



Arte y cultura: Hacia una teoría antropológica del arte(facto)

Rodrigo Montani*

* IDACOR-CONICET y Departamento de Antropología, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, rodrigomontani@hotmail.com

Recibido 18 de agosto, aceptado para su publicación 12 de octubre de 2015.

Palabras Clave:

antropología del arte;
teorías de la cultura;
artefacto;
estética.

Keywords:

anthropology of art;
theories of culture;
artifact;
aesthetics.



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución - No Comercial 2.5 Argentina.

RESUMEN

Este artículo presenta un examen antropológico del vínculo entre el arte y la cultura. ¿Qué es el “arte” y qué la “cultura”? ¿En qué consiste la producción, la circulación y la recepción de la “obra de arte”? ¿Qué importancia tienen las dimensiones formal, funcional y semántica en el arte? ¿Cómo clasificar las artes? ¿Qué vínculo tiene el arte con el intelecto y con el sentimiento, con la religión, la fiesta, la política, la organización social, la tecnología, la propiedad, el patrimonio? Para intentar responder estas y otras preguntas semejantes, este artículo revisa buena parte de lo que se ha escrito sobre la materia y los presenta bajo la forma de una argumentación original. Comienza con una discusión en tres niveles del concepto de “cultura”, donde se otorga un papel preponderante al “artefacto”, y continúa con un examen del concepto de “arte” sosteniendo, por un lado, la inutilidad de nuestro concepto corriente para su aplicación transcultural y, por el otro, la posibilidad de dotarlo de valor antropológico si lo incluimos dentro de una teoría de los objetos construidos por el hombre. Trazadas estas coordenadas de cultura y arte(facto), se analiza la relación entre ambos términos en distintos contextos.

ABSTRACT

This article presents an anthropological examination of the link between art and culture. What is “art” and what is “culture”? How do the production, circulation and reception of the “work of art” take place? How important are the formal, functional and semantic dimensions in art? How to classify the arts? How does art become linked with the intellect and the feelings, with religion, festival, politics, social organization, technology, property, and heritage? To answer these and similar questions, this paper reviews much of what has been written on the subject to present it in the form of an original line of argument. Beginning with a discussion on three levels on the concept of “culture”, in which “artifacts” have a prominent role, and continues with an examination of the concept of “art”, stating on one hand, the futility of our current concept for transcultural application and, on the other hand, the possibility of providing it with anthropological value if it is included within a theory of man-made objects. Plotted these coordinates of culture and art(ifact), the relationship between the two terms is analyzed in different contexts.

INTRODUCCIÓN

Una anécdota cuenta que Isadora Duncan en cierta ocasión comentó: “*Si yo pudiese explicarle a usted de qué se trata, no tendría sentido que lo bailase*” (Bateson 1999: 165). Efectivamente, quizás la mejor forma de comprender el arte sea teniendo una experiencia artística, del mismo modo que la mejor manera de comprender una religión probablemente sea pensando con sus conceptos y practicando sus ritos. No obstante, aquí, como antropólogo, me interesa situar la pluralidad de fenómenos que rotulamos de “arte” en el ámbito de aquello que llamamos “cultura”, y evaluar en qué sentido ambos conceptos nos ayudan a comprender mejor la vida social. Para lograr este objetivo, me veo obligado a “traducir” el arte y la cultura a conceptos verbales dentro de una teoría racional. Se impone, pues, una digresión.

Aunque pueda parecer sorprendente, dentro de esta empresa intelectual que es la antropología, de esta “filosofía empírica”¹ sobre la condición humana, el arte ha sido un tema de estudio relativamente subestimado (si lo comparamos, p. ej., con el parentesco, la religión, la economía, la política o el lenguaje).² Existen sin embargo al

¹ La caracterización de la antropología como “filosofía empírica” es de Needham 1972: XIV. A lo largo del trabajo soy el responsable de todas las traducciones de citas que están originalmente en inglés o francés.

² Tal subestimación es realmente relativa, porque si bien es cierto, p. ej., que la antropología del arte no suele ser una materia de los planes de estudio ni ocupar mesas especiales en los congresos de la disciplina, también es cierto que desde 1960 antropólogos y sociólogos han producido una bibliografía abundante sobre el asunto. Véase, p. ej., Anderson 1979; Coote & Shelton eds. 1992; Foster & Blau eds. 1989; Graburn ed. 1976;

menos tres razones para ello. En primer lugar, el arte es fruto de un recorte léxico e institucional de un tiempo y un lugar bien circunscripto: la Europa post-renacentista; y por lo tanto es un concepto etnocéntrico y su valor comparativo es al menos discutible. En segundo lugar, los antropólogos encuentran una dificultad metodológica y epistemológica al querer hablar del arte (y no sólo de arte): la antropología es mayoritariamente un intento de “representar” la pluralidad de la experiencia humana mediante un discurso racional, mientras que el arte es una actividad muchas veces no verbal, extática, emocional, sentimental. En último lugar, el arte ha sido antropológicamente poco estudiado porque los “occidentales”³ creemos en nuestro arte; el arte es, junto con la ciencia, nuestra religión cívica contemporánea; la experiencia artística es crucial para nuestra constitución social y subjetiva (véase Bourdieu 1968; Gell 2006a), y por consiguiente se resiste a una crítica racional desprejuiciada. En suma, al hablar del arte desde una perspectiva antropológica se corre el riesgo de hablar de manera o bien etnocéntrica o bien reduccionista o bien herética, y cualquiera de las tres alternativas genera dificultades.

¿Qué es el “arte” y qué la “cultura”? ¿En qué consiste la producción, la circulación y la recepción de la “obra de arte”, tanto en el escenario local como en el global, tanto en su condición de objeto estético como en su carácter de mercancía? ¿Qué importancia tienen las dimensiones formal, funcional y semántica en el arte? ¿Cómo clasificar las artes? ¿Qué vínculo tiene el arte con el intelecto y con el sentimiento, con la religión y con la visión del mundo, con el entretenimiento y con la fiesta,

con la política (tanto en su rol revolucionario como en su rol conservador) y la organización social, con la tecnología, con la propiedad, con el patrimonio? Estas son algunas de las preguntas que surgen en un examen antropológico del vínculo entre la cultura y el arte. Para intentar responderlas, este artículo revisa buena parte de los tratamientos que ha recibido la materia y los presenta bajo la forma de una argumentación original. Comienza con una discusión del concepto de “cultura” (necesariamente vinculado con el de “sociedad”) donde se otorga un papel preponderante al “artefacto” y continúa con un examen del concepto de “arte” sosteniendo, por un lado, la inutilidad de nuestro concepto corriente para su aplicación transcultural y, por el otro, la posibilidad de dotarlo de valor antropológico si lo incluimos dentro de una teoría del artefacto. Trazadas estas coordenadas de cultura y arte(facto), se analiza la relación entre ambos términos en distintos contextos. La meta final no es sólo mostrar hasta qué punto el arte está integrado al flujo vivo de la sociedad y la cultura, sino sugerir que una crítica radical –o lo que es lo mismo, antropológica– del arte puede desafiar las prerrogativas de nuestro arte, de nuestra sociedad y de nuestra cultura, y abrir una brecha hacia una concepción más integradora de la vida del hombre en el universo.

CULTURA: ALGUNAS DECISIONES TEÓRICAS

Solemos leer sobre “las culturas originarias”, “la cultura argentina”, “naturaleza versus cultura”, “el desarrollo cultural”, “la cultura empresarial”, por no citar los usos aún más frecuentes e infelices que aparecen en expresiones como “Secretaría de Cultura”, “agenda cultural”, “promoción de la cultura” o “falta de cultura”. Como se ve, no sólo los antropólogos usamos la palabra, sino que también la usa el Estado, el político, el periodista, el maestro, el actor, el vecino y toda una serie de estudiosos más o menos acríticos. Sin embargo, después de casi un siglo y medio de antropología no podemos dejar de señalar que entre el término vernáculo y el concepto antropológico se abre una brecha muchas veces insalvable.

Los complejos derroteros etimológicos del vocablo

Layton 1981; Morphy & Perkins eds. 2006; Tanner ed. 2003.

³ Uso esta expresión y la de Occidente de manera muy laxa, no para oponerla a un “Oriente”, sino para referirme a Europa, a los Estados Unidos y a una serie de sociedades europeizadas en territorios (ex)coloniales que comparten un núcleo sociocultural común y constituyen los centros de poder económico y político y, por lo tanto, de prestigio cultural. Obviamente, con “Occidente” no quiero designar nada homogéneo ni estable, sino un sector de un mundo profundamente interconectado y cambiante; véase Wolf 1993.

cultura lo remontan al latín, pero aquí nos basta con saber que el término ingresó al francés, al alemán y al inglés entre los siglos XVIII-XIX, con acepciones bien dispares, resultantes, fundamentalmente, de la tensión entre el Iluminismo y el Romanticismo (Kuper 2000). Simplificando extremadamente la cuestión, podemos decir que la palabra tomó en francés e inglés dos acepciones concretas. Comenzó a usarse, por un lado, para referir al desarrollo diestro de ciertas actividades que son “más culturales” (las artes y las ciencias) que otras (como la agricultura, el comercio o los deportes); por el otro, para señalar la posesión de costumbres o ideas consideradas “refinadas”, “complejas” y fundamentalmente “bellas” y “justas”, propias del hombre “educado” y “civilizado”. En este último sentido, la cultura es siempre sinónimo de “alta cultura” o de la acepción corriente de “civilización”, y es un concepto evaluativo (ético y estético) que se opone al estado de carencia de cultura o a su posesión en un grado menor por parte de otros grupos sociales a los que se tilda de “salvajes”, “bárbaros”, “incivilizados” e, implícitamente, de “feos” y “malvados”. El origen de la acepción de cultura como alta cultura puede fecharse en la Ilustración y es inseparable de la idea de progreso. Luego, cuando a fines del siglo XIX el concepto de progreso (indefinido) mudó al de evolución (sociocultural) –entendida ésta como el cambio unidireccional, teleológico y limitado–, la cultura quedó adherida a este nuevo concepto. A pesar de lo que se diga, la idea de evolución cultural unilineal goza aún de buena salud, ahora solapada bajo el concepto de desarrollo –que es siempre unilineal, a pesar de los afeites que se le haga con los calificativos de “sustentable” y “sostenible”–, y con ella pervive una concepción evolucionista y colonialista de la cultura: la cultura es algo que cambia con una única dirección y se incrementa hacia un único fin deseable, el que marca la metrópoli. Ambas acepciones del término cultura –como una parcela de la actividad humana opuesta a las otras parcelas más cotidianas y pedestres, o bien como un conjunto de costumbres que pueden ser comparadas y evaluadas como peores o mejores según un criterio absoluto– siguen vigente en nuestro discurso cotidiano (Barnard y Spencer

1996).⁴ En la tradición romántica alemana, sin embargo, la cultura fue algo especialmente contrapuesto al concepto galo de civilización. *Kultur* y *Bildung* referían al patrimonio, fundamentalmente espiritual, de la comunidad, a las tradiciones de la nación, que cada individuo debía adquirir y acrecentar. El verdadero antecesor del concepto de cultura que Franz Boas introdujo en la antropología norteamericana fue precisamente el *Volksgeist* (“espíritu del pueblo”) de Johann G. Herder (segunda mitad del siglo XVIII), y no el *culture* de Edward B. Tylor (Stocking 1968, citado en Barnard y Spencer 1996). El concepto boasiano de cultura se caracteriza –y se diferencia del concepto tyloriano– por tres atributos: es siempre plural (culturas), es holístico (cultura son todas las dimensiones de la vida humana) y es relativista (el pluralismo irreductible de las sociedades humanas no permite juzgar ninguna cultura en los términos de otra).

Es obvio que a la antropología ingresaron no sólo las acepciones de cultura provenientes de la tradición romántica, sino también de la ilustrada y de diversos intentos conciliatorios entre ambas corrientes. Con el propósito de estudiar al hombre en la especificidad de todo tiempo y lugar, y de establecer generalizaciones, los antropólogos han criticado estas acepciones una y otra vez, buscando hacer de la cultura un concepto más teórico, es decir, dotarlo de una definición explícita en términos de otros conceptos que también son criticados y definidos de la misma forma. Un concepto moderno de cultura permitió a los antropólogos romper con los prejuicios

⁴ El problema de la evolución cultural es complicado y espinoso, y está relacionado con el del relativismo cultural. Sin querer realmente abordarlo, me limito a decir que quizá su solución no pase por negar cualquier posibilidad de describir trayectorias regulares de cambio en la/s sociedad/es humana/s o desear transformaciones direccionadas, como hace el relativismo extremo tan frecuente en la antropología sociocultural, sino en aceptar algo obvio: que la evaluación descriptiva o prescriptiva del cambio se realiza siguiendo criterios y que cuando se habla de evolución cultural estos criterios se establecen en una disputa de argumentos culturales, éticos, económicos, políticos.

etnocéntricos del evolucionismo y estimuló los estudios etnográficos concretos, entendidos estos como “vivir con y como” un grupo humano determinado y, a partir de esa experiencia, dar una descripción de la vida sociocultural del grupo siguiendo los lineamientos de un género discursivo muy específico. A lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, el concepto antropológico de cultura ha sido revisado multiplicidad de veces.⁵ En uno de estos escrutinios, hace ya casi cuarenta años, Roger Keesing declaraba:

“los antropólogos estamos aún usando esta palabra [cultura] y todavía pensamos que significa algo. Pero cuando dirigimos la mirada hacia nuestros parientes primates que aprenden tradiciones locales, que usan herramientas y manipulan símbolos, ya no podemos decir cómodamente que la ‘cultura’ sea la herencia de comportamiento simbólico aprendido que hace humanos a los humanos. Y parados en medio de las mareas turbulentas del cambio y de la diversidad individual, ya no podemos decir cómodamente que ‘una cultura’ es la herencia que comparte la gente de una sociedad particular” (1974: 73).

Una de las virtudes de aquella antropología con la que comulgo es ser radicalmente relativista, en el sentido de que las cosas sólo existen en su relación con otras y por lo tanto no existen esencias en el sentido de entidades inmutables. Dado el lugar central que la cultura ocupa dentro de la teoría antropológica es lógico, pues, que el término signifique cosas distintas para distintas tradiciones teóricas y en distintos contextos analíticos. Acá, antes que resumir teorías y contextos, me gustaría trazar solamente las líneas generales de mi mapa conceptual, puntualizando tres sentidos en que resulta útil hablar de cultura.

⁵ La revisión que más recomiendo es la de Kuper 2000, que aunque extensa y algo partidaria es extremadamente sagaz, actual y divertida. Recomendando asimismo los textos de Bidney 1944, Keesing 1974, 1994 y Hatch 1975, y, por ser un clásico en antropología, el de Kroeber & Kluckhohn 1952.

Cultura y Naturaleza

Una primera acepción antropológica del concepto es aquella que lo relaciona —o más bien lo opone— con el de naturaleza. En su versión dualista, la idea fundamental es que existe una entidad impersonal que llamamos “naturaleza” (una noción post-renacentista) que sigue procesos con una legalidad mecanicista (una idea de los siglos XVII y XVIII); y que por fuera de la naturaleza está el mundo exclusivamente humano de la convención, de aquello que podemos alterar a voluntad; en una palabra, de la cultura (Jarvie 1996). Esta versión se condice con el núcleo de la cosmovisión moderna, es excesivamente antropocéntrica y sirve para separar ontológicamente al hombre del resto del universo (Latour 2007), particularmente, del resto de los animales. Aunque no es ésta la ocasión de explayarme sobre el asunto, me atrevo a señalar dos críticas a esta postura: por un lado, los relatos más convincentes de los paleoantropólogos sobre la evolución humana desdican en buena medida esta visión dualista; por el otro, esta concepción dualista habilita —si no es que estimula— un vapuleo irresponsable de la naturaleza por parte del hombre.

