Gisela Cánepa, Giuliana Borea y Alonso Quinteros, coords.

Antropologías visuales latinoamericanas:
genealogías, investigación y enseñanza

FORO

FLACSO Ecuador
Fondo Editorial PUCP

Índice de contenidos

Lista de abreviaciones, acrónimos y siglas VIII

Introducción
¿Hay una antropología visual latinoamericana? 1
Giuliana Borea, Gisela Cánepa y Alonso Quinteros

Capítulo 1
Antropologías y artes: genealogías, experimentos y desafíos desde Latinoamérica 28
X. Andrade, Giuliana Borea y Carla Pinochet Cobos

Capítulo 2
Materialidades y memorias en disputa: prácticas de archivo y museos en Latinoamérica 74
Gisela Cánepa, Pamela Cevallos y Sandra Rozental

Capítulo 3
Producción fílmica y etnografía: infraestructura, *performatividad* y composición etnográfica en el documental latinoamericano 124
Alonso Quinteros, Alex Vailati y Gabriela Zamorano

Capítulo 4
Metodologías desde lo sensorial, lo audiovisual y lo experimental 164
Catalina Cortés Severino y María Eugenia Ulfe

Capítulo 5
Antropología de los medios de comunicación en Latinoamérica: comunidades, involucramientos y compromisos culturales en la era digital 205
Raúl Castro-Pérez, Marian Moya y Francisco Osorio

Sobre las compiladoras y el compilador 239

Sobre los autores y las autoras 241

Capítulo 1
Antropologías y artes: genealogías, experimentos y desafíos desde Latinoamérica

X. Andrade, Giuliana Borea y Carla Pinochet Cobos

El estudio del arte fue central en los inicios de la antropología en Latinoamérica en el marco de los proyectos indigenistas de la primera parte del siglo XX. Esta línea de investigaciones –en su exploración de las prácticas materiales e inmateriales de los grupos indígenas– contribuyó significativamente a construir los fundamentos del discurso nacional identitario y también fue parte de los proyectos revolucionarios, tal es el caso de México. El interés en el arte irá a contracorriente de las tendencias de las antropologías británica y americana: desde la década de 1920, en pleno auge del trabajo de campo y de la pregunta por la función social y las instituciones, los desarrollos metropolitanos abandonaron el foco en el arte, la cultura material y los museos, que en los albores de la disciplina había sido parte central de su agenda.[1] Aunque no todas las antropologías abandonaron el interés por el museo y la cultura material,[2] los derroteros de la antropología en Latinoamérica harán de las interrogantes relativas al arte un eje central para su constitución al servicio de la edificación de un *nosotros* nacional. Este momento fundacional, sin embargo, fue cediendo

[1] Así lo acreditan los estudios de Alfred Haddon y Franz Boas, quienes tempranamente reconocieron la existencia del arte en todas las sociedades, más allá de que los patrones estéticos pudieran ser diversos.

[2] El desarrollo más elocuente en este sentido es la antropología francesa y, dentro de esta, el estudio clave de Claude Lévi-Strauss (1979) sobre las máscaras y las estructuras de pensamientos.

en los diversos territorios disciplinarios: el interés del arte como uno de los ejes centrales de la antropología retrocedió frente a los discursos más "folclóricos", a la vez que la disciplina ampliaba otras líneas de análisis y se embarcaba en nuevas discusiones teóricas (Roel Mendizábal 2000). Así, la relación entre arte y antropología pasó de ser un motivo central de reflexión a convertirse en un área marginal de la disciplina, aspecto que se ha mantenido, pues solo en la última década podríamos hablar de un movimiento de ideas y prácticas emergentes.

Este texto surge de la convicción de que los trabajos realizados en la región poseen un valor singular tanto para el desarrollo del arte y la antropología latinoamericanos como para la disciplina más allá de nuestras fronteras continentales. En esa medida, buscamos ofrecer un recorrido por múltiples voces de los territorios de la antropología del arte en Latinoamérica. Lejos de poseer fronteras consistentes y bien recortadas, se trata de una geografía accidentada y dispersa, que solo puede ser mapeada desde su pluralidad constitutiva: deberíamos hablar, más bien, de las antropologías de las artes o de antropologías *con* las artes. Trazaremos algunas líneas en torno a las grandes genealogías que han cruzado la relación entre arte y antropología en nuestro continente, preguntándonos por aquello que ha caracterizado su desarrollo, a diferencia de las formulaciones de este vínculo en Estados Unidos o Europa. El llamado "giro etnográfico", concebido por Hal Foster (1995), la "estética relacional", planteada por Nicolas Bourriaud (2002), o el "giro social", planteado por Claire Bishop (2012), responden, en estas latitudes, a otros momentos y condiciones de posibilidad, dando lugar a una trama de especificidades que aquí nos proponemos desentrañar inicialmente.

El texto que presentamos tiene como foco principal las artes de la visualidad y está estructurado en tres partes: *genealogías*, *exploraciones* y *tramas*. En la primera sección, *genealogías*, identificaremos dos amplios ejes temáticos que han servido de motor al desarrollo de los cruces entre arte y antropología en Latinoamérica –nos referiremos a lo indígena, por un lado, y a lo popular, por el otro–, indagando los contextos que hicieron posible estas exploraciones y señalando a algunos autores que sobresalen en cada una de estas apuestas. En esta parte destacamos cómo la antropología

del arte en Latinoamérica se ha anclado fuertemente en una perspectiva socioantropológica.

En la segunda sección, *exploraciones*, examinamos los estudios y las distintas formas experimentales entre arte y antropología que se han llevado a cabo desde la región en las últimas décadas. Hacemos un análisis de doble vía: en un primer término nos introducimos en las propuestas que, teniendo a la antropología como domicilio disciplinar, han encontrado formas de aproximarse a las artes, e identificamos tres líneas prioritarias de exploración, las cuales se entrecruzan: los ordenamientos del circuito del arte y la ciudad; el arte indígena desde el análisis de la violencia, la agencia y otras ontologías; y la sensorialidad y la curaduría como dispositivos de investigación y relacionamiento. En segundo término, nos preguntamos cómo desde el arte han existido tentativas que incursionan en lo antropológico y nos centramos en la discusión del arte colaborativo comunitario.

Finalmente, en la tercera sección, *tramas*, elaboramos un conjunto de reflexiones, aunque provisorias, acerca de lo que significa hoy hacer antropología(s) del (las) arte(s) desde nuestras coordenadas regionales. Nos preguntamos cuáles son las tramas humanas que nos han permitido articular posturas y miradas diversas; cuáles son los desafíos que se proyectan en esta multiplicidad de haceres; qué cruces han emergido en las prácticas antropológicas desde la región; y de qué modos la reflexividad antropológica aporta a los estudios de las artes hoy.

Genealogías: lo indígena y lo popular como motores de las antropologías del arte en Latinoamérica

Distinguimos dos claves conceptuales que han operado como motor de estos intercambios entre arte y antropología en nuestra región. Ambas han implicado alguna forma de confrontación con la "otredad" –motor por excelencia de la reflexión antropológica–, con la necesidad de lidiar con identidades múltiples y eventualmente en pugna, así como con los procesos de transformación cultural y la permanente reconstrucción de los límites del "nosotros". Estas claves conceptuales –no necesariamente

excluyentes entre sí– han atravesado la historia de Latinoamérica, y han encontrado en las expresiones artísticas y estéticas modos peculiares de desanudar e iluminar las complejidades de la región.

Abordamos, en primer lugar, los proyectos nacionales latinoamericanos que buscaron forjar el espacio simbólico de la población originaria en las configuraciones de la nación: los indigenismos. Revisamos cómo el arte de los pueblos indígenas se entendió también en su relación con la opresión, la violencia y la respuesta a ella, y proporciona algunas claves para visualizar sus desarrollos contemporáneos. En segundo lugar, queremos prestar atención a un eje amplio y complejo que ha servido de impulso a muchas tentativas de nuestras antropologías del arte: los lugares de lo popular. Para ello dedicamos algunas líneas a los modos en que la antropología y el arte se han aproximado a lo popular en estas tierras, y desde allí caracterizamos la tradición intelectual que forjó –desde la segunda mitad del siglo XX– una trama sistemática de aproximaciones al arte desde la teoría social de Latinoamérica.

Indigenismos e identidades nacionales

Arte primitivo, arte tribal, artes primeras, artes exóticas, arte étnico. Las sucesivas categorías con las que Occidente intentó nombrar el arte de los otros dan cuenta, desde sus formulaciones iniciales hasta la actualidad, de que el estudio de las formas artísticas de los pueblos indígenas constituye un campo abierto, complejo y polémico (Conn 2010; López Bargados 1997; Méndez 2009; Ocampo 2011; Borea 2017b). Tras las empresas de conquista y colonización de los países europeos durante el siglo XIX, así como de las expediciones científicas, diversos objetos de las sociedades invadidas fueron arrancados de sus contextos de producción para formar parte de gabinetes de curiosidades, casas de coleccionistas y museos etnográficos.

En las primeras décadas del siglo XX, los intereses encontrados de ciertas disciplinas en torno a los mismos artefactos fraguaron dos modos diferenciados de conceptualizarlos: mientras la antropología valoró aquellas piezas en cuanto testimonios de un contexto etnográfico observándolas

como "cultura material", la mirada artística, por su parte, las excluiría del sistema del arte y solo más adelante y con reticencias las incluiría conforme a criterios estéticos y formales, dándoles el trato de "esculturas". Las institucionalidades respectivas –museos etnológicos, galerías de arte– acentuaron estas distinciones generando un sistema estandarizado de exhibición de los objetos de acuerdo con los lineamientos disciplinarios. Desde entonces hasta ahora, diversos autores han denunciado los sesgos racistas, colonialistas y evolucionistas que primaron en las aproximaciones a estas piezas (Clifford 2001; Price 1993; Schneider 2007), muchos de los cuales continúan arrastrándose en el tiempo.

En Latinoamérica, las expresiones artísticas de los pueblos indígenas locales formaron parte de proyectos de una naturaleza distinta. Aun cuando sus trayectorias no estuvieron desprovistas de exotismos, los repertorios estéticos de las culturas indígenas de Latinoamérica ocuparon un papel significativo en los procesos de construcción de identidad local, nacional y regional, lo cual se materializó tanto en el campo artístico como en la disciplina antropológica.

En las artes, el "regreso" a las raíces tradicionales y la búsqueda consciente de un pasado propio constituyeron dos de las vías predilectas de los creadores en su intento de dar con una identidad latinoamericana, capaz de marcar una diferencia sustancial con las formas europeas y de señalar un camino hacia la autonomía cultural y artística. Un panorama regional de las primeras décadas del siglo XX nos permite observar que, guardando las especificidades que cada nación imprimió a su proyecto artístico concreto, el trasfondo del debate identitario trascendió los horizontes políticos y dio lugar a una perspectiva propiamente latinoamericana. De esta forma, y siguiendo el camino abierto por destacados pensadores del siglo anterior –Martí en Cuba, Altamirano en México, Rodó en Uruguay–, las artes de nuestra región experimentaron en los inicios del siglo XX el "despertar de una conciencia americanista" que pone en el centro una sensibilidad artística que emanaría de la propia tierra de América Latina (Romera 2006). Desde el muralismo mexicano y el indigenismo peruano al modernismo brasileño y su "Manifiesto Antropófago" (Andrade 1928), hasta el universalismo constructivo

de Torres García y los modernistas abstractos que recorrieron esta senda, como Fernando De Szyszlo en Perú, los movimientos artísticos que inauguraron el siglo XX latinoamericano encontraron lazos en un deseo compartido de crear un arte capaz de erigirse como testimonio de liberación respecto del tutelaje europeo (Eder 1991).

