la obra de ambos fuese sobre todo aquella realizada más cerca del discurso del surrealismo ortodoxo de preguerra. Un poco contra ella, te has referido a las continuidades y las rupturas en relación con el surrealismo ortodoxo, ya sea en relación a las imágenes neuronales en el caso de Dalí o al espacio imaginario en el caso de Giacometti. Mi primera pregunta es, en este sentido, por la continuidad de la práctica del arte contemporáneo. ¿Podrías referirte a esas continuidades y esas rupturas en los casos que tú has estudiado?

THIERRY DUFRÈNE.—Gracias ante todo por recibirme en este Centro y en Granada. A propósito de esa continuidad, quiero señalar que tenemos efectivamente la tendencia de decir que tras la guerra nos encontramos con otro mundo, con otro arte. Pero lo que me ha impresionado al trabajar sobre Giacometti (hablaré antes de Giacometti porque llega antes a mi investigación, ya que fue el tema de mi tesis) es que, en piezas de posguerra como *Le nez* o como la *Tête sur tige* de 1946, yo veía continuidades con obras como *Pointe à l'oeil* o *Boule suspendue*, que eran mecanismos muy crueles, sádicos, y que implicaban muy intensamente al espectador. Cuando vemos de nuevo la *Tête sur tige* o en general estas piezas de después de la guerra, nos reencontramos con la misma tendencia a implicar al espectador, a meter de algún modo la «*pointe dans l'oeil*». Y eso me ha parecido una constante. Es decir, que si hay continuidad no es porque Giacometti reintroduzca la figura, de modo a menudo parcial, fragmentaria, sino porque permanecen los mismos fenómenos, que en origen le interesaron en tanto que surrealista, que los antropólogos llaman de atribución de intencionalidad. Los seres humanos, cuando se enfrentan a la obra de arte, es decir, a objetos depositados en el espacio, tienen la tendencia de atribuirles intenciones. Por ejemplo, ante un objeto surrealista de Giacometti como *Boule suspendue*, tenemos la impresión de que una bola va a percutir sobre un cuerno-croissant, e inmediatamente nos proyectamos en ella. Nos decimos que somos la bola o que somos el croissant. Del mismo modo, en las obras de posguerra Giacometti se sigue planteando cómo se va a implicar al espectador. Y cómo implicarlo de un modo, como tú has dicho, psíquico. O sea que, en el fondo, lo que Giacometti había leído en Freud en los años treinta reaparecerá tras la guerra. Sólo que el nuevo Freud es ahora Sartre y el centro lo ocupa la cuestión propia del existencialismo. La cuestión de cómo, cuando te veo frente a mí o cuando veo a alguien que se desplaza por un lugar y se me aproxima, atribuyo intencionalidades; de cómo me voy a posicionar en relación con esa figura que está ante mí; de cómo cierto fantasma actúa e interfiere en la relación. Lo que ocurría al nivel de los objetos surrealistas ahora ocurre en el nivel de grandes figuras ubicadas en espacio, en lugares.

Exactamente la misma cosa ocurre con Dalí. Dalí estaba fascinado por objetos repentinamente desplazados. Un zapato, un vaso de leche, devenían de pronto elementos que expresaban un fantasma sexual, que expresaban una forma de crueldad. Y cuando vemos las obras que sigue después, las películas, la gran escenografía, la pintura o, sobre todo, sus dispositivos visuales, encontramos el mismo deseo de desplazar la mirada y de hacer que el espectador descubra en ellas sus propias atracciones, sus propios deseos, sus propios fantasmas. Para mí hay un fondo de continuidad en la investigación de la exploración del interior y de la relación con los objetos. Y el estudio de esa continuidad tiene implicaciones para el historiador del arte. Con el desarrollo



Thierry Dufrene

de las neurociencias, hemos comenzado a decirnos que, si los neurocientíficos se interesan en el arte, ¿por qué no interesarnos nosotros en la neurociencia?, ¿por qué no interesarnos en los fenómenos de atribución de intencionalidad, en los fenómenos de proyección? Todos esos fenómenos psíquicos continuaban la indagación que los artistas de principios de siglo habían hecho en lo óptico, inmiscuyéndose en los dominios de la *psyché* y, poco a poco, en el plano cognitivo y, de forma más general, en el de las reacciones emotivas e interactivas: a partir de un objeto que aparece inerte y no se mueve, la forma en que el artista maneja la relación con su público permitirá la emergencia de una fuerte carga emocional. Hace falta, en definitiva, que utilicemos las neurociencias, que trabajemos con los antropólogos para explicar esa continuidad. La historia del arte no puede aislarse.