Existe, además, una versión monista de la distinción de la cultura y la naturaleza —a la que por cierto adhiero—, que considera a la primera como un orden particular de la segunda, un orden típicamente humano diferente del resto del universo por sutilezas de modo y grado, pero sólo un orden más entre los vastísimos órdenes que forman esa realidad compleja, ordenada, creativa y caótica que llamamos “naturaleza”. Esta es, en líneas generales, la postura de Claude Lévi-Strauss (1986). Uno de los aspectos convincentes de esta postura es que se condice con la reconstrucción que los paleoantropólogos hacen del proceso de hominización: la cultura, como sistema de productos mentales, corporales y extrasomáticos no es algo que los humanos adquirimos luego de haber logrado nuestra constitución biológica actual, sino que se desarrolló simultáneamente con nosotros: cerebro, ojos, manos y artefactos (aquí, todas las materialidades extrasomáticas producto de la acción intencional humana, incluido, p. ej., el lenguaje) “coevolucieron” de

forma interconectada. Otra ventaja de la versión monista es su coherencia con una teoría evolutiva no finalista: los humanos no somos la expresión por antonomasia de ninguna trascendencia, y por lo tanto deberíamos ser menos petulantes y atrevernos a comparar –diferenciar e igualar– nuestra “cultura” con los múltiples órdenes de organización no humanos –desde la estructura de los cristales hasta la vida social de los babuinos (algo de esto está sugerido en Keesing 1974)–, aceptando de paso las implicancias políticas y éticas ineludibles que supone nuestra relación con el resto del universo.

Como vemos, la acepción del término “cultura” como un orden típicamente humano contrapuesto a la naturaleza está íntimamente ligada con el problema de los orígenes del hombre. Para que haya surgido la cultura, fue necesaria una nueva característica de nuestra naturaleza. En palabras de Clifford Geertz: fue necesario que seamos “*el animal que más depende de esos mecanismos de control extragenéticos [i. e., de la cultura]*”, que seamos “*animales incompletos o inconclusos que nos completamos o terminamos por obra de la cultura, y no por obra de la cultura en general sino por formas en alto grado particulares de ella*” (1987: 51, 55). Indagar sobre el origen de la cultura humana es indagar simultáneamente sobre el origen de la organización social, del lenguaje y de los artefactos en general y, entre estos últimos, sobre el origen del “arte” (grafismos no icónicos y luego icónicos sobre piedras, huesos y paredes, etc., y esculturas icónicas), que los arqueólogos remontan hasta el paleolítico inferior y señalan como un hito fundamental en el proceso de hominización (Bednarik 1994).

Cultura Como Concepto de la Teoría Social

Ahora bien, más allá de ponerla en relación con la naturaleza, ¿qué podemos decir específicamente de la cultura?, ¿qué elementos la forman?, ¿cuál es su forma?, ¿para qué sirve? La teoría social –y no sólo la antropológica– ha hecho de la palabra una de sus categorías cardinales. Al colocarla en relaciones medianamente explícitas y estables con otras categorías (que a su vez son puestas en relaciones similares con otras, y así sucesivamente)

la cultura ha pasado a formar parte de la lengua teórica que antropólogos y sociólogos –entre otros– usamos para describir, comprender, comparar y eventualmente explicar la vida humana. Aunque estamos lejos de poder decir que exista en este nivel una definición consensuada de la cultura, quiero delinear los que para mí son sus rasgos esenciales (que seguramente más de uno se negará a admitir) y situarlos, al menos someramente, en las tradiciones teóricas que les dan sentido⁶.

Vimos que el término ingresó a la disciplina de la mano de Boas. Es lógico, por lo tanto, que haya sido y siga siendo un concepto crucial para la antropología (cultural y culturalista) norteamericana. La noción de cultura en la antropología estadounidense es básicamente idealista; es decir, es concebida como una realidad mental (ideas, valores y sentimientos u emociones) compartida por una colectividad, que secundariamente se manifiesta u objetivan en los enunciados discursivos de los individuos, en la organización social, en los artefactos, etc. (véase Goodenough 1996).

Si la tradición norteamericana hizo de la cultura un concepto omnicompreensivo, la antropología social británica de raigambre radcliffe-browniana hizo de él exactamente lo contrario: lo evitó sistemáticamente por considerarlo “elusivo”, “una abstracción” que denota algo empíricamente inabordable. En consecuencia, esta última tradición teórica se estructuró en torno del concepto de “sociedad”, entendida en grados sucesivos de abstracción como relaciones sociales, organización social y estructura social (dos buenos ej. de la continuidad de esta tradición son Gell 1998 y Kuper 2000). No obstante, no puede decirse que toda la antropología británica haya sido reacia a hablar de cultura, porque para Bronislaw Malinowski (1984) la palabra tuvo un sentido muy claro: la cultura es el ambiente artificial mediante el cual los hombres satisfacen sus “necesidades biológicas básicas”, un medio que debe ser reproducido y administrado, y que en tanto constituye “un nuevo nivel de

⁶ Además de las citas puntuales que aparecen en esta sección, puede consultarse Barnard y Spencer 1996; Bidney 1944; D’andrade 1996; Goodenough 1996; Hatch 1975; Keesing 1974, 1994.

vida” (una realidad *sui generis*, diría Durkheim) genera a su vez “necesidades derivadas”. En otras palabras, el padre del funcionalismo antropológico concibió la cultura como el medio extrasomático de adaptación típicamente humano, el “compuesto integral de instituciones” –que son las unidades de la conducta organizada– indispensable para la existencia de la sociedad. Leslie White (1982) propagó una concepción afin dentro de la antropología estadounidense, concepción que continúa vigente fundamentalmente entre arqueólogos y bioantropólogos.

En el ámbito francés no existió ninguna oposición categórica entre sociedad y cultura⁷. La etnología y la sociología comparativa de Émile Durkheim y de Marcel Mauss –y luego el estructuralismo de Lévi-Strauss– entendieron que sólo se trataba de dos caras de la misma moneda: la vida social, constituida por un flujo permanente de acciones y representaciones compartidas, que se organizan con principios sociales propios. A pesar de que la “teoría de la práctica” de Pierre Bourdieu (2000) se enraíza en esta tradición, su concepto de cultura se asemeja más al usual en sociología, disciplina en la que, después de la síntesis de Talcott Parsons, es común entender la cultura como la dimensión ideal y valorativa de la sociedad, esta última definida a su vez como las relaciones sociales entre los individuos y los grupos (organización y estructura social). La consonancia de la noción sociológica de cultura con aquella del culturalismo es patente: para el sociólogo medio, la cultura está compuesta por elementos ideales (ideas, creencias, valores, normas, sentimientos) que se expresan en elementos materiales (comportamientos, objetos, símbolos, tecnologías) (véase, p. ej., Giddens 2002; Light 2000).

Hablar de la cultura como concepto de la teoría social requiere como mínimo señalar dos tensiones que atraviesa la historia de esa teoría: la que existe entre lo individual y lo colectivo,

el sujeto y la sociedad, lo privado y lo público, la práctica singular y la estructura recurrente, la variación intracultural y el código compartido; y la que existe entre lo mental y lo material, la representación y la acción, la teoría y la práctica. En lo que refiere a la primera tensión, caricaturizando la cuestión, después del énfasis en el costado estructurado, recurrente y compartido de la vida social que impulsó la antropología de la primera mitad del siglo XX, la antropología post 1970s ha insistido excesivamente en el costado subjetivo y singular de la vida social. En lo que refiere a la tensión entre idealismo y materialismo, la paleta de la teoría antropológica despliega en su historia muchos colores, pero no es errado afirmar que la antropología postmoderna, postestructuralista (o post- lo que sea) prefirió aquellos del idealismo. Por mi parte, en este nivel de significado del término cultura, me gustaría mantener una posición equidistante de los polos que generan ambas tensiones, definiendo la cultura como un sistema complejo, extremadamente abierto –y por lo tanto sumamente dinámico e inestable– y homeostático de entidades heterogéneas emergentes del flujo del intercambio humano: desde ideas y emociones hasta materialidades extrasomáticas (artefactos) que cristalizan la acción social humana, pasando por el propio cuerpo humano (siempre modelado socialmente) y por la distribución e interrelación de los cuerpos humanos en el tiempo y en el espacio (las relaciones sociales, la organización y la estructura social; en una palabra, la sociedad). Como entidad emergente del intercambio, la cultura es algo necesariamente aprendido (no está en los genes) y compartido (aunque requiere del individuo, no está sólo en él; de hecho, el individuo fuera de una sociedad/cultura es sólo una abstracción). Tradicionalmente, las entidades multiformes que constituyen la cultura reciben de acuerdo a sus múltiples características una amplia variedad de nombres: “ideas”, “valores”, “emociones”, “comportamiento”, “acciones”, “representaciones”, “práctica”, “lengua”, “bienes”, “cultura material”, “tecnología”, “relaciones sociales”, entre otros. Creo que en el análisis más elemental posible se puede afirmar que la cultura está formada por entidades que

⁷ En la tradición francesa la noción de cultura se superpone con la de “civilización”, a pesar de que muchas veces existe una diferencia clara: cultura refiere a una de “las” culturas históricas concreta, civilización a “la” cultura universal, aquella a la que contribuyen las culturas individuales; véase Kuper 2000.

existen necesariamente en distintas dimensiones de lo real: por un lado, de manera simultánea o sucesiva, esas entidades son “representaciones” mentales (y por lo tanto somáticas) y “acciones” extrasomáticas (y por lo tanto extramentales); por el otro, son siempre al mismo tiempo individuales y colectivas. Corresponde señalar que la distinción entre representación y acción –o lo que es lo mismo, entre teoría y práctica– es básicamente analítica, porque bien podría afirmarse que la representación corresponde al polo exclusivamente mental del *continuum* de la acción. La acción social –entendida como lo hizo Weber (1964): acción intencional con respecto a un “otro”– siempre, tarde o temprano, modifica el mundo externo y crea en consecuencia materialidades extrasomáticas que en algún grado la objetivan. Llamemos “artefactos”, pues, a todas esas objetivaciones extrasomáticas de la acción social en la materia. De acuerdo con el tipo de materia modificada, los artefactos tienen durabilidades variables: la palabra hablada es efímera, una comida se consume en un rato, es posible que una herramienta acompañe a un individuo todo a lo largo de su vida, un templo suele mantenerse en pie por muchas generaciones, etc. El movimiento del propio cuerpo (el gesto) y la sensación están sin duda en ese espacio transicional que va de la representación mental al artefacto⁸.

En otras palabras, en nuestro intercambio con el mundo actuamos simultáneamente en dos direcciones: hacia adentro, de ese modo más “mental” que tradicionalmente llamamos “representación”, y hacia afuera, de ese modo más “físico” y “material” que tradicionalmente llamamos “acción” y que muchas veces se cristaliza en materialidades más o menos estables: los artefactos. Así pues, la cultura reposa paralelamente sobre cada uno de nuestros cuerpos humanos (especialmente sobre nuestro

tipo particular de cerebro, de ojos y de manos) y sobre las entidades extrasomáticas multiformes que los humanos fabricamos. La cultura existe en las mentes de los individuos y al mismo tiempo en, entre y sobre los individuos: es decir, en sus interacciones pautadas, las más de las veces mediadas por materialidades que son producto de la acción intencional. Como artefacto, como práctica o como representación, la cultura siempre es, en primer lugar, algo inconsciente.

Es necesario resaltar algo obvio, de acuerdo a la forma en que fueron producidos, los artefactos presentan características internas y externas bien disímiles. Y al mismo tiempo, por ser fruto del trabajo humano –y más aún, del trabajo de grupos humanos más o menos circunscriptos–, los artefactos presentan en algún grado relaciones sistémicas entre sus elementos constitutivos, con otros artefactos de su mismo tipo, con el ambiente artefactual que los rodea y con los gestos y las representaciones de los actores que los crean y/o utilizan. Estas “relaciones sistémicas” son variadas y complejas (horizontales y jerárquicas, recursivas y productivas) porque los artefactos forman parte de la cultura, que es un sistema vivo. La lengua hablada es quizá un buen ejemplo: se trata de un sistema complejo y recursivo de representaciones mentales (el código) y de artefactos efímeros (los enunciados) que el individuo utiliza para actuar sobre el mundo conectando sonido con sentido.

En suma, en un mundo de humanos que interactúan en intensidades y modalidades variables con otros humanos y con el mundo, de la recurrencia en los flujos de interacción emergen sistemas recursivos y abiertos de entidades más o menos compartidas: emergen culturas. Sus elementos constitutivos, como resultados de y como medios para el intercambio, contienen una o varias “intenciones sociales”. Tradicionalmente los antropólogos hemos estudiado estas intenciones, estas orientaciones de la acción de un actor hacia un “otro” social, mediante conceptos tales como “función”, “eficacia”, “significado”, “simbolismo”. Sería más sistemático decir que cualquier elemento cultural puede servir separada o conjuntamente para que, por un lado, un actor opere directa y “físicamente” sobre otros actores

⁸ El tema de la mayor o menor autonomía del artefacto con respecto de las representaciones y el cuerpo del individuo es complicado y ha sido abordado desde distintas perspectivas antropológicas, p. ej., el carácter superorgánico o no de la cultura, o bien la distinción entre personas y cosas, o el problema del “animismo”.

o bien sobre el mundo (y entonces decimos que el elemento cumple una “función”), y para que, por el otro, un actor opere “mentalmente” sobre otro actor o sobre sí mismo (y entonces decimos que el elemento tiene un significado y/o un simbolismo, que empero no deja de ser un tipo particular de función). Está claro que en el estudio de la cultura o de una problemática cultural específica nos son indispensables conceptos tales como “economía”, “ideología”, “clase”, “parentesco”, “lengua” o “relaciones interétnicas”, por mencionar sólo algunos. Si la palabra “arte” refiere a algo igualmente imprescindible, no cabe duda de que ese algo estará compuesto de representaciones y acciones con formas y funciones precisas, y de que muchas de estas acciones estarán cristalizadas en distintos tipos de artefactos. Pero antes de seguir adelante en esta dirección, tratemos la última acepción del término cultura.

Culturas como Realidades Concretas

Más allá de la definición teórica que podamos dar de la cultura, ella se inscribe en la historia en una diversidad pasmosa de culturas particulares. Cultura es siempre plural: culturas. En esta acepción del concepto nos enfrentamos a un problema que tiene una faceta epistemológica y otra metodológica: ¿en qué consiste y cómo delimitar esas culturas concretas? Un primer aspecto del problema radica en el hecho de que algunos actores sociales usan el término “cultura” en su propio discurso. En nuestro país, por ejemplo, los indígenas tobas hablan de su “cultura gom”, los criminólogos de la “cultura del delito” y casi todos escucharíamos decir, sin asustarnos, que existe una “cultura argentina”. En este nivel es nuevamente necesario separar el uso vernáculo del término técnico.

Una categoría especial de actores sociales, los antropólogos, estamos interesados en disponer de un concepto que nos permita delimitar ciertas parcelas de lo real (las unidades de generalización etnográfica), describirlas y compararlas. Los conceptos de cultura y de sociedad son centrales en nuestra labor porque nos permiten efectuar esas tareas. La cultura es, para usar la clásica definición de Lévi-Strauss, “*todo conjunto etnográfico*

que, desde el punto de vista de la prospección presenta, con relación a otros conjuntos, variaciones significativas cuyos límites coinciden aproximadamente” (1997b: 318). Es decir, se trata de un constructo con el que el investigador recorta cierta porción del flujo de la vida social para poder estudiarla. El recorte lo realiza presuponiendo y demostrando ciertas recurrencias en las acciones y representaciones de determinado grupo humano en cierto tiempo y lugar, pero sabe que la realidad que investiga no es aislada ni estable.

La definición de culturas, como todas las definiciones en ciencias, siempre depende de criterios. No existe una definición general que nos permita dar cuenta de un número finito de entidades sociohistóricas claramente distintas unas de otras y a la vez equiparables entre sí. Las culturas que estudiamos los antropólogos no son algo dado, sino más bien el resultado del análisis de acuerdo a ciertos objetivos y métodos disciplinares. Investigamos la cultura de otros o la muestra siendo ya un ser “culturado” y aplicando un aparato conceptual propio de nuestra subcultura profesional. Cuando el antropólogo encara la tarea de comprender una cultura (o de una parte de ella) para traducirla, necesariamente recurre a conceptos generales disponibles en su tradición cultural y disciplinar. No existen conceptos realmente externos para la descripción de las culturas (bien podríamos decir, para la descripción de nada) y por eso debemos aceptar que toda aserción sobre otra cultura es de algún modo etnocéntrica. Esto no invalida la empresa antropológica, pero nos conduce a tomar conciencia del vínculo que nuestra labor tiene con la ética y la política. Aquí, la pregunta que se plantea con respecto al arte es si esa palabra –que en Occidente contemporáneo puede referir a una realidad socioinstitucional muy variada y compleja, pero de existencia indiscutible– tiene en la descripción antropológica alguna utilidad.