En la antropología, por otra parte, en muchos países latinoamericanos los cimientos de la disciplina son impulsados por el movimiento indigenista y su proyecto de construcción de identidades nacionales. En México, la antropología tiene como figura fundacional a Manuel Gamio, quien, en 1917, influyó sustantivamente en las políticas indígenas mexicanas que serían luego ejecutadas por el filósofo José Vasconcelos como secretario de Educación. En Perú, del mismo modo, la disciplina se fundó con el antropólogo Luis Valcárcel en 1946, quien fue nombrado ministro de Educación.

En este contexto, las intelectualidades depositarán en los artistas sus esperanzas de un nuevo arte capaz de zanjar la brecha percibida que dividía a los sectores indígenas, las clases medias y los sectores aristócratas. A través de la propagación de una sensibilidad estética nacional, sostenía el antropólogo Manuel Gamio en *Forjando patria* ([1916] 2006), se habría de conquistar la esquiva fusión cultural que el país tanto necesitaba, redimiendo de esta forma las desigualdades y diferencias que se reproducían en la nación. De este modo, arte y antropología encontraron en el proyecto indigenista una primera vía de convergencia continental: mientras en México este horizonte cobró la forma de una política pública de muralismo con el Estado patrocinando la producción de arte entre 1920 y 1940 –sobresalen Orozco, Siqueiros y Rivera, entre otros artistas–, en Perú Valcárcel creaba el Museo de Cultura Peruana que incluía el Instituto de Arte Peruano, dirigido por el pintor José Sabogal, y el Instituto de Estudios Etnológicos, enfocado en el patrimonio intangible. Ambos institutos, ubicados en el mismo edificio y bajo el mismo proyecto, crearon un sólido cuerpo de arte, historia del arte y antropología, que dio lugar a intensas discusiones que frecuentemente llegaron a los medios de comunicación, por ejemplo, la pregunta por los cambios estéticos o los debates entre la individualidad y la colectividad en las producciones de arte popular, como en el caso del Toro Pucará.

El proyecto del indigenismo en cuanto programa revolucionario de construcción de identidades nacionales latinoamericanas encontró una plataforma de desarrollo intelectual icónica en espacios de diálogo como la revista *Amauta*; así lo acredita la exposición [en el Museo Reina Sofía] *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina*, curada por Natalia Majluf y Beverly Adams (2019). En esta confluyen un conjunto de pensadores sociales, artistas, críticos de arte y políticos, quienes resitúan en sus diálogos el lugar del indigenismo en la historia de la vanguardia latinoamericana. El proyecto de José Carlos Mariátegui constituye un antecedente significativo en esta genealogía del arte y la antropología en Latinoamérica: siguiendo la tesis que plantea la ya mencionada exhibición, se trató de un proyecto plural y continental que generó extensas redes de intercambio en la región y donde se articularon las artes, la política y las disciplinas sociales. El primer número de la revista ilustra estos cruces de modo sugerente: el diseño estuvo a cargo del artista indigenista José Sabogal, con la figura de un amauta (sabio indígena), seguido de un extracto de *Tempestad en los Andes*, del antropólogo Luis Valcárcel.

A pesar de que la exaltación de las raíces caracterizó la política indigenista en múltiples países de la región, también la historia de América Latina está sembrada de diversas formas de expolio, marginación y persecución de los pueblos indígenas, aspectos políticos que se comienzan a abordar de manera directa desde los años sesenta. Las expresiones artísticas indígenas constituyeron en nuestro territorio una vía para examinar y denunciar dichas injusticias: ciertas antropologías del arte, como aquella que ha impulsado Ticio Escobar con su libro germinal *El mito del arte y el mito del pueblo* (2008), han permitido dar cuenta de la amplia gama de supuestos y prejuicios que han primado en la recepción del arte indígena en cuanto manifestaciones de una cultura subestimada, oprimida y silenciada. Aunque la expresividad formal y el valor creativo fueron considerados atributos transversales a todas las culturas, el criterio último de la autonomía estética constituyó un factor de desacreditación de las producciones de sociedades "primitivas": la supremacía de la forma por sobre la función y la unicidad de las obras del arte occidental conformaron una pauta de valoración a la que muchas de las piezas indígenas –peligrosamente

colindantes con lo artesanal– no podían adecuarse (Escobar 2008). Uno de los intelectuales más elocuentes a la hora de elaborar las bases conceptuales de esta defensa es Ticio Escobar, quien ha levantado una investigación sistemática de las formas artísticas de las comunidades indígenas del Chaco paraguayo (Escobar 1993, 1999). En sus diversas contribuciones advierten que las singulares formas del arte indígena difícilmente pueden ser desgajadas de las demás dimensiones de su existencia social. De este modo, así como están sostenidas por el mito y el ritual y no pueden entenderse sin esas interpenetraciones recíprocas, tampoco su comprensión contemporánea puede tener lugar sino en el marco de sus reverberaciones políticas y sus derechos. Las artes indígenas devienen aquí en espacios de enunciación de la diferencia y de autoafirmación de la identidad cultural en países que permanentemente amenazan sus condiciones de vida y vulneran las posibilidades de expresión de su diferencia.

Los lugares de lo popular

Así como los pueblos indígenas y sus expresiones estéticas han conformado una línea de convergencias entre el arte y la antropología en Latinoamérica, también los dilemas de la cultura popular han constituido un campo de diálogos y divergencias entre ambas disciplinas. Múltiples y complejos como se han presentado a lo largo de nuestra historia, los lugares de lo popular ocuparon un rol crucial en los proyectos identitarios de la región, y originaron sucesivos e intrincados debates en los más diversos ámbitos del pensamiento humanista. Sostenemos que, en este contexto interdisciplinario, las expresiones artísticas y estéticas de lo popular no pueden ser pensadas sino en su vínculo constitutivo con el poder y la política, en la medida en que sus lecturas fueron fraguadas en el marco de un horizonte continental que amarra el arte al compromiso y la antropología a la emancipación. Apuntamos a continuación algunas ideas acerca de estas disquisiciones que permitieron el desarrollo de ciertas antropologías de las artes desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

Las antropologías del arte en Latinoamérica, tal y como podemos concebirlas hoy en su pluralidad, pueden ser entendidas a partir de un

sostenido desborde y enfrentamiento a las arraigadas nociones de lo popular que habitan en la tradición folclórica. De modo análogo a los países europeos, donde se originó y desarrolló el concepto de folclore, entre ciertos sectores intelectuales de Latinoamérica tuvo lugar –desde inicios del siglo XX– una empresa folclorista que se entregó a la tarea de registrar las manifestaciones tradicionales de la cultura popular y campesina, entendiéndolas como expresiones de una esencia nacional amenazada por el mundo moderno. Por distintos caminos, tanto la antropología como el arte disputarán los imaginarios de lo popular instalados desde el campo del folclore, abriendo espacio a conceptualizaciones más complejas y menos conservadoras sobre "el pueblo". Por una parte, la emergencia de las formas modernas de la disciplina antropológica apostaba a distanciarse de las lógicas románticas que marcaban el ejercicio de los folcloristas. Se cuestionó, así, el imaginario folclórico de la cultura popular como supervivencia de una estructura social en extinción, al igual que la resistencia de la mirada folclórica al hecho de otorgar relevancia al contexto social de las piezas y a las transformaciones experimentadas por la tradición (García Canclini [1989] 2001). Por otro lado, las artes en Latinoamérica activarán su interés en el pueblo desde una perspectiva políticamente opuesta, identificándolo como un vector de cambio social y no como un reservorio de estructuras añejas y costumbres atávicas. El sello político del arte latinoamericano –aun con sus vaivenes y en la vasta diversidad de propuestas que le caracterizan– encontrará un desarrollo ejemplar en las décadas de los sesenta y setenta, que pondrá a los movimientos populares en el centro del proyecto artístico a nivel continental.

Importantes cambios sociales marcarán el escenario de aquellas décadas. La Revolución cubana en 1959 inauguró una era convulsa para la política latinoamericana que infundirá nuevas fuerzas a los ideales bolivarianos de unidad continental: movimientos armados revolucionarios en diversos puntos de la región; frentes estudiantiles en las principales universidades del continente; gobiernos nacionalistas como en Perú, o socialistas como en Chile (Juan 2006). En medio de un clima político internacional agitado, el arte latinoamericano comenzará a operar como una "herramienta simbólica fundamental del proyecto solidario de identidad continental"

(Peluffo 2001), cuyos cimientos se encontrarán fundados en una utopía de transformación social que exige el compromiso del artista con los ideales revolucionarios.

Es así como proliferan en toda la región diversas iniciativas artísticas que, con grados variables de radicalidad y confrontación, ponen sus medios al servicio de un proyecto político de raigambre popular. Vemos de este modo que la pintura dejó de ser el soporte expresivo hegemónico para dar espacio a otros formatos artísticos que, en su generalidad, tendrían sitio fuera de las galerías y los museos. La gráfica ocupó un papel destacado en este desplazamiento, especialmente en los países en los que esta acompañó procesos de empoderamiento popular. Favoreciendo la comunicación con audiencias masivas, las artes gráficas cobrarán preponderancia en nuestra región: mientras el diseño –tipografía, logotipos, portadas, etc.–, los carteles y las vallas serán los logros plásticos más relevantes de la Revolución cubana, la Reforma Agraria del Perú dará génesis a una serie de carteles para la promoción y difusión del programa, y la campaña electoral de Salvador Allende en Chile producirá múltiples afiches y murales (Juan 2006). Del mismo modo, la acción conjunta de numerosos pintores chilenos en el marco de "El pueblo tiene arte con Allende" ilustra el espíritu plástico que imperaba en estos años, y la necesidad de apertura de los soportes de expresión. El propósito de llevar el arte a la gente, desarticulando los círculos de exclusión que resultaban de los espacios elitistas en los que se exhibían las obras, incentivó también a desacreditar el concepto de la pieza artística como objeto y a priorizar su realización bajo la forma de acciones. De modos múltiples, se utilizó la expresión artística para la denuncia, protesta y provocación, llamando a construir un nuevo vínculo entre el arte y la sociedad en Latinoamérica.

Articulando disciplinas y saberes: la teoría social del arte latinoamericano

En este escenario reticente a las inercias del folclore, las antropologías del arte de Latinoamérica deben entenderse como un conjunto de tentativas de diversos pensadores que intentaron comprender las expresiones artísticas y culturales de la región en cruce con la problemática del poder. Entre fines

de la década de 1960 y mediados de la década de 1980, Latinoamérica vio el surgimiento de un proyecto regional basado en el pensamiento teórico del arte, que se unió bajo la forma de la teoría social del arte (Lauer 1982; Eder y Lauer 1986). La década de 1970 fue una era de dictaduras militares de derecha en varios países latinoamericanos, con el apoyo de Estados Unidos, para controlar el avance de las ideas de izquierda (Chile, Argentina y Brasil). Sin embargo, las ideas marxistas ya se filtraban en diferentes esferas del pensamiento y se cruzaban con las experiencias locales de desigualdad, dando lugar a articulaciones críticas de gran peso conceptual. Así, en el ámbito social y económico, la teoría de la dependencia dio respuesta a las fallas geopolíticas de la modernización, y explicó la pobreza como consecuencia de la disparidad económica en el sistema mundial. Por su parte, la teología de la liberación, concebida por el peruano Gustavo Gutiérrez, fue un intento latinoamericano de pensar en la pobreza y la justicia desde un punto de vista religioso. En el territorio específico de las artes, la teoría social de las artes, por un lado, y el conceptualismo –o no objetualismo–, por el otro, proporcionaron una forma regional de entender y hacer arte de y desde Latinoamérica (Borea 2021).[3]

La teoría social del arte abordó este fenómeno de modo más amplio, teniendo en cuenta su capacidad para dar cabida a las artes populares, el diseño y la gráfica. Se entendía este sistema del arte como una estructura cruzada por relaciones de poder y clase social que regulaban los intercambios a través de límites y jerarquías, y que debía ser examinada atendiendo todos los eslabones del ciclo: producción, distribución y consumo. Varias publicaciones fueron dando forma a este nuevo enfoque y consolidando una producción teórica sobre el arte de y desde Latinoamérica. Buena parte de estas ideas fueron desarrolladas por el peruano-mexicano Juan Acha (1981, 1992), también un activo promotor del no objetualismo o conceptualismo. Pensadores como Mario Pedrosa, Damián Bayón, Juan Acha, Aracy Amaral, y otros como Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Rita Eder, Ticio Escobar, Alfonso Castrillón, Victoria Novelo y Adolfo Colombres,

[3] Partes de esta sección sobre la teoría social del arte las recogemos del libro de Giuliana Borea (2021).

formaron también parte de esta conversación. Entre sus muchos aportes, podemos distinguir su cuestionamiento a la transposición de las tendencias artísticas de Europa y América del Norte a Latinoamérica; su capacidad de dar cuenta de la estructura de poder del mundo del arte cuestionando las relaciones entre centro y periferia; sus modos de otorgar valor a la cultura indígena, africana y popular; y su capacidad de congregar a diversos historiadores del arte, críticos de arte, practicantes de museos y antropólogos en miras a discutir lo que era el arte en Latinoamérica. En suma, se trata de un conjunto de aproximaciones conceptuales articuladas en cuanto proyecto de crítica cultural, en el que la antropología fue uno de los ingredientes claves para discutir la historicidad de las categorías estéticas y examinar las operaciones sociales que tienen lugar en torno a ellas.

