

*público síntoma de un vacío social? ¿Cómo entiendes el anuncio del fin de la función del arte?*

—No he acabado de entender nunca esa necesidad de matar el arte. El fin de la función del arte forma parte del discurso de la modernidad. Pero llevamos cien o ciento cincuenta años con ese discurso y el arte sigue estando ahí afortunadamente. Esto parece indicar que hay una parte de ese postulado que es artificiosa y quizá intelectualmente deshonesto. Porque incluso los juicios más radicales y más antiartísticos los encontramos dentro de un contexto artístico que les da resonancia. Se sigue necesitando este marco referencial para poderse cargar. Una parte de la tradición moderna ha sido cuestionar, criticar y cargarse deliberadamente un tipo de arte x, que en su momento se llamó arte burgués, y esto ha sentado cátedra, en el sentido de que todo arte tenía que estar abocado a machacar lo anterior. Con todo, esta dinámica ha acabado siendo más una estrategia de mercado que una cuestión ideológica. La industria automovilística americana de los años cincuenta tenía que cambiar de modelo cada año para poder vender y sacaba el mismo coche, pero cambiando la carrocería. No he entendido nunca cuál ha sido la motivación de querer cortar con el arte desde dentro. Una cosa es decir que los médicos quieren que no haya enfermos —un fin muy noble, desde luego—, pero, otra cosa es decir: «que se acabe la medicina». No tiene demasiada lógica, ¿verdad?

Estamos viviendo el final de un tipo de arte, de una tradición artística. Pero esto se percibe así si lo miras a partir de parámetros historicistas y muy de puertas para dentro. Pero, si en lugar de tomar estos presupuestos, lo que observas es lo que es el arte como patrón de comportamiento, entonces la cosa ya cambia. Aquí seguro que no se acaba el arte. No sé cómo se llamará, ni cómo va a ser. Pero el arte, entendido como una manipulación simbólica de la realidad, como comportamiento totémico, tal y como lo definía Lévi-Strauss, no se termina nunca. Para poder asimilar y entender las tensiones y problemas que se crean en el cruce de entornos antropológicos y naturales, el ser humano precisa manipular el medio, y la única manera en la que puede hacerlo sin morir en el intento es simbólicamente. Algunas veces la manipulación puede ser literal, pero estamos hablando de revoluciones sociales y éstas tienen la mala costumbre de ser perjudiciales para la salud de mucha gente, como nos enseñan los últimos doscientos años de historia mundial. Lo más razonable es la manipulación simbólica, una de las características que nos define como lo que somos, como seres humanos.

El arte no va a terminar, porque sería como acabar con toda una manifestación del ser humano que va más allá de lo artístico. Lo que empieza

en Altamira, para entendernos, y continúa hasta ahora, corresponde a unas necesidades cognitivas, emocionales y psicológicas del comportamiento social e individual que deben tener mucho peso, como para haber sobrevivido tanto tiempo. Si no tuviese una función deseable y necesaria, ya hubiese desaparecido. El cero nuestro lo representa el arte rupestre y a partir de ahí hay una línea ininterrumpida que llega hasta hoy. Por algo será.

*—En 1977 presentaste en el Institute for Art and Urban Resources de Long Island City la instalación Repetition of the Novelty, que tocaba precisamente este tema. Reproducías una serie de pinturas del paleolítico en combinación con la imagen de un mono tecleando en un ordenador. En los últimos años setenta abundaste en otros trabajos en temas parejos de antropología cultural. ¿Cuáles eran los instrumentos de análisis?*

—Por un lado, lo que a mí me traía de cabeza en aquel momento era que yo quería saber para qué servía el arte. Aparte de interesarme personalmente y de ser el contexto en el que yo me encontraba más a gusto a la hora de entender el mundo en el que vivimos, el arte se presentaba como una incógnita. Me preguntaba por qué hacíamos estas cosas tan raras. Las respuestas no me venían del estudio del arte, al revés. En la historia del arte todo parecía formar parte de unos supuestos incuestionados. Lo que me empezó a enseñar cosas en este sentido fue el meterme en otros campos, el campo de la antropología social, el de la teoría de la evolución, de la biología. Siempre tuve la intuición de que, si estábamos haciendo esto, tenía que ser por una buenísima razón. Había que identificarlo primero como patrón del comportamiento y después intentar ver hasta dónde llegaba. Pero, haciendo el viaje al revés, es decir yendo a buscar el origen comportamental de la actividad. Y las únicas preguntas verdaderamente interesantes siempre se hacían desde campos que nada tenían que ver con el arte, como la neurología.

El hecho es que las cosas se hacen sólo cuando puedes, no cuando quieres. Los chimpancés pueden llegar a dominar un bagaje verbal de 500 palabras, pero nunca a hablar. Se pensó que se podía enseñar a un chimpancé a hablar, hasta que alguien se dio cuenta de que, aunque el chimpancé podía aprender un lenguaje verbal limitado, no podía articular fonéticamente, porque no tenía una laringe que se lo permitiese. Y estamos hablando de una especie con la que compartimos el 99'8 % del código genético, que se dice pronto. Esta pequeña diferencia señala el abismo inmenso que existe entre el ser humano y el primate superior, entre la conciencia y la vida ins-

tintiva. La pintura rupestre es otro caso palmario. No se puede pintar simplemente por el hecho de que haya un Cromañón más listo que el resto y diga: «Oye, he tenido una idea, voy a pintar un bisonte». Para poder abstraer, para poder ser capaz de representar, tener esa capacidad de abstracción, necesitas estar equipado con un útil neurológico que te lo permita. Y ¿quién no hace esto? No lo hace el Neandertal. Posiblemente dominaba ya toda una serie de comportamientos rituales. Pero, en cambio, no sabía representar. Y eso es curioso, puesto que, si es así, entonces resulta que el *performance* contemporáneo sería lo más atávico de todo, algo inventado además por una rama de *homo* que ni siquiera es la nuestra.