ARTE: DECISIONES TEÓRICAS SOBRE UN CONCEPTO HUIDIZO

Después de haber señalado que la cultura –en sus acepciones ontológica y teórica– incluye lo que corrientemente llamamos “arte”, y de haber puesto

en duda la utilidad empírica del concepto de arte, quizá convenga preguntarse ¿qué es el arte?

No se puede achacar ninguna radicalidad relativista a los muchos antropólogos que sostienen que el arte no constituye una categoría transcultural –i. e., un universal (sociocultural) humano– ni empírica ni conceptualmente (véase, p. ej., Coquet 2001; Coote 2006; Descola 2009; Gosden 2001; MacGaffey 2003). Octavio Paz, a quien siendo un artista no se lo puede acusar de mala intención para con su oficio, sostuvo: “*El ‘arte’ es una invención de la estética que, a su vez, es una invención de la filosofía. Nietzsche enterró a las dos y bailó sobre su tumba: lo que llamamos arte es juego*” (Paz 1983: 64)⁹. Es bien sabido que la palabra y el concepto de “arte” surgieron en sectores circunscriptos de Europa en el período que va de fines del Renacimiento al siglo XVIII para nombrar una nueva práctica social, y que a partir de entonces el arte siguió una trayectoria compleja tanto dentro como fuera del contexto europeo (Collingwood 1960: 15-16; Tanner 2003). En esta trayectoria, el arte, como palabra y como institución, ha servido desde su surgimiento a la actualidad para categorizar una realidad social heterogénea y cambiante aun dentro de Occidente. Es por eso, en parte, que el arte es para los propios artistas, para su público y para sus críticos y teóricos algo siempre difícil de definir (Danto 2005; Morphy y Perkins 2006; Oliveras 2010: cap. 2; Tanner 2003). Un poco menos sabido, aunque no menos importante, es que en la inmensa mayoría de las lenguas y culturas del planeta, pasadas y presentes, no hallamos ni una palabra ni una institución realmente equiparable con nuestro arte. ¿Qué es entonces el arte? ¿Qué es y qué no es arte? Se trata de preguntas gastadas. Sin pretender

reseñar la gran variedad de respuestas –algo que está realmente fuera de mi alcance–, quiero señalar sin embargo que las definiciones del arte pueden clasificarse básicamente en dos tipos (véase Gell 2006b).

Por un lado, está lo que podríamos llamar la teoría universalista del arte, muy frecuente entre filósofos y críticos, cuya estrategia consiste en definir el arte como un tipo de objetos con cualidades artísticas, sean éstas del tipo que fueren. Veamos un ejemplo:

“las obras de arte [son] obras culturales humanas con significación sustantiva [...] Cabría [...] organizar el curso del desarrollo histórico y social del arte (en rigor, de sus diversas disciplinas, con sus propios ritmos de desarrollo, sin perjuicio de sus interacciones ‘sincrónicas’) según diversos estadios, desde unos primitivos estadios en los cuales las obras de arte se hubieran mantenido confundidas por entero con otras realizaciones culturales (militares, religiosas, políticas, arquitectónicas) [...] hasta un estadio último en el cual las obras de arte se hicieran sustantivas según sus características especialidades [...] pasando por estadios intermedios (artesanías, arte ceremonial...)” (García Sierra 2000: 650).

Una definición de este estilo es para mí inadmisibles no sólo por su sesgo evolucionista unilineal y teleológico, sino también por la premisa gnoseológica que la sustenta.

La mayoría de las veces, la filosofía y la crítica del arte han tratado de dar definiciones monotéticas de su objeto –i. e., han hecho del arte una categoría aristotélica, una categoría de atributos necesarios y suficientes. No obstante, las categorías de la vida social son en su inmensa mayoría politéticas –i. e., los miembros de una categoría comparten un gran número de atributos sin que ninguno de estos sea necesario o suficiente para hacer de algo un miembro de la categoría, y en consecuencia sus límites son difusos– (Needham 1972, 1975); la lógica aristotélica entra sólo mediante un proceso de racionalización discursiva. Además, es común que las definiciones del arte de la teoría estética

⁹ Referencias de este tipo podrían multiplicarse fácilmente. Otros autores sí consideran que puede hablarse de arte como de algo universal, siempre y cuando se entienda por arte algo completamente distinto a lo que se entiende en el lenguaje corriente, p. ej.: “*Toda la existencia humana (señalaba Tolstoy) está llena de obras de arte, desde las canciones que se cantan a los niños para dormirlos, hasta las ceremonias religiosas y públicas [...] lo que se llama arte en sentido restringido está lejos de ser el conjunto del arte verdadero*” (1951: 35).

sean más prescriptivas que descriptivas. Se han propuestos distintos atributos para definir el arte: es un fin en sí mismo (“el arte por el arte”), es la búsqueda de la belleza o de lo sublime, es representación, es un medio de comunicar emociones y sentimientos, es diversión, es expresión, es imaginación (cf. Collingwood 1960; Oliveras 2010; Tolstoy 1951: 32 y ss.). Sin embargo, nuestro arte es todo eso y muchas otras cosas (un medio de inversión económica, de comentario político, de expresión de estatus), y ninguno de estos atributos es realmente exclusivo del arte. Hoy, más que nunca, está claro que no existen criterios formales ni funcionales ni de otro tipo necesarios y suficientes para definir lo que es y lo que no es arte.¹⁰

Por otro lado, tanto el estudio de períodos lejanos en la historia del arte como los procesos de ruptura en el arte europeo de los últimos siglos y los abordajes sociológicos del arte han puesto en evidencia la infecundidad de un concepto universalista y prescriptivo del arte. Existen por lo menos dos versiones –por cierto compatibles– de lo que podríamos llamar “la teoría relativista del arte”: la versión historicista sostiene que no existe ningún atributo universal que permita distinguir los objetos de arte, sino que los mismos son definidos dentro de tradiciones artísticas históricas; para la versión institucionalista o sociológica tampoco existen características universales definitorias de los objetos de arte, ellas son determinadas en los juegos de poder entre los actores del “mundo del arte” (artistas, curadores, críticos, comerciantes, público). Dentro de la filosofía del arte, Arthur Danto y George Dickie son ejemplos de esta teoría relativista del arte (véase Oliveras 2010: cap. 9). Lo cierto es que, desde la perspectiva antropológica, la productividad descriptiva del concepto “arte” es bien relativa. En el lenguaje corriente, por ejemplo, hablamos del “arte musical” o de la “galería de arte” o decimos que la danza contemporánea es un arte, pero también conocemos las “artes

marciales”, el “arte culinario” y muchos hablan del “arte del marketing” o de la célebre traducción del *Sūnzī bīngfǎ* como “el arte de la guerra”. Sin embargo, no todo chef encuentra fácil, por ejemplo, que un museo de arte reconozca sus platos como obras (tampoco lo es para algunos pintores, escultores, etc.). En la vida social el arte es un concepto verbal polisémico que describe tejidos sociales complejos. El arte es tantas cosas como los distintos actores quieren que sea: su contenido nocional y su extensión referencial se solapan, según el contexto, con los de muchísimos otros conceptos verbales, como música, poesía, literatura, cine, espectáculo, sueño, religión, ideología, ciencia o revolución. Desde el punto de vista de la filosofía empírica que intentamos hacer los antropólogos mediante la etnografía y la comparación de etnografías (y de otros tipos de documentos), la categoría de “arte” en su sentido corriente resulta obsoleta. A un tipo de problema que ya experimentamos con el término “cultura” (es un concepto nativo y, por lo tanto, su definición no es clara ni explícita), se suma el hecho de que el arte es un concepto verbal sumamente idiosincrático: es una palabra casi exclusiva de nuestras lenguas, surgida en un momento histórico preciso para nombrar una experiencia sociocultural muy específica. Por ambas razones, para incorporarla al discurso antropológico, debe sufrir previamente una crítica radical.

Una Definición Antropológica del Arte(facto)

También los antropólogos han arriesgado definiciones universalistas del arte, no tanto por el deseo de prescribir qué es y qué no es arte, o qué debería ser, sino por la necesidad que antes mencionaba de hacer del arte una categoría comparativa válida. Por ejemplo, Boas, en *El arte primitivo* (1947),¹¹ propuso que los objetos de

¹⁰ Al menos dos filósofos del arte norteamericanos, Morris Weitz y William Kennick, cada uno por su lado, sostuvieron exactamente esta postura a fines de la década de 1950 (Oliveras 2010: cap. 2).

¹¹ Este libro, publicado originalmente en 1927, es un compendio de la información disponible para entonces sobre el arte no occidental. Aunque hace especial énfasis en el arte visual de la costa noroeste de Norteamérica y del Ártico, no se limita a esas regiones y el largo capítulo final trata sobre la literatura oral, la música, la canción y la danza. *El arte primitivo*, además, estableció algunas de las premisas para el estudio antropológico.

arte son aquellos que por su forma ritmada o por su contenido nocional producen en el realizador, en el consumidor o en ambos un placer estético. La definición quizá funcione para el “arte” no occidental, pero tiene el problema de ir a contrapelo de los problemas que el arte euroamericano discute al menos desde el surgimiento de aquello que Danto (2005) llama “la vanguardia intratable”, básicamente: Duchamp y sus *ready-mades*.

En la introducción más bien mediocre a su excelente compilación de estudios sobre antropología del arte, Howard Morphy y Morgan Perkins proponen una definición del arte de validez transcultural: los “objetos de arte son aquellos con atributos estéticos y/o semánticos (pero en la mayoría de los casos, ambos), que se usan para fines representacionales y de presentación” (Morphy 1994: 655, citado en Morphy y Perkins 2006: 12). Como con todas las definiciones universalistas, las objeciones se presentan de inmediato: ¿en qué consistirían los “atributos estéticos”? ¿Puede decirse que hay objetos sin “atributos semánticos”? (cf. una negativa a esta pregunta en Bromberger 1979)? ¿Qué serían los “fines de presentación”? Si se trata de la función de los objetos en la presentación social de la persona, ¿existe acaso alguno que en determinado contexto no cumpla dicha finalidad? Cuanto más quieren los autores defender la posibilidad de una categoría transcultural de arte, menos lo consiguen. Dicen Morphy y Perkins:

“Nuestra postura es que la antropología del arte no es simplemente el estudio de aquellos objetos que han sido clasificados como arte por la historia del arte occidental o por el mercado internacional. Ni es arte una categoría arbitraria de objetos definida por una teoría antropológica particular; antes bien, la producción de arte es un tipo particular de actividad humana que involucra tanto la creatividad del productor como la capacidad de otros para responder y usar los objetos de arte, o usar objetos como arte. Reconocemos que existen buenos

argumentos para deconstruir la categoría de arte y reemplazarla por conceptos más específicos tales como representación [depiction y representation], estética y cosas por el estilo, que son todos relevantes para algunos o todos los objetos que incluimos bajo la rúbrica de arte. También reconocemos que el estudio del arte puede ser incluido dentro de la antropología de la cultura material [...] y que la línea divisoria entre arte y no arte dentro de esta categoría es a menudo delgada y no siempre relevante” (2006: 12).

Suponiendo que con “creatividad” los autores quieran significar la capacidad de construir algo nunca antes visto –que es la capacidad que la teoría más *naïve* del arte emplea permanentemente como autopropaganda–, ¿puede decirse que ella sea un atributo privativo o al menos preponderante del arte? ¿La creación de satélites sería arte? O, por el contrario, ¿la ejecución de Rostropóvich del concierto para violonchelo de Dvořák no lo sería? ¿Qué sucede, por ejemplo, con el arte –porque así quieren considerarlo Morphy y Perkins– de tantas sociedades donde la norma es reproducir un prototipo con variaciones mínimas? Asimismo, decir que los objetos de arte son aquellos usados como arte es una tautología y, por ende, no resuelve el problema: ¿cómo podríamos reconocer que otra gente está usando ciertos objetos como arte si precisamente carece en su lengua y en su universo institucional de algo comparable con nuestro arte? La definición de Morphy y Perkins es inconsistente porque intenta ser fiel a dos realidades contradictorias: sin resignar nada de nuestra categoría vernácula de arte, buscan expandirla para hacer de ella una categoría transcultural construida en base a rasgos necesarios y suficientes.

El arte como categoría “ateórica”, creo, nos puede servir a los antropólogos en un primer nivel de traducción; es decir, al momento de seleccionar o presentar cierta dimensión sociocultural de las personas que estudiamos a un público occidental amplio. Sin embargo, cuando avanzamos en la crítica de nuestros propios conceptos que entraña la tarea de traducción, se pone en evidencia, por un

lado, que el concepto de arte tiene un valor limitado y es siempre autojustificativo de nuestro arte y, por el otro, que necesitamos un concepto teórico y que este concepto, como deslizan los propios Morphy y Perkins, quizá sea el de “artefacto”.

Esto es precisamente lo que sostuvo George Kubler hace ya más de cincuenta años atrás:

“Supongamos que la idea de arte puede ampliarse hasta abarcar toda la gama de cosas hechas por el hombre, incluyendo todas las herramientas y los textos escritos, además de las cosas inútiles, bellas y poéticas del mundo. Con esta perspectiva, el universo de las cosas producidas por el hombre simplemente coincide con la historia del arte” (1962: 1).

Y esto es, en alguna medida, lo que algunos años atrás Alfred Gell (1998) desarrolló (aparentemente sin conocer la obra de Kubler) en su antropología del arte, definida como el estudio de las relaciones sociales que determinados “agentes” (artistas, receptores y prototipos) entablan en la vecindad de cierto tipo de artefactos (u objetos o índices) considerados “artísticos”. Para Gell, visto que en determinado segmento del flujo causal de la acción social puede distinguirse un agente que actúa sobre un “paciente”, lo que hace “artísticos” a ciertos artefactos –en contraposición con otros que no lo son– es su participación de una “situación artística”, que concretamente en su teoría significa una situación donde el artefacto permite la abducción de “agencia”.¹² Gell es consciente de una debilidad de su argumento: la abducción de agencia es una cuestión de grados y contextos, porque en determinadas circunstancias todos los artefactos pueden ser índices a partir de los cuales atribuir agencia a un actor social. Para decirlo en otras palabras: en la teoría gelliana todos los

artefactos pueden llegar a ser clasificados como “arte”. Vemos así que la solución de Gell se asemeja a la de Kubler (en esto, y creo también que en la semejanza que se puede trazar entre la noción gelliana del objeto de arte como “agente secundario” y la noción kublariana de las cosas como “repetidoras”, *relays*) y se opone a la Morphy y Perkins: conserva la rúbrica de arte, pero vaciando el concepto de sus contenidos vernáculos. El resultado es una teoría del arte y la agencia que en realidad es simplemente una teoría del artefacto.

Dicho esto, creo que la situación a partir de la cual debemos suministrar una definición antropológica del arte es la siguiente. En Occidente existe una clase particular de procesos y productos, más o menos duraderos o efímeros (pinturas, esculturas, instalaciones, recitales, discos, piezas de danza y de teatro, videos y películas, *performances*, etc.) que llamamos “arte” y “objeto de arte” (como producto), y que forman parte de contextos institucionales mayor o menormente formalizados que conocemos como “mundos del arte” (artistas, curadores, público y consumidores de arte, marchantes y empresarios del arte, etc., además de la amplísima serie de actores subsidiarios a la producción, circulación y consumo del arte, como p. ej. el personal de limpieza de un teatro) (Becker 2003).¹³ Estas actividades, productos y contextos presentan similitudes formales, funcionales y de otros tipos, y conforman una categoría politética cuyos criterios de formación, por lo tanto, no pueden ser descriptos de modo exhaustivo ni siquiera dentro del ámbito de nuestra cultura. Simultáneamente, los occidentales –antropólogos incluidos– usamos nuestra categoría politética de arte para categorizar otros tipos de actividades, artefactos y contextos sociales foráneos, en los que, bajo determinados intereses, encontramos coincidencias parciales o globales con nuestro arte. No obstante, si por ejemplo consideramos la cantidad de actividades, artefactos y contextos

¹² Gell habla de *agency* siguiendo la moda anglosajona. Es decir, se trata de la capacidad que tiene un actor de actuar intencionalmente, de determinar su acción voluntariamente en orden a un fin mentado –consciente o inconscientemente– en relación con un “otro” social. Como se ve, nada muy diferente de la acción social weberiana.