La perspectiva continental de la teoría social del arte se consolidó en dos eventos clave: en la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, bajo el nombre de "Mitos y magia" en 1978, y en el Primer Coloquio de Arte No Objetivo y Arte Urbano, organizado por el Museo Arte de Medellín en 1981. Para el crítico de arte y analista político Mirko Lauer, la Bienal de São Paulo fue la primera vez en que los pensadores que trabajaron en una nueva crítica de arte –incluidos los antropólogos– se agruparon. Este hito, afirma Lauer, "fue controvertido, porque dejó de lado al comerciante de arte y de alguna manera trajo al antropólogo y al teórico marxista. Trajo el componente indígena, acercándolo de una manera innovadora" (Lauer 2010, 28). En la Bienal, el crítico de arte brasileño Mario Pedrosa afirmó enfáticamente que lo que constituía una alternativa e innovación en el arte latinoamericano eran los elementos indígenas y populares. Los ritos, bailes y música indígenas fueron vistos como arte "no objetual". El reconocimiento de la vida de los pueblos indígenas y de la pobreza se convirtió en un elemento fundamental. Ambos aspectos se volvieron cruciales "para la comprensión de una sensibilidad diferente" en el arte latinoamericano (Valle 2010, 36).

Esta misma dirección fue tomada por el Primer Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano en Medellín, con Acha como uno de sus principales impulsores. La teoría social del arte fue explorada desde diversos ángulos y algunos participantes discutieron sobre lo que era el no objetualismo: aquellas

prácticas artísticas que removieron el objeto del centro de análisis y trajeron la noción de que el arte estaba en todas partes. Aunque podemos encontrar algunas de estas ideas anteriormente en las obras de Duchamp, como subraya Luis Camnitzer (2007, 2012), el no objetualismo o conceptualismo no era lo mismo que el "arte conceptual" convencional, en el que las ideas y el lenguaje se volvieron centrales para crear un nuevo estilo de arte. "La periferia" –dice Camnitzer– "no se preocupaba por un estilo, sino que producía estrategias conceptuales". En estas estrategias, "arte, política, pedagogía y poesía se superponen" (2007, 21). No obstante, estas diferencias se borraron en la escritura de la historia del arte con el reconocimiento del arte conceptual metropolitano como su forma "original". Y, a pesar de la importancia de los eventos en términos de pensamiento teórico y de prácticas artísticas, estos no tuvieron continuidad.

Sostenemos aquí que, en el campo de las ciencias sociales, buena parte de las tentativas de construir un proyecto de lectura socioantropológica de las artes hallaron en la obra de Antonio Gramsci –por ejemplo, en los *Cuadernos de la cárcel* (1981)– un referente significativo. Atravesados por el compromiso político de base marxista que marcó las escenas latinoamericanas de los años sesenta y setenta, los pensadores de la región encontraron en algunas de sus lecturas una forma de restituir el lugar central de "la cultura" en los procesos sociales, y de paso reconciliarse con sus propios orígenes burgueses bajo la figura del intelectual orgánico. Gramsci permitía poner de relieve que la modernización económica no redunda mecánicamente en la modernización política, y que el dominio de las representaciones simbólicas es una parte constitutiva del poder y la dominación. El concepto de *hegemonía cultural* constituyó, entonces, una vía para la convergencia de los intereses de sus militancias con una inquietud genuina por las dimensiones simbólicas de la vida social. A partir de estos textos fundacionales, algunos teóricos de la región mostrarán cierta distancia con las explicaciones mecánicas del marxismo clásico que tienden a asumir la ideología como mera deformación de lo real: a menudo es en el plano de lo imaginario, de lo simbólico y de la representación que adquieren resolución los conflictos y tensiones sociales. Por lo mismo, fue entre este circuito intelectual que proliferarían algunos de

los más destacados esfuerzos por atender a lo específicamente cultural y artístico de las sociedades latinoamericanas.

A mediados de los años ochenta y noventa, el capitalismo adquirió una fuerza renovada en Latinoamérica. Las ideas marxistas parecían, entonces, obsoletas, y en muchos contextos nacionales eran sinónimo de extremismo: en Perú, por ejemplo, estaban directamente relacionadas con la ideología de Sendero Luminoso. Con la marca de las dictaduras militares o autoritarismos en la memoria reciente, algunos países latinoamericanos comenzaron a avanzar hacia una economía neoliberal en la que las galerías de arte y el mercado del arte ganarían una fuerte influencia en la definición del arte (Valle 2010).

La teoría social del arte de Latinoamérica no tuvo la repercusión posterior en la construcción de la comprensión social del arte que tuvieron las ideas de Pierre Bourdieu y Howard Becker, que estaban en circulación al mismo tiempo. Hoy, sin embargo, los historiadores y curadores de arte están revisando estos aportes, y reposicionando el mérito singular de los conceptualismos latinoamericanos. Sugiere Borea (2017a, 21) que una historia y una genealogía de la antropología del arte, especialmente en Latinoamérica, tiene que reubicar estos debates –que alguna vez fueron centrales– dentro de la teoría social de los mundos del arte, poniendo de relieve, por ejemplo, los destacados aportes del argentino-mexicano Néstor García Canclini (1979), la mexicana Victoria Novelo y el argentino Adolfo Colombres (Acha, Colombres y Escobar 1991), entre otros antropólogos.

Exploraciones y experimentos entre arte y antropología en Latinoamérica en las últimas décadas

En la academia norteamericana, el influyente volumen editado por George Marcus y Fred Myers –*The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (1995)– abría las puertas a reconfigurar la historia larga y la historia corta de estos encuentros disciplinarios: por un lado, desplazándose desde la clásica antropología *del* arte hacia una antropología *con* arte; por el otro,

desestabilizando el concepto de *arte* como tal a partir del "video indígena" o del "arte contemporáneo indígena", que hablan de procesos de ampliación de los propios campos de producción artística. El giro posmodernista de la disciplina ingresó gradualmente a Latinoamérica, con ritmos distintos en los diversos países, a partir de los noventa. También aquí la globalización y el flujo de teorías entre diferentes epicentros académicos en arte y en antropología fueron lentamente redefiniendo las fronteras previas. Algunos referentes se convirtieron en personajes claves de los debates que caracterizarían las décadas siguientes: autores como Michael Taussig para el caso de Colombia, o Néstor García Canclini y Roger Bartra para México, han dejado una impronta que ha ayudado a repensar la tradición de la antropología, derivando en formas expandidas de relacionamiento con los mundos de las imágenes y con las metodologías etnográficas.

Sobre la base de los antecedentes históricos que hemos apuntado en las secciones previas, queremos sostener que en la región latinoamericana el campo de cruces entre arte y antropología no empieza con el libro de Marcus y Myers, ni termina de delinearse con los desarrollos de Hal Foster (1995). Estos intercambios poseen aquí un espesor propio que hemos intentado identificar en la primera sección con el propósito de que permita repensar las genealogías plasmadas en las historias dominantes de la disciplina. En esta segunda sección, procuramos hacer un mapeo de los trabajos realizados en las últimas décadas, mapeo que se encuentra atravesado por una tensión irresoluta, que tal vez responde a las múltiples temporalidades simultáneas y diferentes trayectorias que conviven en nuestra región, ya que existen diversas propuestas que se sitúan en los bordes y que habitan los intersticios. Nuestro texto, en consecuencia, se debate entre una voluntad de escribir esa historia reciente –clausurar, en el buen sentido del término– y un interés por abrir sus horizontes –cuestionar sus conceptos, incorporar otros repertorios, complejizar los términos del análisis–. Tratándose de una primera aproximación a una agenda tan vasta, hemos escogido lidiar con estas inquietudes poniendo en el centro la noción de *experimentos*: con distintos enfoques, soportes, alcances y proyecciones, estas tentativas nos permitirán observar modos múltiples de convergencia entre dos disciplinas en conversación.

En esta sección identificamos cuatro líneas prioritarias de exploración, las cuales se entrecruzan: uno, los ordenamientos de los circuitos del arte y la ciudad; dos, el arte indígena en sus cruces con temas de violencia, agencia y otras ontologías; tres, la sensorialidad y la curaduría como dispositivos de investigación y relacionamiento; y cuatro, los desafíos del arte relacional y colaborativo. Esta ordenación busca potenciar los vínculos analíticos entre los trabajos y visibilizar sus continuidades; sin embargo, no se trata de categorías excluyentes ni cerradas, y muchas de las propuestas bien podrían situarse en otras clasificaciones.

Los circuitos del arte y lo urbano

La desestabilización de los objetos tradicionales de la antropología ha derivado en una mirada ampliada que encuentra en el tratamiento de la condición urbana un eje central para la comprensión de las realidades latinoamericanas. Las conexiones con lo urbano –por cierto, muy diversas– se expresan en múltiples niveles: lo espacial, lo institucional y los propios circuitos del arte contemporáneo, entre otros. Distinguiremos, a continuación, algunos de estos desarrollos, moviéndonos a lo largo de una extensa geografía de contribuciones que abarca numerosos escenarios de la región.

Mediante sus trabajos etnográficos y editoriales, Arnd Schneider, un latinoamericanista que opera desde Noruega, ha estimulado una serie de encuentros entre antropología y arte contemporáneo durante la última década y media. Su quehacer etnográfico, centrado en Argentina, ha explorado las prácticas de apropiación de la identidad nativa en el arte contemporáneo (Schneider 2006), y ha dado lugar a distintos ejercicios dialógicos con artistas (Schneider y Wright 2013). Sus contribuciones iniciales abordaron la antropología del arte y la representación de la otredad en libros coeditados con Christopher Wright, tales como *Contemporary Art and Anthropology* (2006) y *Between Art and Anthropology* (2010). Luego, nuevas entregas han incluido formas innovadoras de relacionamiento entre ambas disciplinas mayormente enfocadas en repensar las prácticas de la etnografía (Schneider y Wright 2013). Es importante señalar que, en los distintos volúmenes bajo la edición de Schneider y Wright, Latinoamérica ha ido cobrando gradualmente mayor

presencia en el panorama internacional. En un reciente volumen destinado a dar cuenta de los cruces de arte y antropología –*Alternative Art and Anthropology: Global Encounters* (2017)– se destacan los trabajos del colectivo chileno Conversación de Campo [CDC] (Carmona et al. 2017), así como la propuesta del ecuatoriano X. Andrade y su empresa de curaduría y antropología, Full Dollar, destinada a intervenir en circuitos de arte contemporáneo a partir de preguntas etnográficas sobre los mundos urbanos y la vida social de las imágenes (Andrade 2017a; Andrade y Schneider 2017).