*–Hay una superposición que me parece interesante, los momentos en los que tratas el tema de la guerra y los momentos en los que abordas asuntos de antropología cultural. En las piezas en las que haces sonar la alarma de la guerra entiendo que hay una lectura, en términos de guerra, de la actualidad autosatisfecha en una paz virtual. En el caso de los trabajos que tienen más que ver con nuestra genealogía, nuevamente suena la alarma, aunque esta vez en un lugar distinto, con un sonido distinto. Una y otra vez tus trabajos son manifiestamente combativos. ¿Combativos hacia dónde? ¿Son aspectos igualmente significativos de la realidad, la guerra, los medios, reflexión historiográfica, antropológica? ¿Das primacía a alguno de esos agentes, establecerías algún orden de preferencia?*

–No hay preferencias. A medida que vas estudiando temas, que siempre empiezas de una manera muy reducida, el proceso te va llevando justamente a lo contrario. Empiezo de una manera muy simple que luego se complica mucho. Es imposible aislar nada de una manera químicamente pura. Si estás interesado en política tienes que vértelas con la ideología, tienes que ver de qué forma la sociedad funciona y se percibe a sí misma, la historia, por ejemplo, y dentro de la historia la historia militar. Si casi se puede escribir la historia de la humanidad basándose en su comportamiento marcial, aquí está pasando algo. Y ¿qué es la guerra? Algo de lo que te das cuenta es de que la guerra es un ritual de primerísimo orden, porque siempre es igual. En cuanto a magnitud y consecuencias cambia pero, en términos de comportamiento básico nunca cambia nada. ¿Quién hace la guerra? ¿Cuál de los dos géneros que existen es el responsable? ¿Qué hace que los hombres sean de esta manera, en lugar de las mujeres? ¿Por qué apenas ha habido mujeres guerreras? ¿Qué pasa con todo esto? ¿Qué hace que, mientras, por un lado, estamos todos de acuerdo en que el comportamiento bélico es lo peor que puede pasar socialmente, siempre que hay oportunidad

estalla la guerra? Siempre hay una manera de racionalizarlo y nunca falta material humano. Como el tema de la guerra, de la violencia organizada, no lo entendía, porque me parecía una cosa tan absolutamente inaudita, pues empecé a trabajar sobre él.

Me han llegado críticas por ello. Parecía que si me interesaba tanto este asunto, siendo, además, hombre, la cosa tenía que gustarme. Pero, es como si se dice que un cirujano tiene que ser un sádico en potencia. Porque ¿a quién se le ocurre abrir en canal al prójimo? Pues, para curarle, para qué, si no. El caso es que estuve buscando durante mucho tiempo material de todo tipo sobre este asunto. Y, una vez más, lo más interesante me vino del campo de la neurología y particularmente de la mano de Paul MacLean. Se trataba del modelo «triuno» o «tres y uno al mismo tiempo», las tres capas del cerebro, tres capas superpuestas, cada una de las cuales es consecuencia evolutiva de la anterior y es compartida con una etapa de la evolución biológica de las especies animales, con la edad de los reptiles, con la edad de los mamíferos... Resulta que la parte del cerebro humano que regula todo lo que se puede identificar con el militarismo, con el comportamiento político, con la defensa de la territorialidad, está controlada por la parte del cerebro humano más atávica y antigua que hay, la que compartimos con los reptiles. Abrió una caja de Pandora que aún no se ha agotado.

*–La pieza que presentaste en Valencia en 1996, «La luna en un cesto», está presidida por un ángel que pone huevos, como un reptil. En ese caso no son huevos que siembren violencia, sino que encarnan utopías.*

–El ángel se puede ver como la negación de la historia. Lo que hice fue utilizar expresiones populares, una de ellas la expresión catalana «la lluna en un cove», que le da título. En inglés existe una expresión que se refiere a lo mismo, a pedir lo imposible: «bark at the moon», ladrarle a la luna. También pensé en la figura de la gallina de los huevos de oro. La figura alada, el ángel benjaminiano, está aullando a una luna de ficción y poniendo huevos de oro, delante de un paisaje en ruinas en el que coloqué los 52 títulos fundamentales que se han escrito sobre la idea de utopía.

*–¿Podías contar cómo es el proceso de trabajo de una obra tan compleja como ésta? ¿Dónde se inicia, cuáles son los medios? A veces se diferencian mucho los puntos de partida y de llegada en tus obras, como, por ejemplo, en el proyecto de Berlín «Plus Ultra», que expusiste en 1988 ¿Cómo es, si se puede describir, tu proceso habitual de trabajo? ¿Partes de imágenes, de estudios literarios...?*