Todo ello no quiere decir que no existan, desde luego, rupturas históricas importantes. Yo creo que el Dalí del comienzo, que, como sabemos, es un Dalí de izquierdas, comprometido como también lo estuvo Giacometti, muy próximo al partido comunista —el joven Dalí era lector de *L'humanité*, estaba suscrito a *L'humanité*—, va a desaparecer tras la guerra y se convertirá en algo bien diferente. Por su lado, Giacometti va a evolucionar hacia el existencialismo y a romper con esos compromisos. De modo que sí hay rupturas en el plano político y en el plano histórico, pero hay una continuidad en relación con la investigación antropológica que emprendió el arte contemporáneo. Ese hilo es el que me ha parecido interesante seguir desde el comienzo mismo de las vanguardias. Recorrerlo pasa por preguntarse acerca de la relación entre el dispositivo visual y la *psyché*. Y, con ello, por preguntarse cuál es la relación entre los objetos surrealistas y los dispositivos existencialistas de Giacometti. Es muy importante señalar esto.

G.C.—Ante esa investigación propia del arte contemporáneo, que, según en alguna ocasión has escrito, no puede explicarse a partir de la psicología de la *Gestalt*, ante esa investigación que lleva a la formación de cuadros fuera del cuadro, podemos preguntarnos por la influencia de esta práctica sobre las formas de aproximarnos a la obra de

arte desde el punto de vista teórico. Por ejemplo, recuerdo que Francastel distinguía muy claramente entre el objeto figurativo y la imagen, que para él no residía en el médium (el cual Francastel entendía de un modo, digámoslo así, material) sino en el espíritu de quienes la usaban, de manera que debía ser estudiada en relación con el imaginario, no reductible a la materialidad del médium. Y, por otro lado, pienso en que, en *Cannibalismes disciplinaires*, encuentras como centro de la aproximación entre historia del arte y antropología, más que la de imagen o la de artefacto, la noción de “figura”, esa «*doublure d’invisible*» que decía Merleau-Ponty, es decir, una invisibilidad exterior a la *Gestalt*. ¿Cuáles son los nexos entre estas aproximaciones teóricas y la práctica del arte contemporáneo, esa investigación propia del arte contemporáneo que acabas de describir?

T.D.—Hay un hilo director, que creo que podemos establecerlo a partir de Max Bill, y que pasa por la *Gestalt*, los fenomenólogos o el minimalismo, que insiste en la tensión que hay entre la experiencia sensible de las cosas y el conocimiento que tenemos de ellas. A menudo, como por ejemplo en Robert Morris, se nos pone frente a trampas del pensamiento, ante cosas que no alcanzamos a pensar. Por ejemplo, vemos tres formas en el espacio que son estrictamente iguales en dimensión, pero que están dispuestas en posiciones espectacularmente diferentes. Circulando entre ellas sentimos esa diferencia, aunque en el cartel veamos con claridad que tienen exactamente las mismas dimensiones. Se pone así en juego a la experiencia, sensual, óptica, con el saber, con lo conceptual.

Y luego hay otro hilo, el que llamo el hilo de la figura, que es mucho más complicado y que juega con lo que Derrida llamaba la *différance*. Registramos los recuerdos, la memoria, por ejemplo los recuerdos de infancia o los acontecimientos vividos. Pero todo esto, en lugar de alojarse en lo inmediato de la experiencia, constituye una figura, una manera de representarse nuestro estar en el mundo, nuestra manera de estar en el mundo. Desde el momento en que movilizamos el pasado y proyectamos nuestro deseo en las situaciones que vivimos, nos hallamos ante el fenómeno de la figura del mundo, que se establece en la *différance* porque no tiene lugar en el momento presente. No se trata ya aquí de la tensión entre una experiencia presente y nuestro saber, sino de la movilización de modalidades de temporalidad muy diferentes. Es lo que yo llamo la figura, que incorpora elementos temporales que son también estaciones psíquicas. Por eso siempre me he sentido más atraído por artistas como Giacometti o Dalí, por gentes que tenían una tendencia a movilizar un conjunto figurativo, un conjunto que polariza el pasado, el futuro y su relación, al tiempo que les otorga sentido. Es en este sentido en el que hablo de figura en relación al objeto.