El sostenido trabajo de Néstor García Canclini a lo largo de las décadas ha sabido reencauzar inquietudes que aparecieron ya en su obra temprana, pero que en los últimos años –en estrecho diálogo con el mundo del arte mexicano– le han permitido innovar en términos de objetos y formatos. En su libro, *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia* (2010), mapea los cambios ocurridos en el siglo XXI a modo de productos de la reconfiguración del arte como una esfera posautónoma, en la cual ya no se apela a metarrelatos clausurados, sino a la capacidad del arte de anticipación de lo social, a partir del concepto de *inminencia*. Siguiendo la pista de una interrogante no esencialista –cuándo hay arte, antes de qué es el arte–, García Canclini explora las formas que cobra el arte posnacional e intermedial, y sus modos de vincularse con el espacio público, los mundos mediáticos y las nuevas formas de ciudadanía.

Giuliana Borea (2017b, 2021) ha focalizado su trabajo en repensar históricamente la institucionalidad del campo de producción cultural artístico en Perú, y en discutir cómo este ha servido para delimitar, por ejemplo, lo "popular" y lo "contemporáneo", y así comprender, por medio de ejercicios de etnografía crítica de los mundos del arte, la emergencia de las escenas de lo contemporáneo. En su libro *Configuring the New Lima Art Scene: An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America* (2021), Borea rastrea las prácticas a nivel local, regional y transnacional de artistas, curadores, coleccionistas, galeristas, promotores del arte y gestores de museos. Su trabajo intersecta el análisis de la formación de la escena de arte contemporáneo en Lima mediante estrategias a diversas escalas con la construcción de la capital peruana como ciudad creativa. Por su parte, desde su práctica antropológica y artística, Carlos León (2017) ha analizado la

relación entre el avance de la Lima neoliberal y las diversas luchas sociales en los espacios públicos de esta urbe.

En el contexto peruano también Mijail Mitrovic viene desarrollando una consistente línea de investigación antropológica e histórica sobre arte contemporáneo, poniendo de relieve la relación entre arte y política en determinadas coyunturas históricas, por ejemplo, la de la gráfica activista del Taller NN en los años ochenta (2016). Además, tanto Borea (2016) como Mitrovic (2018) han explorado el desarrollo del mercado del arte peruano.

En otra línea, son notables las contribuciones de Carla Pinochet Cobos, especialmente alrededor del tema museal. Su libro *Derivas críticas del museo en América Latina* (2016) es un aporte para comprender cómo la precariedad institucional que caracteriza a la región ha permitido repensar creativamente las posibles relaciones entre museos y sus escenas de emergencia. Su análisis destaca las experiencias del Micromuseo en Perú y del Museo del Barro en Asunción, y releva la importancia de sus curadores, Gustavo Buntinx y Ticio Escobar respectivamente, para redefinir los diálogos factibles entre lo popular, lo artesanal y lo contemporáneo. Evidentemente, estas iniciativas dan cuenta de proyectos emergidos desde el campo del arte para lidiar con problemáticas antropológicas y de los mundos del arte constituidos en Perú y Paraguay. No obstante, los modos de impulsar las fronteras más allá de lo establecido en ambos campos, tanto teórica cuanto curatorialmente por parte de Buntinx y Escobar, y la redefinición de esas fronteras son motivo central de las reflexiones de la autora. Pinochet Cobos viene contribuyendo, más recientemente, a repensar las imbricaciones entre artistas y mercado laboral, y distintas formas de prácticas pedagógicas y colaborativas que han proliferado en Chile y México, entre otros temas (Pinochet Cobos 2020; Pinochet Cobos y Gómez Meneses 2018).

Los distintos modos de vivir y experimentar la ciudad son también el foco de diversas producciones que cruzan los recursos del arte y la antropología. Los trabajos de Olivia Casagrande, con base en una metodología colaborativa que reúne a artistas e intelectuales indígenas mapuches, le han permitido investigar la diáspora mapuche y las formas de hacer ciudad desde la circulación constante entre Santiago de Chile y las comunidades de origen, a través de dibujos, *performances* y video.

Se destaca también en Chile el colectivo CDC, formado por las artistas Rosario Carmona, Paula Salas, Catalina Matthey y Rosario Montero; varias de ellas tienen estudios formales en antropología. Este proyecto se concibe como una estrategia que se vale del arte y la etnografía para crear y difundir significados, tomando como elemento basal la conversación en cuanto intercambio horizontal de subjetividades. En particular, su proyecto *En la otra cuadra* (2012-2013, fig. 1.1.) moviliza a los habitantes del barrio cívico de Santiago a compartir sus memorias emotivas y sus usos cotidianos de la ciudad, reimaginándola a través de mapas, dibujos colaborativos y caminatas conversadas.

Del mismo modo, en la ciudad de Talca, Ricardo Greene encabeza junto con un equipo multidisciplinario un registro fotográfico de puntos, perspectivas y fachadas de la ciudad, mediante una plataforma digital que permite observar sus procesos de "ruinación" en el tiempo (Errázuriz y Greene 2018) y comprender las dinámicas del espacio urbano y sus formas de habitar (http://estoestalca.cl/).



Figura 1.1. Colectivo CDC: *En la otra cuadra*. Galería Gabriela Mistral. Santiago, Chile. Diciembre-enero, 2013.

Desde Brasil y con respecto a la institucionalidad artística y el mercado del arte, cabe destacar la investigación de Dayana Zdebsky de Córdova (2018), quien pone énfasis en las retóricas y mediciones que activan y crean el mismo mercado del arte. Por otro lado, y revisando nuevas formas curatoriales que actúan dentro y fuera de la institucionalidad artística en relación y con participación de comunidades urbanas específicas, están los trabajos de Alex Flynn (2018) para el caso de São Paulo.[4] Flynn, además, hace una revisión del concepto de *participación* desde las artes, las comunidades y la antropología.[5]

Para el caso de Ecuador, son relevantes los trabajos de Pamela Cevallos y Manuel Kingman; ambos operan en los circuitos de arte y desde la academia, a través de publicaciones y proyectos instalativos y curatoriales. Cevallos (2013) ha desarrollado un interés por temas de coleccionismo arqueológico y de arte moderno, y también por las instituciones galerísticas y museales. Kingman (2012), a su vez, ha trabajado sobre temas de "cultura popular" en los noventa y en años recientes. Ambos autores (Kingman y Cevallos 2017) han explorado la emergencia del arte contemporáneo en Ecuador desde las bases de las convocatorias artísticas, y los cambios suscitados en las instituciones y los circuitos del arte. En una de las recientes intervenciones de Cevallos para la Bienal de Cuenca, el evento de arte más importante en el contexto ecuatoriano, ella reflexiona sobre el carácter "mestizo" que es asignado a colecciones que se mantienen regularmente soterradas en el interior de un museo etnográfico, dadas sus fijaciones sobre cuestiones de raza, identidad y otredad.

Arte indígena: violencias y derechos, agencias y otras ontologías

Las antropologías del arte de nuestra región encuentran en las artes indígenas un vasto terreno de indagaciones; un estudio que va de la mano con las intelectualidades indígenas y que, en algunos casos, es producido por

[4] Ambos trabajos están recogidos en el libro de Thomas Fillitz y Paul Van der Grijp (2018).
[5] Roger Sansi (2014) reflexiona acerca de los distintos usos que se hacen de los conceptos de *participación*, *colaboración* y *política* desde el arte y la antropología.

los antropólogos indígenas. Para fines de la década de 1990, los estudios del arte indígena en tiempos de violencia dan cuenta de las agencias del arte y del artista (Gell 1998), y ahondan en el análisis de obras concretas que responden a situaciones de violencia política. Se destacan los trabajos de María Eugenia Ulfe (2011) y Edilberto Jiménez (2014) en sus estudios de los retablos ayacuchanos para el caso peruano. Ulfe advierte cómo los artistas se expresan y convierten el retablo en un soporte de narración y repertorio visual de la memoria, mientras la expresión e investigación artística-antropológica en los retablos, dibujos y escritos de Mérida vuelven a una mirada reflexiva de la violencia desde la materialidad y la estética. El abordaje artístico de temas de memoria y política constituye un campo medular en los desarrollos artísticos de la región, lo que contribuye al debate en torno a las memorias locales y nacionales, y a reparar en las desigualdades estructurantes que las guerras internas –la reciente pandemia– ponen al rojo vivo. Sin embargo, así como en otros ámbitos de la producción artística contemporánea, aquí resulta preciso trascender los esencialismos y comprender el despliegue ambivalente de las artes en la arena política: el abordaje de la violencia política se ha convertido también en una fórmula para el ingreso al mercado internacional, lo que conduce a prácticas y políticas de banalización de la violencia.

El estudio antropológico de las estéticas amerindias llevado a cabo en comunidades indígenas ha puesto el acento en revisar la cosmología que lo guía y lo que estas estéticas activan, con énfasis en las relaciones entre arte y shamanismo. Estos estudios, que tienen un largo diálogo con la academia y con ciertos intelectuales franceses –desde Claude Lévi-Strauss y Lux Vidal hasta Philippe Descola– han contribuido a la comprensión de estos desarrollos en múltiples frentes: han explorado las características sinestésicas manifestadas en las interrelaciones entre diseño, música, acciones y rituales, y han perfilado los modos inauditos –desde la perspectiva occidental– en que se establecen relaciones humanas y no humanas a la luz de la propuesta ontológica. Entre estos trabajos están los estudios del arte del pueblo kuna por Paolo Fortis (2013); del arte huichol por Johannes Neurath; y del arte amazónico, donde cabe extenderse en los nombres: podemos identificar allí las aproximaciones de Aristóteles Barcelos Neto entre

la gente wauja del Alto Xingu (2002, 2008, 2018); de Peter Gow entre el pueblo piro (1999); de Els Lagrou entre el grupo de huni kuin (2007); y los trabajos de Bruno Illius (1994), Carolyn Heath (2002) y Luisa Elvira Belaunde (2012) entre el pueblo shipibo. Así también, con el concepto de *quimera*, Severi y Lagrou (2013) exploran los diseños amazónicos, indagando cómo sus representaciones son excedidas por las relaciones explícitas e implícitas que los mismos diseños anuncian, y los modos en que estos cobran sentido dentro de las perspectivas locales. Este significativo cuerpo de contribuciones teóricas desde la antropología –movilizando conceptos como la *representación* y la *abstracción*, lo *visible* y lo *invisible*– expanden las categorías de la historia del arte, generando un fértil diálogo teórico (véase también Lagrou 2019).

Aunque no los mencionamos exhaustivamente, cabe señalar ciertos estudios antropológicos en los que se viene revisando la circulación nacional y trasnacional de los artistas indígenas latinoamericanos en su ingreso a los sistemas artísticos de galerías, ferias y bienales de arte (Borea 2010; Castillo 2017). La nueva circulación del arte indígena a nivel global dentro de los intentos de los grandes museos de descentrar sus colecciones e incluir otras narrativas, en sus permanentes movimientos de tensión y alianza con las plataformas de arte a nivel local, constituye un interés creciente para la antropología, en tanto en cuanto suponen un objeto de análisis privilegiado a la hora de observar las paradojas que estas nuevas políticas acarrean. A su vez, los mismos artistas indígenas son quienes hoy investigan desde sus obras, y mediante diversos formatos, la memoria, la cosmología, la contaminación de los territorios indígenas, los reclamos ciudadanos por vivienda e igualdad de género, la circulación nacional y transnacional, entre otras temáticas. Estos artistas también reflexionan en el mismo circuito del arte y en la disciplina antropológica. Ellos y sus obras son actores claves para movilizar agendas, generar conocimiento y demandar reconocimiento. Es de interés remarcar los trabajos de los artistas Brus Rubio y Denilson Baniwa, que se enfocan en la disciplina antropológica. Rubio, artista murui bora del Perú, valora el interés de la antropología en el conocimiento de la vida indígena, sin embargo, insiste en la necesidad de ampliar las formas de conocer más allá de las técnicas del conocimiento letrado y abriendo el

conocimiento hacia experiencias multisensoriales y ofrecidas por diversas entidades (véase Rubio 2017). Por su parte Denilson Baniwa, artista baniwa del Brasil, analiza y se apropia de los lenguajes del arte occidental, de la historia del arte y de la antropología, para criticar las formas de representación indígena generadas por estas disciplinas, a la vez que refuerza la agencia, la mirada y la voz indígenas (fig. 1.2.; Baniwa 2021).