¹³ Con la idea de mundos (institucionales) del arte no quiero negar, claro está, que en nuestra sociedad también existan prácticas más íntimas del arte, por poner un ej., aquella del músico ignoto que toca en privado por puro placer.

de las sociedades exóticas y de las propias sociedades occidentales a las que se le niega el rótulo de arte (las artesanías, el diseño industrial y el dibujo infantil son algunos ej., pero la lista es obviamente muchísimo más larga), se vuelve evidente que en el otorgamiento y la denegación de membrecía artística no se consideran sólo características intrínsecas a dichos procesos, artefactos y contextos, sino también razones económicas, políticas, religiosas, éticas, etc. Las más de las veces se niega el estatus de arte a todo aquello que no se parece a lo que “los poderosos” del mundo del arte definen como tal y viceversa, se clasifica como arte a toda actividad, producto y contexto foráneo que esos poderosos quieren equiparar con su arte para legitimarlo.

En términos teóricos, pues, lo que comúnmente llamamos “objeto de arte” es un tipo particular de aquello que definí como “artefacto”. Como axioma general de valor fundamentalmente analítico, los artefactos son producidos, distribuidos y usados o consumidos según ciertos patrones y con cierta finalidad.¹⁴ La recurrencia –variable, pero siempre

existente– en los procesos de producción de los artefactos les otorga formas específicas. Las intenciones sociales imbuida en los artefactos se evidencian en las relaciones causales que ellos entablan con el mundo (los otros artefactos y cualquier otra dimensión de la vida social) en cualquier de sus instancias “biográficas” (producción, circulación y consumo), y debemos estar preparados para tratarlas en términos de función, eficacia, significado, simbolismo, etc.¹⁵

La cuestión de saber si existe transculturalmente un subconjunto de artefactos a los que podemos llamar “arte” y bajo qué criterios –complejos y no exhaustivos– podemos definirlos, o bien si desde el punto de vista antropológico conviene fundir el arte en una categoría más general (p. ej., la de artefacto, pero también podría ser con la de religión, véase debajo) o desintegrarlo en categorías más específicas (p. ej., la música, la representación visual, la danza, la literatura), debe quedar pendiente. Por el momento, podemos darnos por satisfecho comparando nuestras categorías artefactuales de arte entre sí y con las categorías artefactuales exóticas, pero desde algún punto de vista equiparable, para armar el repertorio provisorio de sus similitudes y diferencias.

Las Formas del Arte(facto)

A lo largo de su historia, el mundo del arte occidental fue incorporando distintos artefactos –y sus correspondientes instancias de producción, circulación y consumo– en un proceso desigual, a menudo espinoso y conflictivo. Los artefactos y prácticas que se fueron sumando al ámbito del arte nacido con la Edad Moderna provenían de un contexto institucional ya definido y nombrado (p. ej., la pintura, la escultura, el grabado, la música, la danza, la poesía), o bien fueron generados desde dentro del propio mundo del arte, donde recibieron nombres específicos acuñados para la ocasión (p. ej., los *ready-mades* o las *performances*). Es decir, si queremos comprender la complejidad

¹⁴ Ya que antes señalé que la lengua puede ser también considerada como un artefacto o un sistema de artefactos, anoto ahora que en el ámbito del lenguaje este proceso se ha teorizado en términos del circuito de la comunicación. La insistencia de Gell (1998: 6, 163 y ss.) de diferenciar su teoría antropológica del arte de una teoría semiológica del arte me parece, como también le parece a Layton (2003), errónea e innecesaria. La reticencia de Gell ante una teoría semiológica del arte expresa la negativa –creo que acertada– de reducir las semióticas sociales al modelo de la lengua y de entender el arte como un medio de comunicación en el sentido más estrecho del término; pero en última instancia, estas reticencias existen sólo por una mala definición de la teoría semiológica general: por un lado, está claro que la lengua no es más que una dimensión semiológica y que otras dimensiones no deben funcionar como la lengua; por el otro, en una semiología general suele aceptarse que los símbolos sirven tanto para la representación (ponen de manifiesto ante el mismo emisor algo que existía en otro nivel de lo real –p. ej., en su pensamiento, en sus intenciones– y en la medida que lo re-presentan, lo recrean) como de comunicación (transmiten información de un emisor a un receptor), y que tanto la representación como la comunicación son formas de la acción social. Una teoría del arte(facto) como acción social no se opone a una teoría semiológica del arte(facto) (contra Gell 1998).

¹⁵ En el desarrollo de esta perspectiva sobre los artefactos (o la cultura material), los trabajos de Appadurai (ed. 1986), Bourdieu (1972), Bromberger (1979), Kubler (1962), Lemonnier (1992), Miller (1985), Pfaffenberger (1992) y Tilley (1998) me han resultado decisivos.

institucional y clasificatoria de aquello que hoy llamamos “arte”, no debemos olvidar el proceso histórico que le dio origen.

Desde la perspectiva de la comparación, nuestras artes se relacionan mediante similitudes formales, funcionales o contextuales con varias otras prácticas propias y exóticas que no solemos contar como arte; en el nivel más general, por ejemplo, nuestro arte se vincula con el ritual y con el juego (Mauss 2006: cap. 5). El objeto de arte es un tipo de artefacto, y el artefacto es acción social “imbuida” en la materia, “acción fósil” –para usar la expresión de Kubler (1962: 56). El estudio de la forma es central en el estudio del arte(facto). Cuando decimos forma nos referimos a la configuración interna y externa del objeto (o proceso) que puede ser descripta mediante múltiples variables más o menos pertinentes en cada caso: volumen, geometría, peso, dureza, color, textura, ubicación espacial, ritmo, y cosas por el estilo. Cuando se analiza un arte(facto) concreto sólo pueden indagarse sus intenciones reales estudiando, por un lado, las correlaciones entre ciertas propiedades internas (formales) y ciertas propiedades externas (contextuales) del arte(facto) –sean correlaciones señaladas por el actor nativo o bien detectadas por el analista–; por el otro, tensando estas correlaciones morfofuncionales con las intenciones manifiestas (ideológicas) de los productores y usuarios del arte(facto) en cuestión.

En este apartado me gustaría señalar los vínculos formales más importantes de los procesos y productos que los occidentales de común acuerdo clasificaríamos como arte con una serie de procesos y productos –propios y exóticos– cuyo estatuto de arte no es necesariamente aceptado. Notar estas relaciones no sólo nos sirve para anticipar las dimensiones etnográficas en las que podemos esperar encontrar vínculos con nuestro arte, sino que también nos permite ir demarcando los bordes irregulares de una posible categoría transcultural de arte y, al mismo tiempo, poner de manifiesto los vínculos de nuestro arte con muchas otras dimensiones de nuestra propia cultura. Es en el análisis etnográfico concreto donde deben estudiarse las clasificaciones verbales, institucionales, implícitas, etc. del “arte”

o de las múltiples “artes”, la función de dichas clasificaciones en el seno de la vida social y los vínculos formales y funcionales del “arte” con el conjunto o con alguna parcela de la cultura. Si el listado de artes que se presenta a continuación es una clasificación, es tan heteróclita como la de aquella enciclopedia china que refería Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”.

Existe entre nosotros una serie de artes que podríamos llamar corporales, porque su materia prima es precisamente el cuerpo humano. Como sus “objetos” son bastante efímeros, es más adecuado pensarlos en términos de procesos y llamar a esas artes con el anglicismo de “artes performativas” (la distinción entre objeto de arte, o artefacto, y *performance* no puede ser más que una tipificación de entidades en el gradiente que va de lo efímero a lo perenne). Estas artes corporales o performativas muchas veces se desarrollan en un espacio más o menos delimitado de donde el público queda excluido. Claro, no siempre hay escenario, pero sí lo que se quiere remarcar es que formalmente consisten en cuerpos y/u objetos desenvolviéndose en un espacio previamente seleccionado, no sería herrado hablar de “artes escénicas”. Una clase particular de arte corporal es la danza, que prototípicamente consiste en el movimiento ritmado del cuerpo (Kaepler 2000; Reed 1998). Existe un parentesco estrecho entre la danza y el arte marcial, la acrobacia y los deportes (tanto juegos como competencias). Muchas veces no conviene separar la danza del teatro, y otras sí, porque en este último el movimiento del cuerpo no es necesariamente ritmado y va acompañado de palabras (Beeman 1993).

La música es un arte efímero y procesual, performativo. Podría decirse que es un arte parcialmente corporal. En su expresión mínima, el canto, lo es en alto grado: el aire es modulado de manera ritmada sólo mediante una parte del cuerpo. Otras veces la relación entre el cuerpo y el sonido está mediada por artefactos especializados: los instrumentos musicales. En muchas ocasiones vale la pena diferenciar la música de la danza y del teatro, porque en la primera el producto fundamental consiste sólo en aire ritmado; pero no son raras las ocasiones donde la distinción entre la música

y la danza o el teatro es casi inútil o imposible, porque lo que nosotros separamos con este tipo de etiquetas etnográficamente se presenta formando un todo (o bien recortado de otra manera). El vínculo de las artes performativas (nuestras danza, teatro, danza-teatro, circo, música, “acciones artísticas”, etc.) con las categorías antropológicas de ritual y de juego es patente. La literatura que vincula el ritual al teatro es bien abundante no sólo entre antropólogos (por poner como ej. algunos nombres representativos, Michel Leiris, Victor Turner), sino también entre los clasicistas (Francis Cornford, Jean-Pierre Vernant) y los teóricos del teatro (Antonin Artaud, Richard Schechner).

Pero también aquellas artes que se suelen llamar “visuales” o “plásticas”, como el dibujo, la pintura, la escultura, la ebanistería o la orfebrería, suelen estar ligadas al ritual. Las “bellas artes” de Occidente, con su sistema de producción, circulación y consumo, y con su ideología del “arte por el arte”, pueden ser consideradas una experiencia cultural singular. Empero, otras sociedades han atravesado otras experiencias “artísticas” excepcionales. Por ejemplo, desde cierta perspectiva el tatuaje es un arte visual especial, porque el diseño aparece sobre el propio cuerpo. Sin embargo, desde otro punto de vista esta rareza no existe, porque el tatuaje no es sino una instancia más de ese arte donde el diseño aparece sobre “cosas” cuya finalidad no se agota en sostener el diseño (i. e., donde no se puede afirmar que el arte sea una actividad sin otra finalidad que ella misma). El grueso del arte mundial consiste en objetos “utilitarios” que aparecen “decorados”. Cuando estos objetos pertenecen a la tradición de las elites europeas (o de grupos con los que las mismas gustan compararse, como las cortes asiáticas), se habla de “arte decorativo”; hoy la intersección entre lo artístico y lo utilitario en los productos industriales forman el campo del “diseño”. Cuando son objetos de pueblos “primitivos” o de sectores populares (p. ej., el campesinado y el proletariado) europeos o europeizados, se les niega el estatuto de arte y peyorativamente se habla de “artesanía”. La “decoración” de artefactos y del propio cuerpo –mediante el vestido, el tatuaje, la deformación, la pintura, el adorno plumario, entre muchísimas

otras posibilidades– suele estar relacionada con la magia y con la “vida” de esos objetos-cuerpos –y, por ende, con el problema del animismo de ciertos artefactos (p. ej., las cajas-animales o los ídolos). Una forma particular de arte plástico, de escultura, es la arquitectura: se modela un artefacto que sirve para ser habitado.

Existe un conjunto de artes que podríamos calificar de “verbales” porque están construidas fundamentalmente con palabras habladas o escritas. Como es consabido, la clasificación habitual de nuestra literatura en prosa y poesía es sólo una clasificación circunstancial, histórica, con proyecciones limitadas. Al momento de indagar sobre las “artes verbales” hay que considerar los dichos y proverbios, las adivinanzas, los encantamientos (y muchos otros usos formularios del lenguaje) y la “literatura oral” (la recitación y la narración). Esta literatura oral está evidentemente vinculada con lo que los antropólogos tradicionalmente llamamos mito. En más de una ocasión el material verbal aparece formando parte de una obra polifacética, mixta; su inclusión en –o su deslinde de– la canción, el teatro o la ceremonia es algo que sólo puede hacerse en contexto.

No debe perderse de vista que el arte es siempre una actividad imbricada con los procedimientos generales que una sociedad emplea para construir y usar artefactos, es decir, con las técnicas (no en vano la palabra latina de donde deriva nuestro “arte”, *ars*, es un calco de la griega τέχνη, *téchne*). Tampoco debe perderse de vista que la técnica siempre tiene repercusiones en el conjunto de la vida social. Un ejemplo es cuando los nuevos medios de registro, almacenamiento y representación de sonidos inventados en Occidente desde fines del siglo XIX cambiaron sustancialmente la forma y función de la música (la forma de la música misma y las relaciones sociales de su producción, circulación y consumo) y de las comunicaciones. La fotografía revolucionó las artes plásticas y el concepto de tiempo y de persona. El cine mezcló todas nuestras artes y permitió producir mitos creíbles en una sociedad signada por el escepticismo científico.

Las Intenciones del Arte(facto)

Dije que el arte(facto) contiene intenciones

sociales y que por eso mismo es medio y a la vez resultado de la vida sociocultural de un grupo. Es decir, un objeto de arte, como cualquier artefacto, cumple alguna función (por lo general varias) y en este sentido contiene eficacia, y posee un valor, significados y simbolismos asociados.

Como se señaló, las perspectivas universalistas que buscan definir al arte por algún contenido intencional exclusivo o al menos típico tienen un éxito más que relativo. Por poner un ejemplo consagrado de la historia de la filosofía del arte, la idea hegeliana de que el arte es la manifestación sensible de la Idea Absoluta (léase Dios) conducen al propio Hegel a tener que hablar de “la muerte del arte” o, más precisamente, “el carácter de pasado del arte” (Oliveras 2010: cap. 5). El renombrado crítico e historiador del arte Arthur Danto (2005: 176 y ss.), por poner ahora un ejemplo actual, propone que algo es una obra de arte si su contenido está modulado según alguna “cualidad” (como puede ser la belleza, lo sublime, pero también lo repulsivo) capaz de provocar en el receptor determinada actitud. Además de que la tesis no es novedosa (algo similar se encuentra en Tolstoy y dentro de la antropología en Bateson, véase debajo), en su definición del arte como medio de comunicación extra-ordinario Danto se enfrenta al problema de tener que reconocer que dicha función no es exclusiva del arte tal y como él lo analiza; problema que como no puede resolver, evade (Danto 2005: 177-178). Así pues, desde una perspectiva antropológica no interesa prescribir para qué debe servir el arte, sino, por el contrario, señalar aunque sea de manera sucinta las intenciones más destacables que los actores o los analistas han detectado en esa variada multiplicidad de artefactos que forman nuestro arte o que solemos equiparar con él.

Con sus rodeos y jerigonza, Martin Heidegger (1995) terminó estableciendo una distinción ontológica nada original entre la cosa natural (“mera cosa”, *blosses Ding*) y dos tipos de artefactos: el “útil” o “instrumento” (*Zeig*) y la “obra de arte” (*Kunstwerk*). Para el filósofo alemán, uno de los rasgos demarcatorios entre el instrumento y la obra de arte es que el primero sirve al cumplimiento de un fin práctico mientras que el segundo no.

Contraria y acertadamente, hace ya mucho tiempo que la antropología constató que el arte puede y suele cumplir fines utilitarios, y que por lo tanto se relaciona estrechamente o hasta se funde con la técnica o tecnología (véase Kubler 1962). Para Gell (1998; 2006) el arte es precisamente una “tecnología del encantamiento”: los objetos de arte poseen ciertas características formales obtenidas mediante la destreza, que encantan o cautivan al receptor y lo vencen, desmoralizándolo. Es en este sentido que el arte es pariente de la magia: ambas son técnicas especiales cuya eficacia reposa en un nivel psicosociológico. En el caso del arte, el encantamiento se produce porque al mismo tiempo que el receptor reconoce que el objeto es producto de una acción humana, se percató de que está frente a una acción tan diestra que no puede replicar. (Algo similar planteó Bateson cuando destacó el papel de la destreza en la definición del arte, véase debajo.) Asimismo, en los pueblos no occidentales ese arte que solemos calificar de decorativo tiene una eficacia técnica especial: la mayoría de las veces la “ornamentación” de los objetos “utilitarios” no es algo secundario, prescindible, sino que es un complemento indispensable de la forma “funcional”, y viceversa. La decoración transforma al artefacto en una parte de la su dueño (Gell 1998: 74), o permite a la forma desempeñar eficazmente su función (Lévi-Strauss 1997a: 282; véase también 1981: 13-14).