Francastel, sin embargo, trabajaba sobre ideas diferentes. Él distinguía el objeto figurativo y el objeto de civilización a partir de un elemento que todos compartimos, pero luego la figura era sobre todo algo que los artistas se transmiten y que se constituye en el tiempo. Es una cuestión complicada... Yo veo en cualquier caso esas dos tendencias que te comentaba en el arte contemporáneo. Una que insiste en nuestra experiencia presente, en nuestra relación con los objetos cotidianos, a los que pone en tensión: un objeto cotidiano en el pop art o en el *nouveau réalisme* se ve desplazado porque debemos, a la manera de Duchamp, comprenderlo bajo otra modalidad. Y otra propia de aquellos otros artistas que se interesan sobre todo por lo figurativo, es decir, por aquello que podemos movilizar en la temporalidad de nuestro pasado más profundo y que conocemos menos: del inconsciente, de la proyección, etcétera. Veo esas dos tendencias claras.

G.C.—Y hablando entonces contra la «metafísica de la presencia». Si es que existe una relación en la que el proceso de identificación no es posible en términos de presencia, esa es justamente la relación con las marionetas y con los autómatas. ¿Cuál es el lugar que ocupan los autómatas, tu tema para la conferencia de esta tarde, en este contexto?

T.D.—Eso es muy interesante porque, en efecto, mi investigación sobre la escultura me ha llevado poco a poco a comprender que el modelo que hemos mantenido hasta el siglo XX es el modelo de Lessing, de *El Laocoonte* de 1766, sobre las fronteras entre las artes, que estipulaba que por un lado están las artes del espacio y por otra las artes del tiempo. Si poesía y literatura caían del lado del tiempo, las artes plásticas caen del lado del espacio. Y la única articulación posible entre el tiempo y el espacio en escultura era la que el mismo Lessing llamaba el instante fecundo, una detención sobre una imagen. En fotografía, Cartier Bresson todavía escogía siempre el “buen momento” para figurar las cosas. En consecuencia, todo lo diferido, toda experiencia que implicase una manipulación desarrollada en el tiempo o bien una teleoperación a distancia —como la de la actual dirección los robots—, no podía en absoluto entrar en el marco de esa definición estricta. De modo que tenemos de un lado las artes del espacio y de otro las artes del tiempo, y una gran parte del arte de la escultura ha consistido precisamente en evitar todo lo que podía articular las formas en el tiempo. Es por ello por lo que me interesa mucho la obra de Derrida, sobre todo su libro de 1967, *De la Gramatología*, donde estudia el discurso sobre el origen de las lenguas de Rousseau, en que éste se interroga acerca de qué es el lenguaje y de dónde viene. Rousseau ve el lenguaje como un problema, porque nuestro pensamiento se construye en el tiempo, e implica que nos proyectemos en el tiempo si intentamos hacernos entender. Sería tanto mejor si nos entendiésemos mediante un grito o por un contacto directo, mediante lo que Rousseau llama el lenguaje natural. El lenguaje no natural, el lenguaje articulado, supone en cambio una cierta distancia en el tiempo, supone que hay un operador, un objeto, y después una recepción, una articulación en el tiempo. Y todo lo articulado, todo que supone un contacto no directo, ha sido concebido como algo que no formaba parte de las artes plásticas. Es por esa razón por lo que nos ha costado tanto admitir la performance. Harald Szeeman comisarió en 1969 la exposición *When attitude becomes form* para decir que no necesitamos tener un objeto en directo, que basta con, por ejemplo, levantar, si es que ha sonado, el teléfono que deja Walter de María para tener al artista al otro lado de la línea. Expuso así actitudes que se desarrollan en el tiempo y que son, también, escultura.