Adicionalmente, uno de los tópicos que llama la atención para los cruces entre arte y antropología se relaciona con temas medioambientales, particularmente de la Amazonía. En el caso de Colombia, laboratorios multidisciplinarios con énfasis en chamanismo y tecnologías virtuales alternativas dan cuenta de nuevas aperturas y posibilidades de la antropología para intervenir en circuitos artísticos alternos, en especial en aquellos concernientes a formas de otredad cultural (Santos 2019).

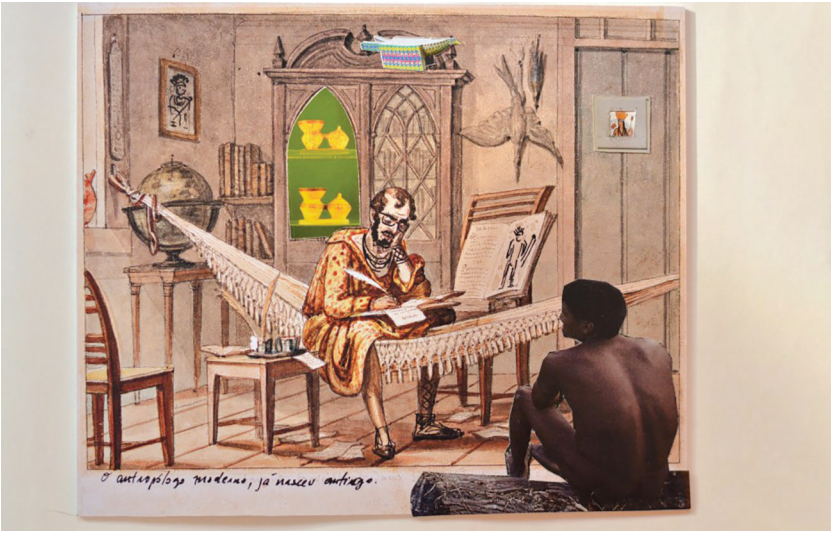


Figura 1.2. Denilson Baniwa: *O antropólogo moderno já nasceu antigo* (2019). Dibujo y pegado en impresión, 24 x 35 cm. Cortesía del artista.

Curaduría y sensorialidad

En Latinoamérica el trabajo curatorial desde la antropología estuvo presente en muchos museos de arte popular. La antropología no se distancia drásticamente de los museos y las exposiciones como en otras latitudes. Es en el marco de repensar las artes en estos museos que algunos antropólogos ensayan posteriormente ejercicios curatoriales más experimentales. Así, para 2009 y hasta 2018, X. Andrade desarrolla –desde Ecuador, con una iteración en la ciudad de Los Ángeles– un proyecto de coleccionismo de arte contemporáneo, *The Full Dollar Collection of Contemporary Art*, formulado en el lenguaje de la rotulación y la gráfica popular, con la finalidad de tensionar dos formas distintas de economías visuales (Andrade 2017b). En 2006, en Perú, César Ramos propone un proyecto de reformulación de jerarquías artísticas desde las prácticas mismas, buscando diálogos en el hacer entre artistas de distintas tradiciones en la exposición *Manos artesanas*. Siguiendo esta línea, en 2008, Giuliana Borea, junto con la historiadora de arte Gabriela Germana, cura la exposición *Grandes maestros del arte peruano: Mérida, Rojas, Sánchez y Urbano*, mostrando los aportes individuales de cada uno de estos artistas andinos a la historia del arte peruano, y cuestionando la categoría de arte popular. Luego, ambas investigadoras desarrollan curadurías y otros ejercicios colaborativos junto con pensadores y artistas indígenas.

Desde el campo del arte, iniciativas curatoriales que toman a antropólogos como artistas o hacedores de imágenes han tenido lugar en algunos lugares de Latinoamérica. En el caso de Colombia, se destaca el trabajo del antropólogo visual, documentalista y curador de festivales de cine indígena Pablo Mora Calderón, quien ha visibilizado las aperturas de este último campo hacia formas experimentales cruzadas con el arte en su libro *Máquinas de visión y espíritu de indios* (2018). También desde Colombia, el proyecto más reciente del propio Andrade y otros (fig. 1.3.), dedicado a estudiar los efectos sociales de lo narco en los campos de producción y consumo cultural, ha tenido múltiples iteraciones que abarcan la curaduría de exhibiciones, plataformas digitales, textos y productos audiovisuales (Rincón, Ospina y Andrade 2020).

Para el caso ecuatoriano, los trabajos que viene desarrollando en años recientes el colectivo de antropólogos visuales llamado El Sindicato, da

cuenta de distintos traslapes entre investigación, curaduría, producción audiovisual y arte (https://sindicatoaudiovisual.com/).

Retomando algunas preguntas formuladas por García Canclini en *La sociedad sin relato* (2010), Tarek Elhaik ensaya una compleja apertura a los mundos de la imagen en el libro sobre México, *The Incurable Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts* (2016). En este, propone un ejercicio antropológico y simultáneamente curatorial sobre distintos agentes, campos y dispositivos de producción literaria y audiovisual posnacionales e intermediales, en diferentes momentos históricos. Elhaik, antropólogo y curador de cine experimental, desarrolla un intento por repensar los tempranos cruces entre ambas prácticas con una mirada diferente sobre las tradiciones antropológicas nacionales. Retoma, así, los aportes de Roger Bartra y en particular de su provocativa obra *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* (1987), en la cual el autor desarrolla



Figura 1.3. Un proyecto de X. Andrade, Omar Rincón y Lucas Ospina: *Despliegue comercial de camisetas con la imagen de Pablo Escobar*, 2017-2021. Fotografía de Mauricio Salinas.

formas experimentales de escritura que coinciden –aún de forma enteramente independiente– con el momento posmodernista, elaborando una crítica radical a las complicidades históricas entre la antropología y el proyecto nacional en México. Bartra aparece como una figura crítica para repensar la relación histórica entre la antropología y dicho proyecto. Elhaik escoge un sólido cuerpo de producción cultural compuesto por artistas multimediales mexicanos de la última década que trabajan directamente en contra de las idealizaciones sobre identidad cultural desde la escena de arte contemporáneo más próspera, sin duda, de Latinoamérica.[6]

Dentro de esa misma escena, se destaca el trabajo artístico de la antropóloga Fiamma Montezemolo (fig. 1.4), quien se ha enfocado –a partir de una larga inmersión en Tijuana– en discutir la noción de *frontera* como

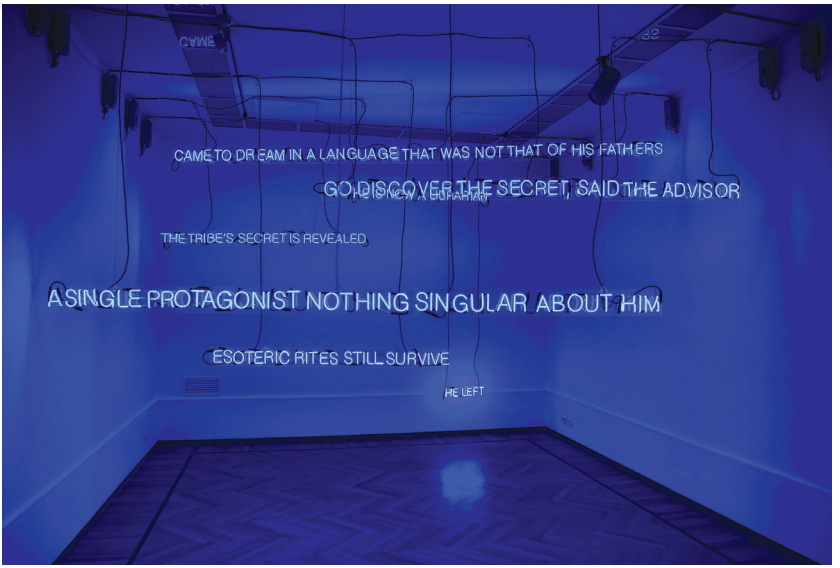


Figura 1.4. Fiamma Montezemolo: *Neon Afterwords*. Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporaneo, Roma, 2016. Cortesía de la artista.

[6] Artistas como Silvia Gruner y Eduardo Abaroa, por ejemplo, cuyo trabajo ha criticado efectivamente las asociaciones entre arqueología y nacionalismo en México, son tratados a la par de otros, como Fiamma Montezemolo, quien despliega una mirada antropológica hacia temas de frontera.

una identidad emergente, ya no centrada en lo espacial o lo físico, sino como una experiencia de transiciones subjetivas y contradictorias. Montezemolo, quien desarrollara inicialmente una carrera convencional en antropología, desde hace una década opera más directamente desde el arte. Su primera exposición retrospectiva en México en 2019, *Soñar con bisontes*, alienta repensar el oficio de la antropología y nuevas formas de trabajo de campo derivadas de su contaminación con prácticas intermediales.[7]

También desde México, Sandra Rozental viene explorando diálogos entre la práctica y escritura etnográfica y la producción artística. Partiendo de su investigación, ha escrito textos para ser parte explícita de obras y proyectos de artistas contemporáneos como los de Eduardo Abaroa, Mariana Castillo Deball, Pablo Vargas Lugo, Joachim Koester y Jorge Satorre. Actualmente, ha expandido estos diálogos hacia el hacer obras junto con artistas. Cabe mencionar su proyecto con Eunice Adorno sobre las ruinas de la infraestructura del agua en espacios públicos mexicanos, y la obra llamada *Mano de obra (museo)*, producida con Eduardo Abaroa sobre el trabajo artesanal y la construcción del Museo Nacional de Antropología, expuesta en el Museo Carrillo Gil.

Volviendo al caso colombiano, se destaca el trabajo de Catalina Cortés Severino y su libro *Hacia el giro corporal en la antropología visual* (2019), una compilación de sus diferentes experimentos en investigación, ensayos visuales, autoetnografía y pedagogías colaborativas. Tomando como tema central la violencia resultante de la sostenida confrontación entre guerrillas, ejército y fuerzas paraestatales, Cortés Severino se preocupa por rescatar las memorias de mujeres sobre estos procesos desde distintas formas sensoriales. Debido a su interés por hacer de sus investigaciones también dispositivos expositivos, su trabajo ha tenido lugar en espacios museales y de galerías, lo cual brinda una apertura para repensar los espacios en los términos discutidos por George Marcus, es decir, como parasitios etnográficos (Elhaik y Marcus 2012). Por último, el trabajo

[7] Fue la primera retrospectiva de Montezemolo en México, curada por Tania Aedo, y tuvo lugar en el Laboratorio Alameda en CDMX entre agosto de 2019 y febrero de 2020.

etnográfico de Alex Fattal sobre el manejo mediático en lo que respecta a la guerrilla (2018) y su producción documental, *Limbo* (2019), resultan un ejemplo de nuevas formas experimentales de la antropología que lidia con la violencia en Colombia, y que apela a dinámicas oníricas y afectivas.

En el caso cubano, Celia González (2017), artista y antropóloga, ha venido desarrollando una mirada reflexiva sobre las relaciones particulares entre ambas disciplinas en un contexto caracterizado por un tipo de antropología profundamente convencional y ausente de programas formales, por un lado, y por la emergencia con fuerza de formas de arte relacional derivadas del trabajo pedagógico de la artista Tania Bruguera, por otro. Curiosamente, sin mediar una educación en antropología, una generación joven de artistas cubanos –muchos de ellos ahora operan desde otras latitudes– ha reconocido su trabajo como tal. Esa paradoja alimenta las discusiones que ella misma, siendo parte de la escena, viene desarrollando alrededor de las relaciones entre ciudadanía y Estado en el campo del arte.