Otras veces, una intención clara contenida en el arte(facto) es crear esa realidad *sui generis* que Durkheim llamó “conciencia colectiva”: el arte sirve para cohesionar individuos y conformar un grupo. En este sentido, el arte es una parte o una forma de la religión (Durkheim 1992; véase especialmente la selección de Tanner ed. 2003). Heredera de esta idea es aquella del funcionalismo malinowskiano que hace del arte (presentado a veces bajo el mote de “cultura expresiva”) una dimensión “integrativa” de la cultura (Chick 1996). Distinta, pero íntimamente relacionada, es la tesis marxista según la cual el arte forma parte de la superestructura. Es decir, en la sociedad capitalista el arte sería parte de la ideología que permite encubrir las contradicciones sociales y de ese modo posibilita la producción y reproducción

del orden social. El caso prototípico del arte como mecanismo generador de falsa conciencia sería su uso propagandístico en los regímenes totalitarios. Como ejemplo de un análisis trazado bajo estas coordenadas puede citarse el papel que Benedict Anderson (1993) le concede a la literatura y al museo en la “imaginación” (i. e., en la representación) y, por lo tanto, en la conformación de la nación: ese tipo particular de comunidad que respalda ideológicamente al Estado moderno.

La intención complementaria del arte como generador de conciencia colectiva o ideología la encuentran quienes analizan el arte como mecanismo para la diferenciación inter- o intrasocial. El arte puede ser un campo de negociación o de lucha en la conformación de identidades grupales (nacionales, étnicas, de clase, de género, etc.). Sólo por poner dos ejemplos bien dispares de esta perspectiva, considérese, por un lado, los vínculos de la literatura y los nacionalismos y colonialismos (p. ej., Eagleton *et al.* 1990) y, por el otro, el papel de las variaciones (estilísticas) de la cultura material cotidiana en la definición de identidades interétnicas, de edad y de género, etc. (p. ej., Hodder 1982).

Bourdieu, combinando las perspectivas marxista y durkhemiana, muestra cómo el arte puede ser simultáneamente un mecanismo de integración social y de diferenciación (intra)social (véase debajo). También señalan esta orientación paralela del arte los estudios que lo vinculan con la organización social y le asignan la capacidad de “expresar diferencias de rango, privilegios de nobleza y grados de prestigio” y “traducir y afirmar los grados de la jerarquía” (Lévi-Strauss 1997: 277). Relacionado con este papel del arte en la diferenciación de grupos se encuentra la problemática misma de la división del trabajo artístico. Weber (1992: 473 y ss.) señaló, por ejemplo, que en el desarrollo de determinadas sociedades complejas la ética irracional y personalista de los artistas puede entrar en conflicto con la ética racional de una religión fraternal.

Si bien es cierto que el marxismo ve en el arte un mecanismo ideológico conservador usado para la generación de hegemonía (statu quo, en el arte burgués; tradición, en el arte indígena), no

es menos cierto que para el propio materialismo histórico el arte (obvio, en particular el marxista) puede desempeñar en determinadas coyunturas un papel “revolucionario”, por ejemplo, estimulando el cambio social mediante la denuncia o la generación de utopías. Aunque no necesariamente en estos términos, al menos desde un siglo y medio atrás a esta parte los artistas y críticos de los movimientos de ruptura europeos (vanguardias) resaltan esta función transformadora del arte (claro, para sucesivamente ascender al podio, disfrutar de los buenos subsidios y lucirse en el salón del momento). Otros análisis, no necesariamente marxistas, resaltan el papel que puede desempeñar algo equiparable con nuestro arte para el desempeño de la función política (p. ej., Chang 2009: cap. 4).

La teoría mimética o representacional del arte ha sido probablemente la teoría predominante en Occidente desde Platón y Aristóteles. Es preciso reconocer que los autores no sólo han entendido por re-presentación mecanismos disímiles, sino que también le han otorgado intenciones diferentes (sólo para seguir con esos nombres: mientras que Platón la interpretaba como orientada a engañar y arruinar, o a educar en la virtud sólo cuando se ajusta a la idea de belleza y bien, Aristóteles consideraba que su finalidad era producir placer o atemperar las pasiones mediante la catarsis). La teoría representacional del arte entró en crisis no sólo con el concepto romántico de que la obra antes que una imitación es el resultado de la actividad creadora del artista que resulta comparable a la de Dios o la naturaleza, sino también debido al auge y prominencia de la pintura y la escultura abstractas, y de la “música absoluta” instrumental. No obstante, la teoría representacional del arte ocupa aún un lugar prominente en la filosofía de arte contemporánea con figuras como, por poner un ejemplo, Nelson Gooldman (Wolterstorff 1999). En antropología, el problema de la intencionalidad representativa o no representativa tuvo un lugar importante en la agenda del evolucionismo (véase debajo).

Vimos que es frecuente pensar el arte como un medio de comunicación sentimental y emocional, opuesto al lenguaje ordinario, que es una forma de

comunicación intelectual. A fines del siglo XIX, León Tolstoy (1951: 32 y ss.) subrayó precisamente que el arte debe ser definido como un medio de comunicación de sentimientos y emociones de muy variada naturaleza (no comunicable mediante los medios prosaicos), cuya finalidad es fraternizar a los hombres:

“La estimación del valor del arte (es decir, del valor de los sentimientos que transmite) depende de la idea que se forma del sentido de la vida y de lo que se considera como bueno o malo en esta vida” (Tolstoy 1951: 36).

Para este escritor, entonces, la estética depende de la ética. En la antropología moderna Gregory Bateson esbozó una teoría afin, centrada en las funciones comunicativa e integradora del arte, integradora no tanto de la sociedad como de las distintas partes de la psiquis (véase debate).

La función comunicativa no es incompatible con las funciones sociointegradora y sociodiferenciadora que revisamos, y tampoco con una intención intelectual. Vimos que en la indagación sobre el origen de la cultura –como algo propio de la naturaleza humana– el problema del origen del arte ocupa un lugar importantísimo. Es que las pinturas móviles y rupestres, las esculturas o el tejido presuponen ya el desarrollo pleno de la capacidad humana de simbolizar, y por eso es común leer que el arte es un indicio del desarrollo cognitivo de nuestros ancestros. Aunque habría que definir bien todos estos términos, se puede aseverar que el arte cumple una función intelectual. En la teoría durkheimiana, por ejemplo, mediante sus símbolos compartidos la sociedad no sólo se cohesionaba, sino que a la vez se representaba construyendo una imagen clara de sí misma –algo no tan distinto sostiene Geertz (1980) cuando asegura que el teatro funciona como un metacomentario del contexto social. Más aún, es frecuente sostener que el arte es una forma de comprender lo ininteligible y expresar lo inefable. “*El hombre* (dijo Federico García Lorca) *se acerca, por medio de la poesía, con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio*” (1976:

1087).

LOS CONTEXTOS DEL ARTE (FACTO)

Detengámonos ahora en una serie de contextos, algunos más empíricos que otros, donde el arte puede ser vinculado con la cultura. Concretamente, revisemos qué aporta una definición transcultural del arte como producto del proceso primario cuya función reside en integrar los distintos niveles de la mente, abordemos el problema estilístico en el arte y su relación con la cosmovisión, con la organización social o con ambas, demos una mirada al arte como mercancía en un mundo globalizado y, luego, al arte como la religión cívica de la sociedad capitalista. Finalmente, estudiemos la relación del arte con la estética y de ambas con la sociedad/cultura.

El Arte, el Proceso Primario y la Integración de la Mente

En un breve ensayo seminal (“Estilo, gracia e información en el arte primitivo”) Bateson (1999) desarrolló su teoría antropológica del arte: se trata para él de una especie de conducta lúdica típicamente humana en la cual, mediante la “destreza” (*skill*), se genera, mantiene y modula la redundancia (i. e., el patrón, la información) a fin de practicar y perfeccionar, entre otras cosas, la comunicación entre los distintos niveles de la mente. En sus propias palabras, “*el arte es una parte de la búsqueda de la gracia que lleva a cabo el hombre*” (*ibid.*: 155), entendiendo por “gracia” la “integración psíquica”, la integración de “*las diversas partes de la mente, especialmente [de] esos múltiples niveles, uno de cuyos extremos se llama ‘consciencia’ y el otro ‘inconsciente’*. Para alcanzar la gracia, las razones del corazón deben ser integradas con las razones de la razón” (*ibid.*: 156).

El original y polifacético antropólogo británico no niega que “[e]l código mediante el cual los objetos o personas (o seres sobrenaturales) percibidos se transforman en madera o pintura constituyen una fuente de información sobre el artista y su cultura” (*ibid.*: 157), pero su indagación apunta a lo que el arte tiene de transcultural, a su vínculo con la

cultura en general (versus naturaleza): “*si el arte de alguna manera expresa algo tal como la gracia o la integración psíquica, entonces el logro de esta expresión puede ser percibido por encima de las barreras culturales*” (ibid.: 156). ¿Cómo integra el arte los distintos niveles de la mente? Arte es la generación, mediante algún tipo de destreza, de una redundancia o patrón construido con la lógica del proceso primario –i. e., la del inconsciente–, redundancia que por lo tanto de alguna manera expresa ese proceso. Así pues, el arte integra la psiquis comunicándole a la conciencia –que es el proceso secundario– información sobre el inconsciente, funcionando como un mecanismo correctivo del reduccionismo de la conciencia.

Más precisamente, Bateson distingue cuatro clases de inconsciencia: 1) el inconsciente como conocimiento rutinizado mediante el hábito; 2) el inconsciente como conocimiento dado al sujeto como premisa, porque está encarnado en sus propias estructuras biológicas; 3) el inconsciente como discurso generado por el proceso primario; y, finalmente, 4) el “*inconsciente como despensa o alacena en la que están encerrados, por obra de un proceso de represión, los recuerdos aterradores y penosos*” (ibid.: 162). El inconsciente es algo constitutivo y cardinal para los seres vivos, mientras que la conciencia es algo marginal y menos importante. Por un lado, porque “[l]a economía del sistema [mente-ambiente] empuja [...] a los organismos a que hundan en el inconsciente aquellas generalidades de relación cuya verdad es permanente y a mantener en lo consciente los aspectos pragmáticos de cada caso particular” (ibid.: 169): por razones mecánicas obvias, la conciencia tiene que estar limitada siempre a una pequeña fracción del proceso mental, debe ser economizada. Por el otro, el proceso primario es común a todos los organismos mientras que la conciencia es algo extraño, misterioso y pequeño: “*no es posible concebir que algún sistema, cualquiera fuere, sea totalmente consciente. [...] los organismos tienen que darse por satisfechos con un grado más bien pequeño de consciencia*” (ibid.: 170). Es necio pensar que sería provechoso tener conciencia de todo (pensar es generalizar, diría Borges, si no mirese lo que le

pasa a “*Funes el memorioso*”). En su dimensión lingüística, la conciencia es un discurso prosaico y éste “una poesía que ha sido despojada de sus indumentos y atada al lecho de Procusto de la lógica” (ibid.: 163). Uno podría pensar –nos señala el autor– que “*la alacena freudiana para guardar esqueletos [su cuarta clase de inconsciencia] es quizá indeseable y podría obviarse. Pero acaso haya algunas ventajas en mantener los esqueletos lejos de la mesa del comedor*” (ibid.: 164).

El “proceso primario”, que Bateson toma de la teoría freudiana, es una forma de funcionamiento de la psiquis carente de negación, de tiempo y modo gramaticales, que trabaja mediante metáforas y cuyo tema son las relaciones puras, en lugar de las cosas y las relaciones entre las cosas.¹⁶ El proceso primario produce un discurso totalmente diferente, tanto en lógica como en contenido, del discurso prosaico en que se manifiesta y estructura la conciencia. Para el padre de la antropología cibernética estas “*características del proceso primario [...] son las características inevitables de cualquier sistema comunicacional entre organismos que sólo pueden utilizar la comunicación icónica*” (ibid.: 168), como ser, por ejemplo, las aves, los mamíferos no humanos, los esquizofrénicos. Además, el proceso se manifiesta claramente en los sueños, los delirios, los estados alterados de consciencia (i. e., el éxtasis, con o sin drogas) y en el arte. Es un proceso que siempre activo y siempre necesario: omnicompreensivo (ibid.: 163).

En nosotros, los humanos, conciencia e inconsciencia se desconectan al menos por dos razones. En primer lugar, por nuestra misma naturaleza:

“la totalidad de la mente es una trama integrada[, pero] el contenido de la conciencia es sólo una muestra extraída de diferentes partes y localidades de esta red

¹⁶ En este punto cabe resaltar, precisamente, que a pesar de ciertas coincidencias terminológicas la teoría batesoniana se diferencia de la teoría jungiana (véase Jaffé 1984; Oliveras 2010: cap. 3) tanto en la concepción del inconsciente como en la concepción de la naturaleza y función del arte.

como totalidad [por eso] es una negación monstruosa de la integración de esa totalidad” (ibid.: 172); y además “[n]o se trata solamente de que la mente consciente tenga un acceso dificultoso a[l material del proceso primario], sino que a ello se suma el hecho de que cuando ese acceso se logra, por ejemplo en los sueños, el arte, la poesía, la religión, la intoxicación y otros estados semejantes, subsiste un formidable problema de traducción” (ibid.: 166).

En segundo lugar, por el énfasis desmesurado en la racionalidad instrumental de nuestra civilización occidental:

“Lo que la conciencia nunca podrá apreciar sin ayuda (sin ayuda del arte, los sueños y cosas semejantes) es el carácter sistémico de la mente (ibid.: 172-173). [...] la mera racionalidad teleológica, sin ayuda de fenómenos tales como el arte, la religión, el sueño y otros semejantes, es necesariamente patogénica y destructora de la vida; [...] su virulencia surge específicamente de la circunstancia de que la vida depende de circuitos interconectados de contingencias, en tanto que la conciencia sólo puede ver pequeños arcos de aquellos circuitos que interesen a la actividad humana. [...] la conciencia, huérfana de ayuda, tiene siempre que complicar al hombre en algún tipo de estupidez” (ibid.: 173).

“La conciencia no tutelada tiende siempre necesariamente al odio [...], al ver sólo arcos de círculo, el individuo es continuamente sorprendido y se irrita necesariamente cuando su política de cabeza dura se revierte para estragar la vida del inventor. [...] el amor sólo puede sobrevivir si la sabiduría (es decir, en un sentido, el reconocimiento del hecho de la circuidad) cobra una voz eficaz [...] el arte [...] tiene una función positiva en cuanto al mantenimiento de lo que he llamado ‘sabiduría’, es decir, en cuanto a corregir una visión excesivamente teleológica de la

vida y hacer que nuestra concepción de ella sea más sistémica” (ibid.: 174).

El arte, como parte de la cultura en general, *“tiene que ver exclusivamente con la relación y no con algún dato identificable” (ibid.: 179);* su foco en la relación le permite expresar verdades profundas y generales, o –diría yo– los principios contradictorios entre cuyos extremos se desarrolla nuestra existencia.

Estilo, Cultura y Sociedad

La búsqueda de correlaciones entre rasgos recurrentes en un conjunto de artefactos y ciertas características de la cosmovisión o de la organización social de un pueblo, es decir, entre estilo y cultura (o sociedad), es tan vieja como la misma antropología y fue ya antes una preocupación de los historiadores del arte, por poner sólo un ejemplo: la *Historia del arte de la antigüedad* de Winkelman de 1764 (cf. Tanner 2003: 6). Los antropólogos evolucionistas y difusionistas construyeron teorías –empíricamente indocumentadas– sobre la evolución del arte: los norteamericanos William Holmes, Frank Cushing y Otis Mason, por su parte, propusieron una evolución del arte geométrico al arte representativo, mientras que el sueco Hjalmar Stolpe sostuvo exactamente lo contrario (Anderson 1996). A fines del siglo XIX, algunos autores, como Ernst Grosse en *Los comienzos del arte* de 1897, hicieron del estilo una consecuencia del modo de producción: estilo naturalista con elementos zoo- y antropomorfos para los pueblos cazadores versus estilo geométrico con elementos fitomorfos para los agricultores (además de Grosse 1916, véase Biró de Stern 1936: 136). Boas (1947) atacó decididamente la idea de una evolución unilineal del arte demostrando con abundante información etnográfica cómo algunos estilos concretos siguieron un camino de lo geométrico a lo representativo mientras otros hicieron lo contrario. No obstante, clasificaciones estilísticas semejantes (representativo, realista, figurativo, naturalista, fisioplástico contrapuesto a geométrico, no figurativo, abstracto, geométrico o ideoplástico) e hipótesis evolucionistas sobre las causas socioculturales de su origen y desarrollo

continúan aún circulando de forma despreocupada en el ámbito de la teoría del arte y de manera soterrada en el ámbito de la antropología.

