

ARQUEOLOGÍA DEL ARTE MODERNO. CUERPO, OBJETO Y LUGAR EN UN HORIZONTE DE EXTINCIÓN

Juan Martínez Moro, Ediciones La Bahía, Cantabria, 2015. 404 págs.
ISBN 978-84-941969-7-3

En todo el arte moderno europeo, desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo, subyace un cierto carácter arqueológico motivado por la fascinación hacia el mundo antiguo e impulsado por cada gran descubrimiento, ya fueran el grupo escultórico de *Laocoonte y sus hijos* o las ciudades de Pompeya y Herculano; nada que ver con el libro en cuestión, pese a la terminología empleada incluso en el título, pues aquél toma como punto de partida el arranque mismo de la contemporaneidad, o sea, el momento en el que se definen la gran mayoría de categorías epistemológicas todavía vigentes. Entonces la Arqueología y la Historia del Arte, que habían compartido un espacio indiferenciado dentro de las Humanidades, adquirieron cartas de naturaleza propia y evolucionaron de manera independiente hasta desembocar en dos campos disciplinarios en apariencia distantes, tanto por sus metodologías como por las corrientes teóricas que las gobiernan. Juan Martínez Moro pretende demostrar, en cambio, que existen intereses comunes entre ambas y que pueden enriquecerse mutuamente en gran medida, más allá de la mera inspiración superficial en las formas antiguas; en definitiva, que hay un importante yacimiento de análisis en el arte contemporáneo a partir de los fundamentos profundos de la ciencia arqueológica.

Arqueología del arte moderno. Cuerpo, objeto y lugar en un horizonte de extinción, editado con un cuidado excepcional, afronta dicho reto a lo largo de siete capítulos de similar extensión y cumplida documentación, algo encomiable teniendo en cuenta la extrema heterogeneidad de los referentes concitados en el texto: estudios históricos y estéticos (A. Riegl, S. Giedion, L. Lippard, H. Belting), debates sobre teoría arqueológica (L. Binford, I. Morris, C. Renfrew, S. Mithen), reflexiones filosóficas (G. Deleuze, A. C. Danto, J. L. Brea), pero también psicología

(H. Gardner, H. Read), cognición (A. Clark, D. Chalmers, J. Mosterín) o genética (D. Hamer, D. Dutton, R. Dawkins) entre un sinfín de aproximaciones distintas; un simple vistazo a la relación bibliográfica (pp. 393-400) o al índice de nombres (pp. 401-404) bastará para comprobarlo.

Los tres primeros, "La mirada dúplice de Jano" (pp. 23-48), "Arqueología del arte moderno" (pp. 51-81) y "El eón analógico-material" (pp. 85-145), funcionan a modo de introducción y justifican el posicionamiento posterior mediante múltiples argumentos en torno a la fisicidad, nómeno frente a fenómeno, implícita en el ejercicio arqueológico: primero, contraponiendo un *ocaso material*, de objetualidad tradicional, en el que tiende a perderse la variedad de soportes y medios, a un nuevo *amanecer virtual*, de globalización y comunicación instantánea, con la imagen digital como vehículo privilegiado; segundo, criticando los relatos histórico-artísticos puramente visuales por sus métodos, que anteponen el significado a la experiencia material de la obra, y por sus modos de difusión, siempre a través de reproducciones imperfectas; tercero, caracterizando todo tiempo anterior a tal amanecer virtual como un *eón* unitario, en el que los sujetos disponen de idénticas capacidades perceptivas e intelectuales, fisiológicas y de consciencia, lo cual permitirá equiparar por ejemplo el arte prehistórico y el actual.

Ello queda bien expuesto en el capítulo 4, "El arte moderno como yacimiento" (pp. 149-203), que sirve de transición hacia la segunda parte del libro y que casi supone su verdadero inicio por cuanto presenta las posibilidades discursivas de la tríada *cuerpo-objeto-lugar* anunciada en el subtítulo; un hecho que se evidencia en paralelo gracias a la activación del aparato gráfico, hasta ese punto escaso, con apenas tres imágenes, y en adelante bastante rico, con unas veinte por

capítulo, replicando tal vez la lógica de las historias del arte previamente criticadas... La manipulación de la materia, ya diversificada durante el Paleolítico, las intervenciones sobre el espacio de las cuevas, integrando la plasmación parietal en dos dimensiones y el volumen tridimensional, o los hipotéticos comportamientos tribales, en los que la creación artística probablemente habría jugado un papel importante, se convierten en paradigma y parangón para explicar las tendencias primitivistas de finales del siglo XIX y principios del XX, del post-impresionismo al cubismo y sus derivaciones, e incluso más allá hasta ciertas formas de *performance* de claro componente ritual.

Una vez aclarado el modelo interpretativo, por lo demás claro e intuitivo, aun cuando complejo, podrá aplicarse a muchas otras manifestaciones: en el capítulo 5, "Subjetividad somatizada" (pp. 207-260), se explica el giro introspectivo, una suerte de arqueología del alma, de sondeo en las capas ocultas de la psique humana, introducido por Piranesi, Goya y los románticos, retomado con profusión en los expresionismos alemán, austríaco y abstracto, y perceptible también en el arte de acción; en el 6, "Situación espectral del objeto" (pp. 263-327), se parte de los ensayos sobre la cultura material de Marx, Benjamin, McLuhan, Baudrillard y en cierto sentido Lévi-Strauss para sustentar la línea conceptual iniciada en los *objet trouvé* y *ready-made* duchampianos y continuada por los objetos dadaístas-surrealistas, algunas concreciones informalistas, el neo-dadá, el *nouveau réalisme*, el *povera* o el pop; en el 7, "Lugar y

conciencia: santuario, laberinto, cobijo, camino, claustro, observatorio..." (pp. 331-392), se afronta, por último, la recreación de espacios y experiencias sensoriales holísticas, integradoras, desde la escultura en el campo expandido o la instalación hasta el *land art*, a través de artistas como Schwitters, Kaprow, Merz, Serra, Heizer, Smithson, Long, De Maria o Turrel, aunque, sin embargo, se omiten otros, como Niki de Saint Phalle en *Hon* o Louise Bourgeois en *La destrucción del padre*, que se entrelazarían bastante mejor con la postura defendida en el conjunto de la monografía.

Con toda seguridad podrán encontrarse fallas en el planteamiento, algunas de las cuales he señalado, la mayoría relativas a una concepción restrictiva de la arqueología, tomada casi al pie de la letra en su etimología, a la poca flexibilidad de su historia del arte, todavía sobre los patrones hegemónicos que excluyen por norma lo no-occidental y la denominada baja cultura, o a la falta de recorrido de algunos conceptos y procedimientos específicamente arqueológicos, cuyo desarrollo habría compensado sendas carencias; en cualquier caso, como el propio Martínez Moro reconoce, su propuesta no constituye tanto una excavación del arte contemporáneo, con pretensión de exhaustividad y conclusiones rotundas, cuanto una prospección del mismo, que sugiera nuevas perspectivas, más ambiciosas y arriesgadas.

Pablo Allepuz García
Universidad de Córdoba