En el caso de Bolivia, Juan Fabbri, también artista y antropólogo, despliega un trabajo curatorial alrededor de temas de descolonización en la región. Operando desde un contexto caracterizado por la prominencia de un Estado que se presenta como plurinacional, Fabbri (2018) alude a la proliferación de imágenes de lo indígena y cómo estas son usadas por diferentes instituciones y artistas para repensar cuestiones de identidad cultural. Particular mención merece igualmente el trabajo desarrollado por El Colectivo Ch'ixi, una agrupación multidisciplinaria articulada alrededor de la influyente socióloga de la imagen Silvia Rivera Cusicanqui (2016) y cuyas intervenciones ocupan múltiples posiciones que van desde la investigación hasta la experimentación artística.

Una preocupación transversal para algunos de los contribuyentes a estos debates desde la antropología ha sido la reconfiguración de los métodos y la pedagogía. Así, Pinochet Cobos ha incorporado discusiones sobre los desafíos de la investigación colaborativa entre arte y antropología (Pinochet Cobos y Gómez Meneses 2018); mientras Cortés Severino (2019) y Borea (2018) han integrado a sus reflexiones sobre sensorialidad distintos

experimentos metodológicos y miradas reflexivas al procesamiento de los datos de campo. Andrade (2018), además, ha contribuido a la reflexión en torno a los desafíos de la enseñanza de antropología y arte contemporáneo en contextos de precariedad institucional. En México, en años recientes, cabe mencionar el sostenido trabajo pedagógico realizado por José Miguel González Casanova, quien desde el Seminario de Medios Múltiples –un taller de titulación dirigido a estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP)– ha ido explorando los cruces entre arte y antropología. Las numerosas generaciones que han pasado por esta instancia formativa han desarrollado, de formas diversas, un marcado énfasis en el trabajo comunitario o participativo, ensayando aproximaciones a las fronteras entre ambas disciplinas desde variadas metodologías de investigación artística. El reciente libro *Artropología. Un acercamiento entre dos disciplinas* (González Casanova y Saumier 2019) explora de manera reflexiva algunos de esos caminos mediante una extensa compilación de abordajes que retoman textos antropológicos y usan las herramientas arqueológicas, etnográficas y curatoriales.

Finalmente, el manifiesto de Andrade y Elhaik, *Antropología de la imagen: una introducción* (2018), expresa la necesidad de expandir la agenda de la disciplina más allá del documental etnográfico y las cuestiones de representación, avanzando en miras a modificar de modo radical las relaciones posibles entre arte y antropología. En dicho texto se aboga por una complejización de las intrusiones mutuas a partir de la superación del método y la etnografía, y la necesidad de repensar tradiciones como los conceptualismos, la 'Patafísica y otras trayectorias artísticas. La reconfiguración del quehacer antropológico y de la figura misma del etnógrafo como hacedor-de-imágenes darían cuenta de la curaduría como una posibilidad productiva y crítica para la antropología (Andrade y Borrero 2020).

Las prácticas colaborativas, comunitarias y relacionales en el arte y la antropología

La consolidación de diversas formas de arte como práctica social, arte relacional y arte comunitario dan cuenta de una aproximación sostenida desde el arte hacia la antropología, a pesar de que lo etnográfico –en especial si lo miramos desde la antropología– pueda ser cuestionado, en muchos de estos proyectos, desde distintos frentes de análisis. La diversidad de prácticas y experimentos colaborativos enfrenta, desde sus respectivos puntos de anclaje, algunos dilemas comunes. Deben sortear las inercias que suelen acompañar al arte como práctica social, al arte relacional o al arte comunitario, en especial cuando reclaman –sin mediación crítica– visibilizar comunidades marginales, hablar por poblaciones marginadas y subvertir las relaciones de poder propias a los campos del arte. Como ya ha sido debatido en las escenas norteamericanas y europeas, y sin duda en la propia antropología regional e internacional, la dimensión ético-política de estas aspiraciones debe ser problematizada.

Estos debates nos parecen particularmente pertinentes para repensar el lugar del arte contemporáneo en contextos periféricos y las genealogías históricas que lo soportan. Tras el ya citado volumen de Marcus y Myers (1995), cobró fuerza un inédito entusiasmo en las artes que será bautizado como el "giro etnográfico". El historiador de arte Hal Foster, en su contribución a dicha compilación, sentó las bases para la prolífica discusión emergente sobre los cruces, apropiaciones, tensiones y tráficos entre el campo del arte y el de las ciencias sociales. La posición de Foster, en ese momento, se sostenía sobre signos de interrogación: ¿es el artista un etnógrafo? Sin embargo, aunque el título original del artículo los incluía, la traducción al castellano, años después, omite esas marcas, y con ello proliferan lecturas erróneas sobre sus argumentos centrales.[8] Las preguntas de Foster adquieren relevancia en el contexto latinoamericano dada la propagación de prácticas artísticas cercanas a las que suscitaron su preocupación,

[8] Para una respuesta crítica a la mirada meramente textualista de Foster a la antropología, véase la respuesta de Clifford (2003, 23-42).

muchas de ellas justificadas por el lenguaje de la intervención comunitaria y el cambio social. Un problema evidente con el vocabulario que valida al arte como práctica social es el reforzamiento de los mecanismos de autorización, legitimación y mercadeo característicos del campo artístico. En otras palabras, en nombre de la transformación social, a menudo abundan en estos proyectos estrategias más enfocadas en la consolidación de trayectorias artísticas y de validación autoral en los mundos del arte.

Como ha sido largamente debatido en la tradición antropológica, el encuentro con el Otro difícilmente halla garantías en sus buenas intenciones. El compromiso etnográfico que predomina en este tipo de proyectos –que cubre cualquier forma de trabajo de campo u observación participante– puede verse reducido a un mero instrumento, cuando "se aplica" desconociendo la trama teórica y epistemológica que le antecede. A la vez, a menudo se asume, como sucede también en antropología, que las relaciones de poder son desiguales y que los interventores son, *a priori*, culpables de este desbalance al "representar" a los poderes coloniales. Se trata de un punto de partida políticamente correcto, que juega muy bien en el mundo de las instituciones estatales y privadas que hacen convocatorias artísticas en esta línea. Por ello, estos proyectos tienden a ser fácilmente cooptados por el poder y la política, al punto que se han convertido en parte de la oferta regular de gestión cultural en los contextos más dispares e, inclusive, bajo los regímenes más reaccionarios. Cuando los discursos sobre el arte se atan a los de la "formación ciudadana", los resultados de esta alianza son problemáticos. Solo una inmersión temporalmente anclada ayuda a efectuar activismo significativo para y desde las comunidades intervenidas. Quizás el ejemplo más continuo de colectivos artísticos involucrados en procesos de largo alcance y sostenidos a lo largo del tiempo sea el caso de Ala Plástica en Argentina, quienes operan de modo consistente desde los tempranos noventa hasta la actualidad. Un volumen, editado por Bill Kelley Jr. y Grant Kester, *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art* (2017), brinda una panorámica sobre distintas formas de arte como práctica social en las que la antropología ha jugado una parte central en los diálogos posibles. Ala Plástica ejemplifica los proyectos con énfasis en las relaciones entre naturaleza y sociedad a partir de sus trabajos

sobre bioecología; por otro lado, como en el caso de los colectivos brasileños Bijari y el Frente 3 de Fevereiro, estos proyectos operan desde décadas atrás en contextos urbanos marcados por la desigualdad espacial (Kelley Jr. y Kester 2017).

Desde nuestra perspectiva, la clave en el cumplimiento de una u otra agenda está en la temporalidad que proyectos de esta naturaleza envuelven. Solo con el tiempo se pueden ponderar de manera adecuada los efectos sociales de una intervención artística más allá de los relatos, por lo general idealizados, que reposan en los catálogos y las memorias; con frecuencia, estos dispositivos de inscripción no logran constituir algo más que un mecanismo orientado a autorizar las bondades del arte comunitario, relacional, social o como quiera ser nombrado para subrayar los impactos positivos entre las poblaciones intervenidas.

Más allá de los riesgos que entrañan estas políticas de la representación, existen algunos proyectos que motivan a actuar desde múltiples periferias, a través de inmersión barrial en ciudades azotadas por la violencia, como Medellín. Están, por ejemplo, la intervención coordinada por la antropóloga Pilar Riaño y la historiadora del arte Suzanne Lacy, llamada *La piel de la memoria* (Riaño y Lazy 2017), o las residencias artísticas en lugares que se encuentran más allá de los circuitos establecidos del arte. Una experiencia que puede proporcionar algunas claves en este sentido es la residencia de artistas organizada por el colectivo basado en Lima, Hawapi, en un campamento de inserción de exguerrilleros en Pondores, Colombia, en 2018 (Quillican y Holland 2019). En un país inmerso en dinámicas de alta conflictividad, plantearse una práctica de diálogo con guerrilleros –a partir de las condiciones de vida que experimentan cotidianamente en sus campamentos– tiene la bondad de entender las dramáticas condiciones en las que los procesos de reinserción tienen lugar (Andrade 2019). Los límites de las aproximaciones artísticas –como suele ocurrir con la construcción efímera de comunidades bajo el modelo de residencias– dejó en el ambiente, no obstante, los obstáculos que han comprometido el camino de pacificación avanzado en ese país en años previos.

Con participación intermitente de antropólogos, hay un campo productivo de debate que se ha constituido de manera gradual sobre las

prácticas del arte comunitario a lo largo de Latinoamérica, y cuya activación merece desarrollarse en diálogo con las iniciativas desde abajo que pululan en varias ciudades y pueblos de la región (Kelley Jr. y Zamora 2017). Múltiples intereses y carices, cooperativas anarquistas, activistas de medios y pedagogías comunitarias, defensores del espacio y de la esfera públicos, por ejemplo, han contribuido a complejizar este tipo de circuitos y prácticas (Kelley Jr. y Kester 2017).

Tramas, reflexividad y desafíos de una(s) antropología(s) de las artes contemporáneas

En esta última sección del texto, queremos introducir una pregunta desde nuestros propios lugares de enunciación, enfocándonos en los hilos que unen nuestras perspectivas diversas y que, aun en su diferencia, nos permiten observarnos en conjunto y escribir a muchas voces. Nos conocimos el año 2014, en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en Lima, en un ambiente vibrante. Más concretamente, en el Seminario de Estudios y Encuentros entre Antropología y Arte que organizó Giuliana Borea desde la Maestría de Antropología Visual. Estábamos reunidos profesionales de la antropología, la historia del arte, la filosofía y artistas; hubo investigadores de diferentes tradiciones culturales: mestizos urbanos, uitotos, huni kuin y quechuas que discutían a través de paneles, exposiciones y videos. El seminario tuvo lugar en un momento de intensa producción académica y artística sobre las relaciones entre arte y antropología; posiblemente, la falta de eventos en español y en Latinoamérica sobre estas inquietudes crecientes fomentaron nuestra percepción de ese evento como un encuentro fundante, que serviría para catalizar la confluencia de desarrollos autónomos que habían precedido distintos tipos de diálogos interdisciplinarios en cada contexto.