Si tenemos en mente títulos como *La vía de las máscaras* o *Mirar, escuchar, leer*, entre otros, y además consideramos la mitología como lo que parcialmente es, un arte, quizá podemos decir que Lévi-Strauss dedicó su mayor esfuerzo profesional al estudio del arte. En lo concerniente a la relación entre estilo y cultura desde una perspectiva comparativa, aquí nos interesa su estudio sobre el desdoblamiento de la representación (Lévi-Strauss 1997a), una técnica y una forma de representación que se repite en distintos lugares del mundo y períodos de la historia (el autor se concentró en la China antigua, los indígenas del noroeste de Norteamérica, los maoríes de Nueva Zelanda y los caduveos del Chaco oriental), y que consiste en representar un animal (o su rostro, o el cuerpo o el rostro de un humano) partiéndolo por la línea media vertical y colocando las mitades en el plano (lo que generalmente entraña una o varias dislocaciones de las partes, entre otras operaciones formales). La pregunta que se hizo el padre del estructuralismo fue cómo explicar la recurrencia de la representación desdoblada en zonas y períodos tan dispares, cuando, por un lado, es improbable que se deba a meras coincidencias azarosas y, por el otro, aunque pudiese demostrarse un origen común (lo que hasta ahora no es el caso), tampoco bastaría esto para dar cuenta de la persistencia de esta técnica representativa en cada una de las sociedades donde se presenta. Su hipótesis principal fue que la causa de la analogía debía buscarse en una recurrencia lógica tanto mental como social (*ibid.*: 270); y para testearla, Lévi-Strauss siguió un camino de deducciones y contrastaciones, por momentos oscuro y difícil, del que quiero recapitular los puntos que nos interesan.

El desdoblamiento de la representación entre los maoríes y caduveos aparece como una consecuencia de la importancia del tatuaje en estas culturas (*ibid.*: 280). De esto se deduce que

“[l]a doble representación del rostro, considerada como procedimiento gráfico,

expresa pues un desdoblamiento más profundo y más esencial, entre el individuo biológico ‘estúpido’ y el personaje social aquel que tiene por misión encarnar” (*ibid.*). Es decir, “*el desdoblamiento de la representación es función de una teoría sociológica del desdoblamiento de la personalidad*” (*ibid.*), y por eso “*es un rasgo común de las culturas de máscaras*” (*ibid.*: 289).

En suma, el desdoblamiento aparece como una consecuencia de cierto tipo de organización social y su correspondiente ideología.

El maestro belga llegó también a una nueva conclusión en la línea de estudio del arte de la Costa del Noroeste inaugurada por Boas: el “elemento gráfico” –i. e., el diseño, el “decorado”– se encuentra vinculado al “elemento plástico” –i. e., la forma volumétrica del artefacto– “*por una relación ambivalente, que es a la vez una relación de oposición y una relación funcional*” (*ibid.*: 282). De oposición, porque las exigencias del elemento plástico se imponen al elemento gráfico y lo alteran mediante el desdoblamiento y la dislocación: “*el desdoblamiento de la representación resulta de la proyección de una máscara tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones (o bien de tres dimensiones, pero infiel al arquetipo humano)*” (*ibid.*: 288). De vínculo funcional, porque el artefacto es siempre concebido en sus dos aspectos, plástico y gráfico: “*el vaso, la caja, el muro, no son objetos independientes y preexistentes que se trata de decorar a posteriori*”, dice Lévi-Strauss; y agrega:

“[l]os cofres de la costa noroeste, por ejemplo, no son sólo recipientes adornados con una imagen animal pintada o esculpida. Son el animal mismo, que guarda activamente los ornamentos ceremoniales que se le confían. La estructura [i. e., la forma volumétrica] modifica el decorado, pero este es la causa final de aquélla, y la estructura debe igualmente adaptarse a sus exigencias. El resultado definitivo es uno: utensilio-ornamento, objeto-animal, caja-

que-habla” (ibíd.: 282).

Lévi-Strauss señala asimismo otra correlación recurrente –relacionada con el problema del desdoblamiento de la representación de una manera francamente incomprensible–: aquella que se da entre los diferentes estilos artísticos de una misma sociedad y las divisiones de género. En las artes de la Costa del Noroeste y de los caduveos, por ejemplo, existe una oposición entre la escultura realista masculina y el tejido, el trenzado y el diseño “simbólico y decorativo”, geométrico, femenino; de lo cual deduce que

“el dualismo del arte representativo y del arte no representativo se transforma en otros dualismos: escultura y dibujo, rostro y decorado, persona y personaje, existencia individual y función social, comunidad y jerarquía. Todo esto lleva a la comprobación de una dualidad –que es al mismo tiempo una correlación– entre la expresión plástica y la expresión gráfica, y que nos proporciona el verdadero ‘común denominador’ de las diversas manifestaciones del principio de desdoblamiento de la representación” (ibíd.: 282).

“En las cuatro artes [China antigua, arte maorí, etc.] no encontramos un estilo decorativo, sino dos. Uno de estos estilos tiende hacia una expresión representativa o por lo menos simbólica, con un predominio del motivo como característica general más común. [...] Pero paralelamente hay otro estilo, de carácter más estrictamente formal y decorativo, con tendencias geométricas [...] ¿Cómo se explica este dualismo y, sobre todo, su recurrencia? Lo que sucede es que el primer estilo es decorativo solamente en apariencia: en ninguna de las cuatro artes está destinado [...] a cumplir una función plástica. Su función es, por el contrario, social, mágica y religiosa. El decorado es la proyección gráfica o plástica de una realidad de otro orden, así como el desdoblamiento de la representación resulta de la proyección de una máscara

tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones (o bien de tres dimensiones, pero infiel al arquetipo humano), y así como el individuo, en fin, es igualmente proyectado sobre la escena social por medio de su vestimenta” (ibíd.: 288).

El gran americanista no fue ni el primero ni el último en señalar esta recurrencia transcultural. Otros historiadores y etnólogos del arte de fines del siglo XIX y principios del XX ya lo habían hecho, y algunos llegaron a sostener que los estilos están condicionados por las técnicas con que mujeres y varones fabrican sus artes típicas (p. ej., Max Schmidt): el tejido y la cestería femenina habrían conducido al estilo geométrico, la pintura para la magia de caza masculina habría terminado en el estilo representativo y realista de la pintura rupestre. Clark Wissler, por ejemplo, fue menos esquemático y sólo observó que “*en América del Norte particularmente, encontramos una tendencia en las mujeres al arte geométrico y los hombres al realista*” (citado en Serrano 1943:1102-1103), y asoció una y otra tendencia con las actividades típicas de cada género: la recolección y la caza. Más allá de la veracidad o no de estas hipótesis, lo cierto es que aparentemente existe una propensión mundial a que cuando en una sociedad de pequeña escala coexisten un estilo naturalista-realista con otro abstracto-geométrico, estén asociados respectivamente con los hombres y con las mujeres, vía la división sexual del trabajo o más precisamente por medio del uso diferencial de técnicas y materiales por uno y otro género (véase Alvarsson 1994: 208, 236-237).

Sea como fuere, la conclusión del ensayo de Lévi-Strauss que más nos interesa es que “*el estilo, las convenciones estéticas, la organización social y la vida espiritual se hallan ligados estructuralmente*” (1997a: 292) o, dicho con otras palabras, que la técnica permite poner en forma de arte(facto) distintos aspectos de la vida social: la filosofía social del grupo, su concepción de la persona y del mundo. Es precisamente esta tesis la que el maestro belga desarrolló en *La vía de las máscaras* (Lévi-Strauss 1981), donde aplicando el método estructuralista logró vincular los aspectos

sensibles de las máscaras *swaihwé* y *dzonokwa* de la Costa del Noroeste con los mitos y ritos en que dichas máscaras intervenían, así como con el conjunto de la organización económica y familiar, ritual y mitológica de las sociedades que las producían, las utilizaban o ambas cosas. Dice Lévi-Strauss:

“ni más ni menos que los mitos, las máscaras no se pueden interpretar en sí mismas y por sí mismas, como objetos separados. Considerado desde un punto de vista semántico un mito no adquiere sentido sino una vez devuelto al grupo de sus transformaciones; igualmente un tipo de máscara, considerado desde el punto de vista plástico, replica otros tipos, cuya éntasis y colores transforma asumiendo su individualidad. Para que esta individualidad se oponga a la de otra máscara, es preciso y basta que impere una misma relación entre el mensaje que la primera máscara tiene por función transmitir o connotar y el mensaje que, en la misma cultura o en una cultura vecina, la otra máscara se encarna de vehicular. [...] las funciones sociales o religiosas asignadas a los diversos tipos de máscaras que oponemos para comparar guardan, entre ellas, la misma relación de transformación que la plástica, el grafismo y el colorido de las máscaras mismas, consideradas como objetos materiales. Y en vista de que a cada tipo de máscara se vinculan mitos que tienen por objeto explicar su origen legendario o sobrenatural y fundar su papel en el ritual, la economía, la sociedad, una hipótesis consistente en extender a las obras de arte (pero que no son solamente eso) un método que se ha puesto a prueba en el estudio de los mitos (que son también eso) hallará verificación si, en último análisis, conseguimos sacar a la luz, entre los mitos fundadores de cada tipo de máscara, relaciones de transformación homólogas de aquellas que, desde el punto de vista plástico nada más, prevalecen entre las máscaras propiamente dichas” (ibid.:

18, 20).

Para continuar con la relación entre estilo y sociedad detengámonos por un momento en el breve estudio transcultural de John Fischer –una figura menor de la antropología norteamericana– sobre las *“conexiones entre las formas de arte [visual] y las condiciones sociales”* (Fischer 1961: 79). Este autor asumió *“que el hombre proyecta su sociedad en su arte”* (ibid.: 80), o lo que es lo mismo, que en

“el contenido manifiesto del arte visual, sea este un paisaje, un objeto natural o un mero patrón geométrico, existe siempre o casi siempre al mismo tiempo la expresión de alguna situación social fantaseada que contendrá una relación definida con las situaciones sociales reales o deseadas del artista y su sociedad” (ibid.).

Su hipótesis explicativa de las variaciones del arte deriva de la escuela “Cultura y Personalidad”, particularmente de la psicología comparada de Herbert Barry, quien había señalado que la personalidad del artista individual, modelada culturalmente a través de la socialización, se expresa en el estilo; es decir, que existe una correlación entre el estilo y el proceso de socialización típico de cada cultura. Contrastando su hipótesis con una muestra de treinta “culturas” no occidentales, Barry buscó correlaciones entre los procedimientos de socialización y los estilos artísticos, encontrando que las culturas con socializaciones más severas tendían a tener un arte pictórico con diseños y estilos más complejos. Fischer sumó a las formas de socialización de Barry otras dos variables sociales complejas: a) el desarrollo de las jerarquías sociales, y b) el estatus y la seguridad de los sexos.

Del análisis de la primera variable, Fischer concluyó que en las “sociedades igualitarias” se desarrollan diseños repetitivos de un número de elementos más bien simples, con una amplia cantidad de espacio vacío o irrelevante, simétricos (como un caso especial de repetición) y sin límites (*enclosures*); mientras que en las “sociedades

autoritarias” –i. e., altamente jerarquizadas– se desarrollan diseños que integran un número de elementos disímiles, con poco espacio irrelevante o vacío, asimétricos y limitados (*enclosed*) (Fischer 1961: 81). Empíricamente, analizó la segunda variable –el estatus y la seguridad de los sexos– en términos de norma de residencia y forma de matrimonio, y llegó a la conclusión de que tanto las líneas rectas (que para él representan la forma masculina, en oposición a las curvas, femeninas) como los diseños complejos no repetitivos (que para él representan una sociedad jerarquizada) son las variables del estilo artístico más frecuentes en sociedades que favorecen fuertemente la solidaridad masculina (*ibid.*: 84).

La conclusión más general de Fischer es que “*podemos mirar las obras de arte como una suerte de mapa [cognitivo] de la sociedad en la que vive el artista –y su público*” (*ibid.*: 89). Cabe señalar que las “culturas” que componían la muestra de Fischer eran todas no occidentales. Este criterio de selección se debe a que “*en la mayoría de las sociedades existen controles sociales y tradicionales bastante estrictos sobre la producción artística*” (*ibid.*: 80); o bien que, hablando en términos transculturales, el estímulo de la expresividad individual del artista occidental es un fenómeno excepcional y atípico.

Philippe Descola (2009) también ha abordado la relación entre el estilo y la cultura; puntualmente, la relación entre lo que llama “modos de figuración” y “ontologías”. Para Descola lo universal no es el arte, sino –al menos en lo que concierne a lo que se denomina usualmente artes visuales o plásticas– una categoría más estrecha: la “figuración” o “puesta en imagen”, una presunta operación universal que consiste en atribuir “agencia” a ciertos objetos (entiéndase una vez más por “agencia” la capacidad de actuar intencionalmente). La agencia de estos objetos se manifiesta en un potencial de evocación icónica de un prototipo real o imaginario. Aunque Descola lo niegue, hasta aquí todo es traducción de la tesis gelliana a palabras francesas y jerga conceptual propia. Descola adopta el término “figuración” de Maurice Merleau-Ponty, que la define como un “doble” o “forro” (*doublure*) de lo invisible.

Uno podría preguntarse qué es eso invisible que los artefactos de la figuración duplican para volver visible: son –responde Descola– los “modos de identificación” u “ontologías”. Para el héroe actual de la antropología francesa, los humanos tenemos distintas formas de organizar nuestras experiencias según diversos modos de inferir las cualidades de lo existente; o, puntualmente, según diversas formas de imputar a “otros” indeterminados una fisicalidad y una interioridad semejante o diferente a la que experimentamos los humanos. Descola señala que desde el punto de vista comparativo se pueden declinar cuatro de estos modos u ontologías: el animismo, en el que la mayor parte de los existentes poseen una interioridad similar sólo distinguible por sus cuerpos (se presenta en la Amazonía, en el norte de Norteamérica, en Siberia y en ciertas partes del Sudeste Asiático y Melanesia); el naturalismo, en el que los humanos son los únicos poseedores de interioridad y se relacionan con el continuo de no humanos sólo por sus características materiales (aparece en Europa a partir de la Grecia clásica); el totemismo, en el que las clases nombradas agrupan humanos y no humanos que comparten al interior de cada clase las propiedades físicas y morales de un prototipo (se da principalmente entre los aborígenes de Australia); y, finalmente, el analogismo, donde todos los elementos del mundo se diferencian ontológicamente los unos de los otros, por lo que conviene encontrar una correspondencia estable entre ellos (se presentaría p. ej. en China, en la Europa renacentista, en África Occidental y en América Central).

Para el promotor de la “antropología de la naturaleza”, cada una de estas ontologías influye sobre la génesis de las imágenes; es decir, a cada uno de los cuatro “modos de identificación” transculturales le corresponde un “modo de figuración” también transcultural: la figuración animista suele ser antropomorfa, y en ella el concepto de metamorfosis juega un rol fundamental; la figuración naturalista reserva la interioridad para los humanos y representa a la naturaleza de forma totalizante y totalitaria, poniendo en evidencia las continuidades físicas de todo lo existente; la figuración totemista busca mostrar la

identidad de humanos y no humanos de cada clase totémica; y, por último, la figuración analogista muestra un mundo poblado de singularidades al mismo tiempo que pone de manifiesto las correspondencias entre estas singularidades discontinuas. En cada universo sociocultural ciertos artefactos son investidos de cualidades que expresan la ontología del grupo, particularmente los contrastes entre interioridad y fisicalidad. Las ontologías de las sociedades/culturas del planeta se pueden clasificar en cuatro, y estas ontologías se correlacionan con cuatro modos de figuración. La teoría hiper-generalizadora y simplificadora de Descola quiere ser completamente original, cosa que en buena medida logra pasando por alto un siglo de antropología del arte. Desde los trabajos de Boas existe una larga tradición, fundamentalmente en la antropología norteamericana, de estudios que buscan describir los patrones de simetría de las obras de arte –sean estos esculturas, viviendas, mitos o canciones– y conectar dichos patrones entre sí y con dimensiones socioculturales abstractas (p. ej., valores, creencias o principios de la organización social), o bien buscan correlacionar cambios en los patrones de simetría del arte(facto) con cambios en la sociedad. La mejor muestra contemporánea de esta línea de análisis es la compilación de Dorothy Washburn (ed. 1983); véase también Friedrich (1970), Conkey y Hastorf (eds. 1990) y una reseña de varias investigaciones con esta perspectiva en Washburn y Donald Crowe (1988: 29 y ss.). Washburn y Crowe (1988) sistematizaron asimismo los fundamentos teóricos y metodológicos de la descripción de un tipo de patrones de simetría presentes en las obras de arte: la simetría plana. Debemos reconocer que el estudio de estos patrones es más popular entre los arqueólogos que entre los antropólogos sociales, no sólo porque los artefactos son el documento primario de los arqueólogos mientras que fueron subestimados por buena parte de la antropología del siglo XX, sino también por la poca simpatía de los antropólogos para con las complejidades “matemáticas” de la descripción: la geometría plana y la estadística.