Si me he interesado en las marionetas ha sido en primer lugar porque los artistas contemporáneos las han utilizado mucho (Annette Messager, Jim Dine, etc.). ¿Por qué lo han hecho? En un momento determinado dicté una conferencia titulada “El síndrome de Pinocho en el arte contemporáneo” a partir de una serie completa sobre Pinocho que hizo Maurizio Cattelan. En ella me preguntaba por qué se estaba, al final del siglo XX, regresando a las marionetas. Por qué, tras Tinguely, hay cada vez más máquinas, que suponen un desarrollo en el tiempo e incluso un uso por el público, la participación. El concepto que orienta todo esto es el desarrollado por Derrida, el concepto de *différance*, el concepto de aquello que no se ve de un solo golpe de vista. El sueño de Winckelmann, el sueño de Lessing o de Herder, el sueño incluso de un Baudelaire que escribió «je hais le mouvement qui déplace les lignes», era el de prohibir el movimiento, el de prohibir que las formas se desarrollen en el tiempo. Se trataba, según ese

sueño, de que las artes plásticas se concentrasen en una suerte de economía de movimiento, en una suerte de concentración de las formas sobre un momento. Pero en el siglo XX habrá artistas que trabajen en los desarrollos temporales. No hablo tanto del retorno del relato, de lo narrativo. Este retorno existe, claro, pero a lo que yo me refiero es sobre todo a los dispositivos de Giacometti, de circuitos, de máquinas celibatarias, de objetos que ponemos en movimiento pero que no impiden que nos impliquemos en ellos. También Tinguely, en Annette Messager, etc., todos esos elementos, todos esos significantes del tiempo, de la máquina, se van a desarrollar.

Y los robots. ¿Por qué los robots? Porque, creo, los robots nos obligan a repensar todo el problema del antropomorfismo. Existen unas pequeñas estatuas egipcias que se introducían en la tumba y cuyo nombre, magnífico, traducido al francés sería algo así como «ceux qui repond pour nous». Porque cuando estemos en el más allá, si los dioses nos piden trabajar, ¿quién va a hacerlo? Por ello los egipcios crearon pequeños trabajadores que llevaban instrumentos agrícolas y que podían trabajar por nosotros. Eran dobles. Y con los robots, y particularmente con los androides, robots antropomorfos, la humanidad no hace aún otra cosa que crear dobles. Pero esos dobles son cada vez más parecidos al hombre. ¿Y quién conoce mejor que un historiador del arte la interacción entre un objeto inerte y un ser humano? Todos hemos tenido, en el Musée d'Orsay, la experiencia de ver esas esculturas de Carpeaux que dan la impresión de mirarnos. De experimentar esa interacción extraordinaria en la que tenemos la impresión de que ocurre algo importante y vivo. Los expertos en robótica necesitan de la experiencia de los historiadores del arte y de los artistas, que conocen desde hace mucho tiempo los fenómenos de interacción, de repulsión y de atracción. Ante un Dalí, ante un Giacometti, todos hemos tenido esa sensación de ser a la vez llamados y puestos a distancia, o de ser profundamente sacudidos. Sabemos bien cuál es la familiaridad y la extrañeza que puede generar una escultura: Y esto es lo que el experto en robótica necesita aprender de nosotros. Es por eso por lo que hemos creado un pequeño equipo con dos antropólogos, yo como historiador del arte y algunos expertos en robótica, para intentar comprender qué es ese objeto que se parece a un ser humano, que es manipulado a distancia (teleoperado), que debe interactuar con el público y que se parece en algunos aspectos a una escultura, si bien a una escultura que se desarrolla en el tiempo, que es articulada en el sentido etimológico del término, que actúa en la *différance*. Los resultados que tenemos nos dicen que cuando los robots son introducidos en su apartamento, a menudo con personas de edad, al principio las personas se ven realmente afectadas por la proximidad del robot y comienzan a crear relaciones casi de confianza. Pero luego van a sufrir a causa de los gestos que les recuerden la máquina, produciéndose un shock, una experiencia propia de la frialdad de una prótesis y la aparición de lo que Freud llamaba lo *Unheimlich*. Y en este momento no podemos sino preguntarnos, ¿ante qué cosa estamos?, ¿se trata de un robot?, ¿de una escultura?, ¿de un doble? Y ahí tenemos un universo que creo es realmente apasionante.