Muchos de nosotros estábamos familiarizados con trabajos de la academia estadounidense y europea, como los de George Marcus y Fred Myers –ambos invitados especiales del evento– y con los de Chris Wright y Arnd Schneider; pero, a excepción de las obras influyentes de Néstor

García Canclini, sabíamos poco acerca de lo que estábamos haciendo en las antropologías latinoamericanas del arte. El seminario de 2014 contribuyó al fortalecimiento de redes en la región. Distintos participantes se reunirían a la postre para organizar otros eventos relevantes que ampliaron las conversaciones conjugadas en aquel encuentro. A partir de entonces, se dieron cita periódicamente en diferentes congresos, conferencias internacionales y encuentros académicos, dentro de los que se destacan el panel "Repensando el arte contemporáneo" en el III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador (2015); el simposio "Arte y antropología: desafíos contemporáneos desde el trabajo de campo interdisciplinar" en el Congreso ALA 2015, México (coordinado por X. Andrade y Carla Pinochet Cobos); y el panel "Ethnography-based Art Practices: Changing the Future of Fieldwork" en el Congreso de la Asociación Portuguesa de Antropología, 2016 (coordinado por Chiara Pussetti). También se organizaron paneles como "Art and Anthropology: New Approaches, New Relations" (coordinado por Alex Flynn y Dayana Zdebsky de Córdova), como parte de la Reunión de Antropología del Mercosur en Montevideo (2015); y la conferencia "Utopías emergentes: diálogos entre la antropología, el arte y la curaduría", organizada por Juan Fabbri y Gabriela Zamorano en La Paz (2018).

Cabría aquí aventurar una hipótesis acerca de la relevancia que han tenido en Latinoamérica los eventos internacionales del campo de la antropología visual: aun cuando –como hemos revisado– han existido publicaciones, a menudo son las instancias orales y presenciales las que permiten aunar sensibilidades de un modo más fecundo, más allá de prácticas de relacionamiento entre antropólogos y artistas dinamizadas en contextos particulares. El poder del encuentro cara a cara ha permitido compartir miradas, discutir proyectos y prácticas, y proyectar horizontes de una manera que no siempre se plasma mediante los textos escritos. De hecho, esta aproximación a los territorios del arte y la antropología desde Latinoamérica fue posible, concretamente, gracias al diálogo activado por las intervenciones de los panelistas de nuestra conferencia: Manuel Kingman, Mijail Mitrovic, Gustavo Valdivia y Carlos Zevallos; por la introducción del moderador, Arnd Schneider, y por los comentarios y preguntas del público asistente

al Seminario de Antropologías Visuales en Latinoamérica, coordinado por Gisela Cánepa, Alonso Quinteros y Giuliana Borea en 2019.

Entre las publicaciones recientes sobre estas temáticas, se destaca el libro *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (2017), editado por Giuliana Borea, precisamente a partir de lo expuesto en la ya mencionada conferencia. Esta publicación en español contribuye a ampliar la discusión sobre arte y antropología en los trabajos y propuestas de quienes investigan en Latinoamérica. Con diversos estilos y desde múltiples coordenadas, los lineamientos que atraviesan esta producción académica guardan relación con un modo de aproximarse a las artes y al mundo social contemporáneo que desafía los imaginarios esencialistas y que busca respuestas en la experimentación, en los bordes y en el cruce disciplinario. Del mismo modo, esta comunidad académica incorpora en cierto nivel una pregunta por las formas que adquieren las artes y las visualidades, a menudo en sus repertorios populares o latinoamericanos. Lejos de buscar la clausura del debate con identidades estáticas, esta reflexión contextualizada busca ser el punto de partida para un diálogo capaz de trascender fronteras nacionales e insertarse en el debate contemporáneo.

Además, muchos de los investigadores y las investigadoras cuyos trabajos han sido reseñados forman parte activa de la plana docente de departamentos de antropología y maestrías de antropología visual, así como en departamentos de arte. Con sus investigaciones e intereses, han promovido cursos y líneas de investigación en arte y antropología. Creados hace una década, existen dos programas de Maestría en Antropología Visual: el de la PUCP en Lima y el de la FLACSO en Quito, con relativa apertura para estimular los cruces con el arte contemporáneo. En la Universidad de Los Andes en Bogotá, en el período más reciente, se ha dispuesto una lógica doble: se lanzó una oferta de posgrado en 2019 y se reformó la malla curricular de pregrado definiendo una línea de especialización relacionada específicamente con cuestiones de imagen. De manera algo menos programática, otros espacios de postgrado en antropología han sido particularmente receptivos con estas temáticas: el grupo de Cultura Urbana de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, de México, liderado por Néstor García Canclini, ha sido desde los años noventa un lugar fértil para

las experimentaciones interdisciplinarias entre arte y antropología, y ha ocupado un papel significativo en la formación de las nuevas generaciones de antropólogos del arte. Igualmente, otras discusiones mayores en la disciplina, relacionadas con materialidad, objetos y teorías de ensamblaje, han contribuido de manera creciente a repensar las posibilidades del quehacer antropológico en íntimo diálogo con los mundos de la imagen.

Aunque no es de nuestro interés establecer parámetros respecto de cómo debe ser una antropología del arte en el contexto contemporáneo, cabe en este punto elaborar algunas reflexiones acerca de las dificultades que un proyecto de esta índole encierra. En primer término, está el desafío de franquear los meros objetos como criterio de adscripción disciplinar: aun cuando el derrotero de las antropologías del arte, como ya hemos visto, se encuentra estrechamente unido a ejes temáticos como el arte del mundo indígena y popular, no toda aproximación a estas temáticas constituye, *per se*, una antropología del arte. El enfoque antropológico, creemos, debe ser construido en las interrogantes antes que en los objetos de estudio. En segundo lugar, a nuestro juicio, los robustos debates de las disciplinas sociales de la actualidad conminan a escapar de las definiciones esencialistas, ya no preguntándose "qué es el arte" sino más bien "cuándo hay arte" –en la línea de lo señalado por García Canclini–. Es decir, lejos de perseguir esencias, como lo hicieran las aproximaciones de la modernidad, se trata de capturar aquellas prácticas y discursos que movilizan a los actores para producir o consumir arte, sea lo que sea que estos quieran nombrar con esa categoría. Este último aspecto es significativo porque implica un ángulo de observación que es diferente al de un artista, un crítico o cualquier otro sujeto que participa de modo activo del mundo del arte: una antropología del arte no es el ejercicio de decir cuál es el buen arte, sino de indagar qué es lo que se hace cuando se dice que se hace arte, y qué cosas suceden a partir de esa operación *performativa*.

Unidas a estas dificultades, identificamos dos paradojas o contradicciones que suelen experimentar quienes se encuentran comprometidos con alguna forma de antropología del arte. La primera tiene que ver con el lugar de enunciación: el estudio antropológico del arte invita, cuando no obliga, a desmontar el propio *ethos,* sobre todo si se observan las prácticas artísticas

de la sociedad propia. Para quien ha disfrutado toda la vida de las artes y la cultura, dedicarse a investigarlas desde esta mirada socioantropológica significa en buena medida diseccionarlas y romper con parte de su encanto. El asunto es comparable a la situación que experimenta aquel aficionado a la música que, una vez que entró a estudiar de forma profesional y fue iniciado en los milagros técnicos de la armonía y el contrapunto, nunca pudo volver a escuchar la música del mismo modo: junto con la ingenuidad se había ido también cierta magia que tenían las canciones. Examinar los procesos artísticos desde esta perspectiva supone algo de eso: no podemos dejar de observar el componente social que los hace posibles. A veces, esta conciencia de la operación social que está detrás de la producción artística redunda en una distancia un poco incrédula sobre los objetos artísticos: implica desplegar una mirada crítica sobre productos, procesos, agentes y redes a las que social y personalmente atribuimos un valor superior o trascendente. De este modo, aunque podamos creer en la necesidad de las prácticas artísticas y su papel relevante en el desarrollo de una sociedad más democrática, entre otras cosas, este sesgo socioantropológico recuerda las fisuras del régimen de singularidad que sostiene al edificio social del arte, o las formas en que las prácticas artísticas pueden ser cómplices pasivas de los modos contemporáneos de reinventar el capitalismo. Como han sostenido ya algunos autores, el arte es la religión de los intelectuales y, por eso mismo, analizarlo con una mirada crítica nos trae tantas contrariedades (Gell 1998). Así, una antropología contemporánea del arte a menudo implica este doble posicionamiento, dentro y fuera de un conjunto de prácticas, discursos y creencias.

Un segundo desacople tiene que ver con lo peculiar de este objeto de estudio en el marco de la disciplina mayor. En los espacios académicos se tiende a considerar que la antropología del arte aborda temas menores, superfluos o de escasa prioridad social. Bajo el supuesto de que existen otras áreas de investigación social que resultarían más urgentes, apelando a una especie de lógica del costo alternativo, las artes y la cultura se entienden como un área de estudio caprichosa, banal o, en ciertos círculos, elitista y burguesa. En la misma sintonía, se puede puntualizar que las antropologías del arte trabajan a menudo con informantes –"sujetos de estudio"– que hacen parte de las

élites culturales de sus contextos nacionales, y que muchas veces han desarrollado una gran reflexividad y sensibilidad que los lleva a aportar activamente en el desarrollo de las conceptualizaciones antropológicas. No es posible desconocer que, con frecuencia, hacer antropología del arte constituye una forma de continuar conversaciones con artistas y productores culturales con quienes nos unen afinidades y amistades, y que –en el marco del contexto latinoamericano– estas interlocuciones pueden situarse en el territorio de las élites locales que poseen cierto sello de clase. Algunas figuras significativas de esta trama ampliada de una antropología de las artes desde Latinoamérica han desempeñado un papel crucial en la elaboración de políticas culturales en sus respectivos países, o han tenido una voz destacada en la esfera pública local e internacional. Otras voces, desprovistas de dicha vocación política, han privilegiado la experimentación y las escenas subterráneas, ensayando formatos y soportes de investigación que trascienden la lógica académica para conectarse con los campos culturales.

De cualquier modo, a menudo las antropologías de y con las artes se ocupan de objetos y temáticas cuya urgencia tiende a palidecer frente a las contingencias sociales o las crisis económicas en sociedades contemporáneas donde las artes y humanidades ocupan los últimos eslabones de la jerarquía de prioridades políticas. Las antropologías del arte en Latinoamérica, sin embargo, se construyen a contracorriente de estos persistentes supuestos, probando su valía allí donde las aproximaciones convencionales muestran sus límites y el sentido de sus prácticas escapa a las explicaciones técnicas. Nuestra apuesta, en consecuencia, es que en estos ámbitos se juega, de manera especialmente condensada y rica, la construcción de los sentidos sociales. Nada menos superfluo que eso.

Agradecimientos

Queremos agradecer a los colegas que conformaron el panel de comentaristas de la conferencia “Arte y antropología” en el Seminario Internacional “Antropologías Visuales en Latinoamérica: balance y desafíos”, donde presentamos una primera versión de este texto. Gustavo Valdivia

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú), Manuel Kingman (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Mijail Mitrovic (Pontificia Universidad Católica del Perú) y Carlos Zevallos (Pontificia Universidad Católica del Perú).

Referencias

Acha, Juan. 1981. *Arte y sociedad, Latinoamérica: el producto artístico y su estructura.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

— 1992. *Crítica del arte. Teoría y práctica*. México D. F.: Trillas.

Acha, Juan, Adolfo Colombres y Ticio Escobar. 1991. *Hacia una teoría americana del arte.* Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Andrade, Oswald de. 1928. "Manifiesto Antropófago". *Revista de Antropofagia* 1 (1).

Andrade, X. 2017a. "Ethnography, 'Pataphysics, Copying". En *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, editado por Arnd Schneider, 189-208. Londres: Bloomsbury.

— 2017b. "Inscripción, desinscripción, intrusión: la etnografía como práctica curatorial". En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, editado por Giuliana Borea, 135-155. Lima: PUCP.

— 2018. "Enseñar sobre antropología, imágenes y arte contemporáneo". *Artcrónica*, 11: 23-28.

— 2019. "Conversaciones: signo de interrogación". En *Hawapi: Pondores 2018*, editado por Susie Quillican y Maxime Holland, 134-141. Lima: Hawapi.

Andrade, X., y Arnd Schneider. 2017. "Inscription and *Desinscripción*: X. Andrade in Conversation with Arnd Schneider". En *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, editado por Arnd Schneider, 209-216. Londres: Bloomsbury.