El Arte Como Mercancía: la Globalización y el

Arte del Cuarto Mundo

Si en la antropología –y no sólo en antropología– el debate sobre el arte se enmarca en el proceso de la producción, la circulación y el consumo de bienes, no puede pasarse por alto la relación del arte con ese tipo particular de institución que es el mercado. En su dimensión mercantil, el arte(facto) vincula al productor (el artista y sus subsidiarios) con el consumidor (el mecenas, el coleccionista, el museo y las diversas formas de público), pasando antes por toda una serie de intermediarios (el marchante, el galerista, el curador, el acopiador y revendedor de arte exótico, el productor de espectáculos, el gestor cultural, etc.). Hoy el arte se comercializa en un mundo “globalizado”, es decir, en un mercado mundial controlado por una jerarquía de actores, extensa, pero sumamente piramidal y bastante precisable. La dimensión mercantil del arte está relacionada no sólo con la clasificación de las obras de arte en categorías de valor desigual –cuya oposición fundamental se da entre, por un lado, el arte moderno y contemporáneo y, por el otro, el “arte del Cuarto Mundo” o “arte étnico”, “popular”, “turístico”, “de aeropuerto” o *souvenir*–, sino también con los problemas de la autenticidad y la copia, de la propiedad y el patrimonio, y con la propia historia del arte europeo.

Posiblemente, el trabajo antropológico pionero sobre la mercantilización del arte “étnico” se lo debemos a Nelson Graburn, que acuñó el concepto de “artes del Cuarto Mundo” para captar los procesos en torno del “arte” producido por “*todos los pueblos aborígenes o indígenas cuyas tierras caen dentro de las fronteras nacionales y las administraciones tecnoburocráticas de los países del Primer, Segundo y Tercer Mundo*” (Graburn 1976: 1). (En la actualidad la bibliografía sobre la temática es abundante; sólo a guisa de ejemplo, véase Phillips y Steiner en Morphy y Perkins ed. 2006, o en lengua española García Canclini 1977.) La mercantilización del arte y, fundamentalmente, del producido por los pueblos no occidentales o por sectores subalternos del mundo occidental abre un amplio abanico de relaciones sociales, a veces ambivalentes, otras, contradictorias. Por eso, en la introducción de un número de *Annals of Tourism*

Research dedicado a las “artes turísticas”, Erik Cohen (1993) señalaba que las generalizaciones sobre estas relaciones son siempre arriesgadas.

Sin embargo, no resulta tan arriesgado constatar que los productores pobres fabrican arte(factos) para ganarse la vida vendiéndolos a consumidores foráneos pudientes. Sus “objetos de arte”, “artesanías” o “*souvenirs*” no sólo tienen un valor económico, sino que contribuyen a establecer una imagen de los productores, por eso en la producción misma del arte(facto) se entabla una lucha entre la manera en que los productores quieren presentarse y aquella en que los receptores quieren verlos representados. Por ejemplo, es habitual que los consumidores exijan al “arte étnico” el anonimato y la tradicionalidad necesarias como para que cumpla su función de representar el universo sociocultural de origen como algo homogéneo y estereotipado. Se podría argüir como contraejemplo la comercialización de arte étnico en el marco del “comercio justo”, donde se tiene por norma individualizar al artista en pos de valorizarlo y aumentar el precio de la obra. Pero precisamente, la medida busca transformar en arte artefactos que comúnmente son tenidos por artesanías; la excepción pone al descubierto un estado de hecho. En otro orden de cosas, también es habitual que uno de los actores de la compleja red de intermediarios en la comercialización del arte no occidental sea el Estado y que éste genere políticas orientadas a promover algún tipo de nacionalismo.

Graburn (1984) propuso algunas tipologías heurísticas de las artes del Cuarto Mundo o, como también las llamó, “artes étnicas y turísticas”. De acuerdo con dos ejes (origen y destino de los objetos), estas artes pueden clasificarse en seis categorías: el arte “funcional” está originado en la sociedad étnica o local y destinado a ella misma (p. ej., las puertas de granero de los dogones); el arte “comercial tradicional” está originado en la sociedad étnica o local, pero destinado a los turistas o foráneos (p. ej., los escudos del alto Sepik); el “reintegrado” es completamente novedoso o producto de una síntesis, y se lo destina a la sociedad étnica o local (p. ej., las molas kunas); el “*souvenir* novedoso” es algo completamente nuevo

o producto de una síntesis, pero está destinado a los turistas o foráneos (p. ej., las pinturas *amates* de México); el “arte popular” se origina en tipos de artefactos nacionales o internacionales y se destina a la sociedad étnica o local (p. ej., la joyería navajo); por último, las “bellas artes asimiladas” son producidas bajo la influencia de géneros nacionales o internacionales, pero están destinadas a la sociedad foránea (Graburn cita como ej. las acuarelas del artista australiano Namatjara; agrego un ej. local: las pinturas de la artista wichí Litanía Prado).

Cultura y Clase: el Arte Como Religión Cívica

Bourdieu dedicó buena parte de su labor a estudiar la producción, la recepción y la función del arte en la sociedad capitalista, especialmente de las artes visuales y de la literatura en el contexto francés. Para el autor de la “teoría de la práctica”, las obras de arte son aquella categoría de “objetos” o “bienes culturales” que forma parte por antonomasia del “campo artístico”. En tanto que bienes culturales, forman parte del “capital cultural” y están sujetas a los procesos propios de este tipo de capital (Bourdieu 1968, 2003).

En su célebre “Esbozo de una teoría de la percepción artística” (Bourdieu 1968), el sociólogo francés sostuvo que la doctrina universalista del arte –aquella que afirma que cualquiera es capaz de comprender el arte porque se funda en valores estéticos comunes a la humanidad– y la noción del artista como un “genio creador” son falsedades ideológicas instituidas por las clases económica y políticamente dominantes a fin de disponer de un mecanismo para realizar una “distinción” cultural, distinción con la que legitimar y a la vez camuflar una diferencia política y económica originaria –en el sentido marxista, léase primaria.

En el campo artístico, concretamente, el proceso se desarrolla de la siguiente manera. La “*percepción de una obra de arte involucra una operación de desciframiento consciente e inconsciente*” (ibíd.: 589) más o menos compleja del código que posibilitó la producción de la obra de arte en cuestión; la percepción es “*factible y efectiv[a] sólo en el caso especial en que el código cultural que posibilitó el acto de desciframiento sea dominado*

completa e inmediatamente por el observador" (*ibíd.*). Para quien percibe adecuadamente —y eventualmente comprende y degusta— una obra de arte o cualquier bien cultural, la pregunta sobre las condiciones previas que posibilitan la percepción *"está absolutamente excluida de la experiencia"* (*ibíd.*: 590). Llamó "competencia artística" al manejo del código necesario para la percepción del arte (la influencia de la lingüística chomskiana es patente); se trata de un sistema de clasificación propio de cada sociedad y previamente conocido por el sujeto que le permite localizar cada obra concreta en un lugar específico dentro del universo del arte y fuera del universo de otros tipos de bienes (p. ej., los implementos o los signos). *"La obra de arte considerada como un capital simbólico (y no como un capital económico, cosa que también puede ser) sólo existe como tal para una persona que tiene los medios para apropiárselo o, en otras palabras, para descifrarlo"*, nos dice Bourdieu (*ibíd.*: 594). Simultáneamente, la necesidad de apropiarse del arte sólo existe para aquellos que con anterioridad han recibido de su ambiente familiar o de la escuela los medios para apropiarse este tipo de bienes; en otras palabras: la necesidad sólo existe para aquellos que pueden satisfacerla, sólo buscan arte aquellos que de algún modo ya lo poseen, porque poseen los medios de posesión, que son la posibilidad real de efectuar la toma de posesión del arte (*ibíd.*: 591, 601, 608).

¿Cuál es, pues, la función social del arte? El arte es una forma de "cultura" y en términos bourdieuanos la mejor caracterización de esta última es mediante un oxímoron: un mérito heredado *"que justifica adquisiciones inmerecidas, es decir, heredadas"* (*ibíd.*: 609) y que cumple las funciones ideológicas primarias de cooptación de clase y legitimación de ese mecanismo de selección. Para que el arte funcione realmente como una falsa conciencia, el vínculo entre cultura y educación debe ser negado y olvidado. El museo cumple en esto una función preponderante.

El Arte de la Cultura: Concepciones Nativas del Arte y de la Estética

Hay un último contexto —quizá el más estrictamente antropológico y sobre el que ha girado buena

parte del artículo— en el que se debe analizar la relación entre cultura y arte: se trata de las conceptualizaciones que hacen quienes participan de otras culturas de aquellos artefactos comparables con nuestro arte, y de aquellas de sus evaluaciones que por alguna razón podemos calificar de estéticas. Es decir, los antropólogos hallamos en cada sociedad algún tipo de artefactos que bajo criterios formales, funcionales, lingüístico-clasificadorio o de otro tipo logramos equiparar con aquello que en Occidente corrientemente llamamos "arte". Está claro que los tatuajes y adornos plumarios de los indígenas xinguanos, la platería mapuche, los graffitis murales en Río de Janeiro, las máscaras kwakiutl, los "fetiches con clavos" (*minkisi*) del Congo, las danzas balinesas y los mantras tibetanos, por poner algunos ejemplos dispares, no son arte en el sentido corriente de nuestro término, pues antes son productos para el mercado de artesanías étnicas, expresiones identitarias de "tribus" urbanas, elementos del ritual, etc. Sin embargo, comparten algunas características con nuestro arte, y para la traducción que implica la tarea etnográfica en ciertas ocasiones puede convenir presentarlos bajo este marbete. Luego, lo que nos interesa es comprender tanto los procesos concretos que originan estos artefactos (quién, cómo, con qué, para quién, para qué) como la conceptualización nativa de los mismos (sus nombres, las concepciones sobre sus formas, funciones, simbolismos).

Al mismo tiempo, presuponiendo que en toda sociedad existen conceptos de ese tipo particular que llamamos "valores" aplicables a la percepción y apreciación de los efectos que la forma (definida en un sentido amplio que incluye la forma propiamente dicha, la textura, el peso, el color, el sabor, el olor, etc.) tiene sobre los sentidos, a los antropólogos nos interesa poder describir estos sistemas de percepción de los objetos sin confinarnos a ningún valor particular (como puede ser lo bello o lo sublime), y colocar estas teorías indígenas de lo sensible, estas "estéticas" nativas en relación con el conjunto de prácticas y representaciones de los grupos que las sostienen. Debe tenerse en cuenta que para la labor antropológica conviene seguir a los filósofos del

arte y separar el arte de la estética, incluso cuando se aborde el arte de Occidente. Por un lado, no todos nuestros movimientos artísticos estuvieron motivados por cuestiones estéticas (ni siquiera de una estética que apreciase como valor supremo lo feo o lo repugnante).

El dadaísmo estuvo más preocupado por cuestiones ideológicas y políticas que por una exploración de las características sensibles de los objetos. En la comprensión de las categorías exóticas equiparables con nuestro concepto de arte, las cuestiones estéticas no tienen por qué ocupar el lugar medular, que sí puede estar ocupado, por ejemplo, por valores morales o nociones metafísicas. Por otro lado, es obvio que la apreciación estética no se reduce al arte. Existe una valoración estética de la naturaleza y de los objetos de la vida cotidiana (véase, p. ej., Coote 2006; Danto 2005; Gosden 2001). En la actualidad, por poner un ejemplo, es común que los burgueses cultivemos plantas en nuestras casas tanto porque nos parecen lindas como porque nos parece progresista (ecológicamente hablando) colaborar con la vida de un ser vivo, entre otros motivos. La práctica cumple al mismo tiempo un fin estético y ético (dos teorías de los valores que en muchísimas sociedades se encuentran amalgamadas) y, sin embargo, no creemos estar produciendo arte. Existen muchos y muy buenos estudios antropológicos sobre la conceptualización del arte en distintas sociedades del globo así como sobre las estéticas nativas. Pongo sólo algunos ejemplos elegidos un tanto al azar: el estudio de la estética de la vida cotidiana en el África nilótica de Jeremy Coote (2006); el trabajo de Peter Gow (1999) sobre los diseños de los piro de la Amazonia peruana; el estudio del grafismo amazónico de Pierre Déléage (2007), el estudio de las máscaras chanés de Villar y Bossert (2014); la etnografía de las bolsas enlazadas por los wichí del Gran Chaco de Jan-Åke Alvarsson (1994) o la mía (Montani 2013), o mi estudio sobre las tallas del mismo grupo (Montani 2014); el estudio sobre las máscaras de la Costa del Noroeste de Lévi-Strauss (1981), o sus ensayos sobre estética europea (*ibíd.* 1994).

PROYECCIONES DE UNA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE (FACTO)

Pensar los vínculos entre la cultura, la sociedad y el arte desde una perspectiva antropológica implica necesariamente criticar y desmitificar nuestra cultura y su arte. La cultura no es una esencia. Es un concepto teórico con el que nombramos una forma de vida típicamente humana, compuesta de sistemas de representaciones y acciones, muchas de ellas cristalizadas en artefactos. La cultura es el fruto emergente del intercambio entre los hombres y es, asimismo, el concepto empírico con el que delimitamos unidades para el análisis de la vida social. El arte tampoco es nada en sí mismo. Las concepciones sobre el arte como creación pura con una finalidad autocontenida en contraste con todo el resto (utilitario) de la cultura, como el medio de expresión de sentimientos y emociones, o como la manifestación del Espíritu Absoluto hegeliano o del genio creador singularísimo de un artista que resalta por sobre la masa anónima de individuos rutinarios pueden ser ideologías propias de una sociedad en un momento histórico dado, pero no alcanzan para definir un concepto universal de arte. Nuestro arte es, ante todo, una parcela de las formas y los procesos socioculturales, y además de ser lo que suponen las concepciones citadas es simultánea o alternativamente un mecanismo de opresión y hegemonía, y un campo de lucha y resistencia. Nuestro arte está intrínsecamente relacionado con la tecnología, con la economía de mercado, con la propiedad, con la conformación y mantenimiento de las clases sociales, de los grupos étnicos y otras formas de agrupación social, con el nacionalismo como religión cívica del Estado, con el placer, la recreación y el ocio, con los deportes y todo tipo de espectáculos, así como con la ciencia, la religión y el otorgamiento de un sentido a la vida.

Por un lado, al hacer del arte una categoría cultural temporal y espacialmente situada, afirmando que somos incapaces de definirla mediante criterios necesarios y suficientes, y al bogar, por consiguiente, por incluirla en una teoría antropológica del artefacto, estoy muy lejos de querer decir que nuestro arte no existe. No sólo

que existe, sino también que sin duda a lo largo y a lo ancho del globo existen procesos y productos culturales que son en muchos sentidos equiparables con nuestro arte. Por otro lado, es una obviedad afirmar que todas las sociedades han desarrollado algún tipo de formas visuales, sonoras, cinéticas, táctiles, etc. —en su mayoría probablemente sinestésicas— que se encuentran articuladas de maneras complejísticas, a veces armoniosas, a veces conflictivas, con el conjunto de la cultura. Es decir que, según la sociedad de la que se trate, en ella existen prácticas escultóricas, pictóricas, textiles, musicales, teatrales, dancísticas, etc., y que estas prácticas están vinculadas con los sistemas de valores, con las técnicas, con la política, con la economía, con la organización social, con la religión y demás cosas por el estilo. Tampoco cabe duda de que cada lengua dispone de nomenclaturas diversas para los bienes culturales que sus hablantes habitualmente crean, ni de que cada cultura contiene clasificaciones valorativas para las formas sensibles.

Con la crítica interna y externa del concepto de arte, así como con su inclusión en el conjunto de la cultura, busco desmitificar nuestro arte para quitarle el lastre ideológico del evolucionismo colonialista. Y al mismo tiempo, para liberarlo de su condena a la bulimia, la hipocondría, la pedantería y el proselitismo. Claro que hay algo en nuestro arte que es altamente específico y profundamente humano, pero aun cuando logremos definir de qué se trata —un fin en sí mismo, un medio de integración de los procesos de la mente, un medio de expresión de sentimientos— creo que comprobaremos que ni siquiera entre nosotros mismos ese algo es exclusivo del arte y que, por lo tanto, pretender que el “arte” de otros tenga la forma del nuestro o que seamos los encargados de valorar las creaciones de todos son pretensiones completamente infundadas. La intención última de la inserción del arte en una teoría del artefacto es, por así decirlo, remplazar el mito del arte por un mito más ecuménico y democrático. Un mito de escala más amplia que profesa la extrema diversidad y la unidad de la condición humana, que reconoce que la creación, el sentimiento, la belleza, el terror, el asco, la genialidad, la festividad y otras

tantas cosas existen y son posibles en muchas dimensiones de la vida sociocultural. Un mito que reclama moderación de la conciencia instrumental y responsabilidad en nuestra relación con el mundo, que se atreve a la utopía de un hombre y una cultura reintegrados en la naturaleza. Una desmitificación tal del arte pueda contribuir acaso a eso que Lévi-Strauss expresó de forma tan emotiva: que en un futuro comprendamos mejor “*que una sociedad lleva su arte como el árbol sus flores, debido a su enraizamiento en un mundo que ni la una ni el otro pretenden hacer del todo suyo*” (1996: 333).

AGRADECIMIENTOS

Más allá de que soy el único responsable de las ideas expresadas en este artículo, estoy profundamente agradecido con Diego Villar, Francisco Nakayama, Rut Pellerano y Marcelo Sánchez Dansey, que tuvieron la generosidad de leer y criticar agudamente el manuscrito. También estoy en deuda con Juan Mauricio Renold, que me dio la idea inicial de escribir este trabajo. A pesar de que no es lo usual en este tipo de escritos, quiero dedicar este artículo a Cristina Bodiño, la artista que más quiero.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARSSON, J. Å.
1994. *Through the Web of the String-Bag: Weenhayek Culture and Symbolism as Reflected in Caraguatá Artefacts* [Precirculated edition]. Göteborg Etnografiska Museum, Gotemburgo.
- ANDERSON, B.
1993. *Comunidades Imaginadas: Reflexiones Sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ANDERSON, R. L.
1979. *Art in Primitive Societies*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
1996. Art. En: *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. D. Levinson y M. Ember (Eds.), vol. 1, pp. 86-91. Henry Holt & Co., Nueva York.

- APPADURAI, A. (Ed.)
1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, Cambridge.
- BARNARD, A. y J. SPENCER
1996. Culture. En: *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. A. Barnard y J. Spencer (Eds.), pp.136-140. Routledge, Londres y Nueva York.
- BATESON, G.
1999 [1973]. Estilo, gracia e información en el arte primitivo. En: *Pasos Hacia una Ecología de la Mente: Una Aproximación Revolucionaria a la Autocomprensión del Hombre*. pp. 155-180. Lohlé-Lumen, Buenos Aires. [También en Morphy y Perkins eds. 2006: 78-90.]
- BECKER, H. S.
2003 [1974]. Art as collective action. En: *The Sociology of Art: A Reader*. J. Tanner (Ed.), pp. 85-95. Routledge, Londres y Nueva York.
- BEDNARIK, R. G.
1994. Art origins. *Anthropos*, 89 (1/3): 169-180.
- BEEMAN, W. O.
1993. The anthropology of theater of spectacle. *Annual Review of Anthropology*, 22: 369-393.
- BIDNEY, D.
1944. On the concept of culture and some cultural fallacies. *American Anthropologist*, 46(1): 30-44.
- BIRÓ DE STERN, A.
1936. Sobre el arte de los primitivos. *Revista Geográfica Americana*, 3 (28): 135-142.
- BOAS, F.
1947 [1927]. *El Arte Primitivo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- BOURDIEU, P.
1968. Outline of a sociological theory of art perception. *International Social Science Journal*, 20 (4): 589-612. [También en Tanner ed. 2003: 164-177.]
2003 [1984]. But who created the 'creators'? En: *The Sociology of Art: A Reader*. J. Tanner (Ed.), pp. 96-103. Routledge, Londres y Nueva York.
2000 [1972]. *Esquisse d'une Théorie de la Pratique: Précédé de Trois Études d'Ethnologie Kabyle*. Éditions du Seuil, París.
- VILLAR, D. y F. BOSSERT
2014. Máscaras y muertos entre los chané. *Separata*, 19: 12-33.
- BROMBERGER, Ch.
1979. Technologie et analyse sémantique des objets: Pour une sémio-technologie. *L'Homme*, 19 (1): 105-140.
- CHANG, K.
2009. *Arte, Mito y Ritual: El Camino a la Autoridad Política en la China Antigua*. Katz, Madrid.
- CHICK, G.
1996. Expressive culture. En: *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. D. Levinson y M. Ember (Eds.), vol. 2, pp. 473-478. Henry Holt & Co., Nueva York.
- COHEN, E.
1993. Investigating tourist arts. *Annals of Tourism Research*, 20: 1-8.
- COLLINGWOOD, R. G.
1960 [1938]. *Los Principios del Arte*. Fondo de Cultura Económica, México.
- CONKEY, M. y Ch. HASTORF (editores)
1990. *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- COOTE, J.
2006. "Marvels of everyday vision": The anthropology of aesthetics and the cattle-keeping Nilotes. En: *Anthropology of Art: A Reader*. H. Morphy y M. Perkins (Eds.), pp. 281-301. Blackwell, Malden, Oxford y Victoria.
- COOTE, J. y A. SHELTON (editores)
1992. *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford University Press, Oxford.
- COQUET, M.
2001. L'anthropologie de l'art. En *Ethnologie: Concepts et Aires Culturelles*. M. Segalen (Ed.), pp. 140-154. Armand Colin, París.
- DANTO, A.
2005. *El Abuso de la Belleza: La Estética y el Concepto de Arte*. Paidós, Buenos Aires.

- D'ANDRADE, R.
1996. Culture. En: *The Social Science Encyclopedia*. A. Kuper y J. Kuper (Eds.), pp. 161-163. Routledge, Londres y Nueva York.
- DÉLÉAGE, P.
2007. Les répertoires graphiques amazoniens. *Journal de la Société des Américanistes*, 93 (1): 97-126.
- DESCOLA, Ph.
2009. L'envers du visible: Ontologie et iconologie. En *Histoire de l'Art et Anthropologie*. INHA y Musée du Quai Branly, Paris. Disponible en abril de 2010 en: <http://artesbrantly.revues.org/181>
- DURKHEIM, É.
1992 [1912]. *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa*. Akal, Madrid.
- EAGLETON, T.; F. JAMESON; E. W. SAID y S. DEANE
1990. *Nationalism, Colonialism and Literature*. University of Minnesota Press, Minneapolis y Londres.
- FISCHER, J. L.
1961. Art styles as cultural cognitive maps. *American Anthropologist*, 63 (1): 79-93.
- FOSTER, A. W. y J. R. BLAU (Eds.)
1989. *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*. State University of New York Press, Albany.
- FRIEDRICH, M. H.
1970. Design structure and social interaction: Archaeological implications of an ethnographic analysis. *American Anthropologist*, 35 (3): 332-343.
- GARCÍA CANCLINI, N.
1977. *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. Grijalbo, México.
- GARCÍA LORCA, F.
1976. *Obras Completas* 1. Aguilar, Madrid.
- GARCÍA SIERRA, P.
2000. *Diccionario Filosófico: Manual de Materialismo Filosófico: Una Introducción Analítica*. Fundación Gustavo Bueno, Oviedo.
- GELL, A.
1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford University Press, Nueva York.
- 2006a. The technology of enchantment and the enchantment of technology. En: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. E. Hirsch (Ed.), pp. 159-186. Berg, Oxford y Nueva York.
- 2006b. Vogel's net: Traps as artworks and artworks as traps. En: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. E. Hirsch (Ed.), pp. 187-214. Berg, Oxford y Nueva York.
- GEERTZ, C.
1980. *Negara: The Theater State in Nineteenth Century Bali*. Princeton University Press, Princeton.
- 1987 [1966]. El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre. En: *La Interpretación de las Culturas*, pp. 43-59. Gedisa, Barcelona.
- GIDDENS, A.
2002. Cultura y sociedad. En: *Sociología* [Cuarta edición], pp.51-82. Alianza, Madrid.
- GOODENOUGH, W. H.
1996. Culture. En: *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. D. Levinson y M. Ember (Eds.), vol. 1, pp. 291-299. Henry Holt & Co., Nueva York.
- GOSDEN, Ch.
2001. Making sense: Archaeology and aesthetics. *World Archaeology*, 33(2): 163-167.
- GOW, P.
1999. Piro designs: Painting as meaningful action in an Amazonian lived world. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5 (2): 229-246.
- GRABURN, N. H. H.
1976. Introduction: Arts of the Fourth World. En: *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expression from the Fourth World*. N. Graburn (Ed.), pp. 1-38. University of California Press, Berkeley. [También en Morphy y M. Perkins eds. 2006: 412-430.]
1984. The evolution of tourist arts. *Annals of Tourist Research*, 11: 393-419.
- GRABURN, N. H. H. (editor)
1976. *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. University of California Press, Berkeley.

- GROSSE, E.
1916 [1987]. *The Beginnings of Art*. Appleton & Co., Nueva York y Londres.
- HATCH, E.
1975. *Teorías del Hombre y de la Cultura*. Prolam, Buenos Aires.
- HEIDEGGER, M.
1995. El origen de la obra de arte (1935/36). En: *Caminos de Bosque*, pp. 11-62. Alianza, Madrid.
- HODDER, I.
1982. *Symbols in Action: Ethnoarchaeology of Material Culture*. Cambridge University Press, Cambridge.
- HODDER, I. (Ed.)
1989. *The Meanings of Things: Material Culture and Symbolic Expression*. Harper Collins Academic, London.
- JAFFÉ, A.
1984 [1964]. El símbolo en las artes visuales. En: *El Hombre y sus Símbolos*. C. G. Jung (Ed.), pp. 231-278. Caralt, Barcelona.
- JARVIE, I. C.
1996. Philosophy of social sciences. En: *The Social Science Encyclopedia*. A. Kuper y J. Kuper (Eds.), pp. 604-608. Routledge, Londres y Nueva York.
- KAEPPLER, A. L.
2000. Dance ethnology and the anthropology of dance. *Dance Research Journal*, 32 (1): 116-125.
- KEESING, R. M.
1974. Theories of culture. *Annual Reviews of Anthropology*, 3:73-97.
1994. Theories of culture revisited. En *Assessing Cultural Anthropology*. R. Borofsky (Ed.), pp. 301-310. McGraw Hill, Nueva York.
- KROEBER, A. y C. KLUCKHOHN
1952. *Culture: A Critical Review of the Concepts and Definitions*. Papers of the Peabody Museum, Harvard University 47(1), Cambridge, Mass.
- KUBLER, G.
1962 *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. Yale University Press, New Haven y Londres.
- KUPER, A.
2000. *Culture: The Anthropologists' Account*. Harvard University Press, Cambridge y Londres.
- LATOUR, B.
2007. *Nunca Fuimos Modernos: Ensayo de Antropología Simétrica*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- LAYTON, R.
1981. *The Anthropology of Art*. Granada, St. Albans.
2003. Art and agency: A reassessment. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9: 447-467.
- LEMONNIER, P.
1992. *Elements for an Anthropology of Technology*. Museum of Anthropology, University of Michigan, Anthropological Papers 88, Ann Arbor.
- LÉVI-STRAUSS, C.
1981. *La Vía de las Máscaras*. Siglo XXI, México.
1986. Estructuralismo y ecología. En: *Mirando a lo Lejos*, pp. 135-156. Emecé, Buenos Aires.
1994. *Mirar, Escuchar, Leer*. Siruela, Madrid.
1997a [1958]. El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América. En: *Antropología Estructural*, pp. 263-292. Altaya, Barcelona. [También en Morphy y Perkins eds. 2006: 56-73.]
1997b [1958]. La noción de estructura en etnología. En: *Antropología Estructural*, pp. 299-337. Altaya, Barcelona.
- LIGHT, D.
2000. Cultura. En: *Sociología*. C. Calhoun, D. Light y S. Keller (Eds.), pp. 79-103. McGraw Hill, Madrid.
- MACGAFFEY, W.
2003. Structural impediments to translation in art. En *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology*. P. G. Rubel y A. Rosman (Eds.), pp. 249-267. Berg, Nueva York.
- MALINOWSKI, B.
1984 [1944]. ¿Qué es la cultura? En *Una Teoría Científica de la Cultura*, pp. 56-62. Sarpe, Madrid.
- MAUSS, M.
2006 [1939]. *Manual de Etnografía*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

- MILLER, D.
1985. *Artefacts as Categories: A Study of Ceramic Variability in Central India*. Cambridge University Press, Cambridge.
- MONTANI, R.
2013. Los bolsos enlazados de los wichís: Etnografía de un agente ergológico. *Suplemento antropológico* 48(2): 7-144.
2014. Las tallas wichís: imágenes de la alteridad. *Separata* 19: 34-65.
- MORPHY, H. y M. PERKINS
2006. The anthropology of art: A reflection on its history and contemporary practice. En: *Anthropology of Art: A Reader*. H. Morphy y M. Perkins (Eds.), pp. 1-32. Blackwell, Malden, Oxford y Victoria.
- MORPHY, H. y M. PERKINS (Eds.)
2006. *Anthropology of Art: A Reader*. Blackwell, Malden, Oxford y Victoria.
- NEEDHAM, R.
1972. *Belief, Language, and Experience*. Basil Blackwell, Oxford.
1975. Polythetic classification: Convergence and consequences. *Man* 10(3): 349-369.
- OLIVERAS, E.
2010. *Estética: La Cuestión del Arte*. Emecé, Buenos Aires.
- PAZ, O.
1983 [1967]. André Breton o la búsqueda del comienzo. En: *La Búsqueda del Comienzo (Escritos Sobre el Surrealismo)*, pp. 55-67. Fundamentos, Madrid.
- PFAFFENBERGER, B.
1992. Social anthropology of technology. *Annual Review of Anthropology*, 21: 491-516.
- REED, S. A.
1998. The politics and poetics of dance. *Annual Review of Anthropology*, 27: 503-532.
- SERRANO, A.
1943 El arte decorativo de los diaguitas. *Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore Dr. Pablo Cabrera*, 1: 1092-1108.
- TANNER, J.
2003. Introduction: Sociology and art history. En: *The Sociology of Art: A Reader*. J. Tanner (Ed.), pp. 1-26. Routledge, Londres y Nueva York.
- TANNER, J. (Ed.)
2003. *The Sociology of Art: A Reader*. Routledge, Londres y Nueva York.
- TOLSTOY, L.
1951 [1896]. *¿Qué es el Arte?* Biblioteca "Las grandes obras", Buenos Aires.
- TILLEY, Ch.
1998. *Metaphor and Material Culture*. Blackwell, Oxford.
- WASHBURN, D. K. (editor)
1983. *Structure and Cognition in Art*. Cambridge University Press, Cambridge.
- WASHBURN, D. K. y D. W. CROWE
1988. *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*. University of Washington Press, Seattle y Londres.
- WEBER, M.
1964 [1922]. *Economía y Sociedad*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- WHITE, L. A.
1982 [1949]. *La Ciencia de la Cultura: Un Estudio Sobre el Hombre y la Civilización*. Paidós, Barcelona.
- WOLF, E.
1993. *Europa y la Gente Sin Historia*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- WOLTERSTORFF, N. P.
1999. Mimesis. En: *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. R. Audi (Ed.), pp. 572. Cambridge University Press, Nueva York.