Andrade, X., y Esteban Borrero. 2020. "NarColombia: ensamblaje y colapso curatorial en un museo". *Visual and New Media Review*, *Fieldsights*, 28 de mayo. https://bitly.ws/VpSU

Andrade, X., y Tarek Elhaik. 2018. "Antropología de la imagen: una introducción". *Antípoda* 1 (33): 3-11. https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01

Baniwa, Denilson. 2021. "ReAntropofagia". *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Art, Politics, and Culture. Independent and Free*. https://bitly.ws/VpTr

Barcelos Neto, Aristóteles. 2002. *A arte dos sonhos: uma iconografia amerindia*. Lisboa: Assírio & Alvim / Museu Nacional de Etnologia.

— 2008. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

— 2018. "Tobacco Visions: Shamanic Drawings of the Wauja Indians". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* 13 (3): 501-517. https://doi.org/10.1590/1981.81222018000300002

Bartra, Roger. 1987. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México D. F.: Grijalbo.

Belaunde, Luisa Elvira. 2012. "Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú". *Mundo Amazónico* 3 (enero-diciembre): 123-146. https://doi.10.5113/ma.3.28715

Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* Londres: Verso Books.

Borea, Giuliana. 2010. "Personal Cartographies of a Huitoto Mythology. Rember Yahuarcani and the Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene". *Revista de Antropologia Social da PPGAS-UFSCar* 2 (2): 67-87. https://doi.org/10.52426/rau.v2i2.27

— 2016. "Fuelling Museums and Art Fairs in Peru's Capital: The Work of the Market and Multi-scale Assemblages". *World Art* 6 (2): 315-337. https://doi.org/10.1080/21500894.2016.1213310

— 2017a. *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: PUCP.

— 2017b. "'Arte popular' y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte". En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, editado por Giuliana Borea, 97-120. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Borea, Giuliana. 2018. "Expanded Fieldwork: In-site Arenas, the Actant Archive and the Sensorial Studio". *Visual Ethnography* 7 (1): 66-83. http://dx.doi.org/10.12835/ve2018.1-0103

— 2021. *Configuring the New Lima Art Scene: An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America*. Londres: Routledge.

Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.

Camnitzer, Luis. 2007. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Texas: University of Texas Press.

— 2012. "Cronología". En *Luis Camnitzer*, 14-27. Berlín: Hatje Cantz.

Carmona, Rosario, Catalina Matthey, María Rosario Montero y Paula Salas. 2017. "Conversación de Campo (Field Conversation)". En *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, editado por Arnd Schneider, 217-233. Londres: Bloomsbury.

Castillo, Daniel. 2017. "Las pinturas y los artistas amazónicos que viven en Cantagallo: el caso de Roldán Pinedo". En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, editado por Giuliana Borea, 397-404. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Cevallos, Pamela. 2013. *La intransigencia de los objetos: la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979).* Quito: Centro de Arte Contemporáneo.

Clifford, James. 2001. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

— 2003. "Interviewer: Alex Coles". En *On the Edges of Anthropology (Interviews)*, 23-42. Chicago: Prickly Paradigm Press.

Cortés Severino, Catalina. 2019. *Hacia el giro corporal en antropología visual: imágenes, sentidos y corporalidades en la Colombia contemporánea*. Bogotá: Universidad Nacional.

Conn, Steven. 2010. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Eder, Rita. 1991. "Art and Identity in Latin America". En *Being America. Essays on Art, Literature and Identity from Latin America*, editado por Rachel Weiss, 28-38. Nueva York: White Pine Press.

Eder, Rita, y Mirko Lauer. 1986. *Teoría social del arte: bibliografía.* México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Elhaik, Tarek. 2016. *The Incurable Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Elhaik, Tarek, y George Marcus. 2012. "Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: una conversación entre Tarek Elhaik y George Marcus". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 42: 89-104.

Errázuriz, Tomás, y Ricardo Greene. 2018. "Ruinación: Un proceso oculto a plena vista". *AUS. Arquitectura, Urbanismo, Sustentabilidad*, 23: 28-33. https://doi.org/10.4206/aus.2018.n23-05

Escobar, Ticio. 1993. *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Asunción: CAV / Museo del Barro.

— 1999. *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo*. Asunción: CAV / Museo del Barro.

— 2008. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Fabbri, Juan. 2018. "Las naciones indígenas andinas en el videoarte de Bolivia". *Revista Ciencia y Cultura* 22 (41): 133-155.

Fattal, Alex. 2018. *Guerrilla Marketing: Counterinsurgency and Capitalism in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

Fillitz, Thomas, y Paul van der Grijp. 2018. *An Anthropology of Contemporary Art: Practices, Markets, and Collectors*. Londres: Bloomsbury.

Flynn, Alex. 2018. "Contemporary Art in the Global South: Occupation// Participation//Knowledge". En *An Anthropology of Contemporary Art: Practices, Markets and Collectors*, editado por Thomas Fillitz y Paul van der Grijp, 120-129. Londres: Bloomsbury.

Fortis, Paolo. 2013. *Kuna Art and Shamanism: An Ethnographic Approach*. Austin: University of Texas Press.

Foster, Hal. 1995. "The Artist as Ethnographer?". En *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, editado por George Marcus y Fred Myers, 302-309. Berkeley: University of California Press.

Gamio, Manuel. (1916) 2006. *Forjando patria*. México D. F.: Porrúa.

García Canclini, Néstor. 1979. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

García Canclini, Néstor (1989) 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.

— 2010. *La sociedad sin relato.* Buenos Aires: Katz Editores.

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

González, Celia. 2017. "Cultura autóctona: curaduría como proceso etnográfico en la escena del arte cubano actual". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 59: 55-77.

González Casanova, José Miguel y Genevieve Saumier, eds. 2019. *Artropología. Un acercamiento entre dos disciplinas*. México D. F.: Secretaría de Cultura.

Gow, Peter. 1999. "Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 5 (2): 229-246. https://doi.org/10.2307/2660695

Gramsci, Antonio. 1981. *Cuadernos de la cárcel*. México D. F.: Ediciones Era.

Heath, Carolyn. 2002. "Una ventana hacia el infinito: el simbolismo de los diseños shipibo-conibo". En *Una ventana hacia el infinito: arte shipibo-conibo catalogue*. Lima: ICPNA.

Illius, Bruno. 1994. "La 'Gran boa': arte y cosmología de los shipibo-conibo". *Amazonía Peruana* 12 (24): 185-212.

Jiménez, Edilberto. 2014. "Ayacucho. Violencia política y los colores del arte". *ReVista. Harvard: Review of Latin America* 14 (1). https://bitly.ws/Vz6e

Juan, Adelaida de. 2006. "Actitudes y reacciones". En *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón, 34-44. México D. F.: UNESCO/Siglo XXI Editores.

Lévi-Strauss, Claude. 1979. *La voie des masques*. París: Plon.

López Bargados, Alberto. 1997. "La antropología social del arte y el sistema de los objetos". En *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*, editado por Alberto López Bargados, Fernando Hernández y José María Barragán, 11-48. Barcelona: Angle Editorial.

Kelley Jr., Bill, y Grant Kester, eds. 2017. *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art, 1995-2010*. Durham: Duke University Press.

Kelley Jr., Bill, y Rebecca Zamora, eds. 2017. *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*. Chicago: University of Chicago Press.

Kingman, Manuel. 2012. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito.* Quito: FLACSO Ecuador.

Kingman, Manuel, y Pamela Cevallos. 2017. "El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa". *Arte, individuo y sociedad* 29 (1): 23-37. https://doi.org/10.5209/ARIS.48760

Lauer, Mirko. 1982. *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.

— 2010. *Museo de Arte Moderno de Medellín. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*, 1981. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Lagrou, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, agência e alteridade em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre).* Río de Janeiro: TopBooks.

— 2019. "La figuración de lo invisible en Warburg y en las artes indígenas amazónicas". En *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, editado por Sanja Savkic. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.

León-Xjiménez, Carlos. 2017. "Estrategias artísticas y activistas en la práctica espacial crítica: cultura, protesta social y Centro Histórico de Lima en la república neoliberal". En *Arte y Antropología*, editado por Giuliana Borea, 183-193. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Majluf, Natalia, y Beverly Adams, eds. 2019. *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina, 1926- 1930 (catálogo).* Lima: Asociación Amigos del Museo del MALI.

Marcus, George, y Fred Myers, eds. 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.

Méndez, Lourdes. 2009. *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al contemporáneo.* Madrid: Editorial Síntesis.

Mitrovic, Mijail. 2016. "Radiografías de la contradicción: la carpeta negra del Taller NN". *Bisagra* 1: 94-102.

— 2018. *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Mora Calderón, Pablo. 2018. *Máquinas de visión y espíritu de indios: seis ensayos de antropología visual*. Bogotá: IDARTES.

Ocampo, Estela. 2011. *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza Editorial.

Peluffo, Gabriel. 2001. "Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea". En *Adiós identidad: arte y cultura de América Latina*, editado por Gerardo Mosquera, 43-56. Madrid: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura.

Pinochet Cobos, Carla. 2016. *Derivas críticas del museo en América Latina*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

— 2020. "Antropologías del arte en tiempo presente: una aproximación desde sus nodos problemáticos". *Revista Antropologías del Sur* 7 (13): 63-78.

Pinochet Cobos, Carla, y Margarita Gómez Meneses. 2018. "Investigación en arte y antropología: una experiencia de colaboración interdisciplinaria". *Proa: Revista de Antropología e Arte* 8 (1): 32-52.

Price, Sally. 1993. *Arte primitivo en tierra civilizada*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Quillinan, Susie, y Maxime Holland, eds. 2019. *Hawapi: Pondores 2018*. Lima: Hawapi.

Riaño, Pilar, y Susan Lazy. 2017. "Skins of Memory: Art, Civic Pedagogy, and Social Reconstruction". En *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art, 1995-2010*, editado por Bill Kelley Jr. y Grant Kester, 203-218. Durham: Duke University Press.

Rincón, Omar, Lucas Ospina y X. Andrade. 2020. *NarColombia: líneas de investigación y creación sobre estética y narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2016. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Roel Mendizábal, Pedro. 2000. "De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros". En *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana*, editado por Carlos Iván Degregori. Lima: IEP.

Romera, Antonio. 2006. "Despertar de una conciencia artística (1920-1930)". En *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón, 5-18. México D. F.: UNESCO / Siglo XXI Editores.

Rubio, Brus. 2017. "Arte y antropología". En *Arte y antropología,* editado por Giuliana Borea, 317-318. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Sansi, Roger. 2014. *Art, Anthropology and the Gift*. Londres: Bloomsbury.

Santos, Bárbara, ed. 2019. *Curación como tecnología: basado en entrevistas a sabedores de la Amazonía*. Bogotá: IDARTES.

Schneider, Arnd. 2006. *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*. Nueva York: Palgrave.

— 2007. "Appropriations". En *Contemporary Art and Anthropology*, editado por Arnd Schneider y Christopher Wright, 29-51. Oxford: Berg.

Schneider, Arnd, y Christopher Wright, eds. 2006. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.

— 2010. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Londres: Bloomsbury.

— 2013. *Anthropology and Art Practice*. Londres: Bloomsbury.

Severi, Carlo, y Els Lagrou, eds. 2013. *Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena*. Río de Janeiro: 7 Letras.

Ulfe, María Eugenia. 2011. *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Valle, Augusto del. 2010. *Introducción a Museo de Arte Moderno de Medellín. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Zdebsky de Córdova, Dayana. 2018. "Brazil's Booming Art Market: Calculations, Images and the Promotion of a Market of Contemporary Art". En *An Anthropology of Contemporary Art: Practices, Markets and Collectors*, editado por Thomas Fillitz y Paul van der Grijp, 120-129. Londres: Bloomsbury.